

Петрија Јовичић Ивана Башић

Етнографски институт САНУ, Београд

petrijaj@gmail.com

xeliot@gmail.com

За сликарским потезом: границе женског тела на *Акту* (1956/1957) Зоре Петровић¹

Рад испитује третман женског тела на *Акту* (1956/57) Зоре Петровић, који је обележен поигравањем са социјалним конструкцијама тела и рода и померањем границе тела, при чему оно постаје носилац субјективитета и тачка на којој се преламају и преплићу лични и полни идентитет, културни и друштвени стереотипи, те односи моћи и доминације. Ова слика стога представља својеврсно уметничко преиспитивање позиције женског тела у патријархалном поретку, са елементима фантазматских пројекција у трагању за сопственим женским и уметничким идентитетом, али и интуитивни сликарски наговештај потоњих феминистичких теорија и њихово истовремено проблематизовање.

Кључне речи:

акт, концепти
тела, родни
идентитети,
ужитак
гледања, моћ
и сексуалност,
Зора
Петровић.

У трагању за идентитетом. Зора Петровић (1894–1962), српска сликарка, професор на Академији ликовних уметности у Београду и дописни члан Српске академије науке и уметности од 1961. године, оставила је значајан сликарски опус у духу поетског реализма и експресионизма. Централно место тог опуса заузимају експресионистички сликани женски актови.²

Одрастање у традиционалној средини, значајно обележеној патријархалним

¹ Овај текст је резултат рада на пројекту *Интердисциплинарно истраживање културног и језичког наслеђа Србије. Израда мултимедијалног интернет портала „Појмовник српске културе“*, бр. 46017, Етнографског института САНУ, који је у целини финансиран од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС.

² О развојном путу у третману женског акта у сликарству Зоре Петровић опширније в. у Марковић 2012, 175–190.

наслеђем, усмерило је њен животни и уметнички пут у правцу авангардног супротстављања окружењу које спутава и ограничава уметнички израз, посебно онај коме се може дати атрибут „женског“. Након завршеног уметничког образовања и усавршавања, Зора Петровић улази у фазу професионалног активизма.³ Међутим, њен сликарски и друштвени ангажман праћени су тескобом и страхом, који се дају назрети и на њеним првим делима.⁴ Нервозно трагање за властитим изразом и стрепња да ће у додиру са Паризом изгубити дотадашњи, иако спутавајући идентитет, несигурност и колебање у погледу новог идентитета који тек почиње да се формира – све то је присутно и у њеном сликарском изразу. Сликање сељанки у традиционалним ношњама знак је везе са патријархалношћу, придржавања традиције и искуствених елемената фреске, иако се у третману теме да видети утицај модерности.

Након овог периода, њена главна сликарска инспирација и преокупација постаје женски акт.⁵ Сlike Зоре Петровић указују на специфичан колористички експресионизам, покренут личним гестуалним нагоном и жељом да посредством материје успостави релацију са скривеном суштином бића и открије нови вид отворености према животу, закорачивши изван мрачних дубина сопствене личности.⁶ Сликарске проблеме решава темпераментним и раскошним, рељефним намазима и наслагама боје, широко и барокно нанесене, уз потпуно ишчезнуће детаља и одсуство дескрипције. Енергија покрета, готово анимална агресија, ковитла у простору платна, тежећи да пробије уоквирене форме тела и ослободи се ограничења и спутаности.⁷ Сматрајући да се лепота налази у истини, те да сувише лепа фигура, налик воштаној, не поседује изражајну снагу,⁸ Петровићева се приближава својеврсној естетици ружног.

У приказима женског акта, без икакве жеље за достизањем уобичајених стандарда лепоте, сликарка у недостацима и белезима које је живот оставио на

³ Узлазни пут уметнице (од учитељице, средњошколског професора ликовног, па до редовног професора Академије ликовних уметности) потврђује остварени егалитет у пољу родно-професионалних идентитета и друштвено-културних релација (в. Ćubriло 2011, 35).

⁴ Радови из тог периода углавном су портрети, доста неспретно и школски тврдо осликани. Пригушено светло, расуто по читавој површини, осветљава окамењене људске форме. Момчило Стевановић такво сликарство пореди са хармонијом која подсећа „на певање са затвореним устима“. Сликарка потом напушта „утегнуте“ портрете и тамно сликарство (портрет Стевана Стојановића), пре свега захваљујући примени Лотових принципа, који је упућују ка успостављању слободније игре светлости и боја. У додиру са модерношћу, Зора Петровић успева да се ослободи спутавајућег утицаја патријархалних стега и истовремено ослобађа свој ликовни израз мрачног колорита, отварајући га за животност и пуноћу (в. Трифуновић 1973, 105).

⁵ Зора Петровић никада није сликала пејзаже, а мушке фигуре сликала је изузетно ретко. Уколико пред собом није имала женски модел, портретисала је саму себе (в. *Уочи изложбе Зоре Петровић*, Борба, Загреб, 16. март 1958).

⁶ В. Трифуновић 1962.

⁷ В. Ђорђевић 1978.

⁸ В. Интервју Зоре Петровић, Михаиловић 1959, 7.

телу модела проналази изазов и егзотичност.⁹ Маја Марковић истиче: „Значајну етапу у приказивању актова представља период након трећег боравка Зоре Петровић у Паризу крајем 1957. године. Највећи број слика из ове фазе чине представе високих, ниских, дебелих и мршавих жена са својим недостацима, наглашеном карикатуралношћу, гротескношћу и деперсоналношћу. Оне нису ту да нас заведу, њихова тела губе интегритет, док физичке границе нестају“ (Марковић 2012, 182).

Иако стварају утисак „недовршености“, слике Зоре Петровић, захваљујући композицији и унутрашњој форми, разоткривају скривену истину личности и указују на веродостојност и лепоту „обичног“ тела.¹⁰ „Њене слике су директне позајмице једна другој, преко рамова који имају улогу споне. Изоловане оне делују као фрагменти. Тако заједно изложене нижу се и настављају као делови неког пространог у целини несачуваног фриза“ (Стевановић 1967, 491). Постројене у појединачном фронталном ставу, фигуре међусобном групацијом чине узвишену монументалну целину, чији еротизовани фрагменти прекорачују контекст реалног.

Актови Зоре Петровић могу бити посебно занимљиви проучаваоцима антропологије тела, будући да су претежно настајали у периоду када је званична антропологија тело истраживала спорадично, у најбољем случају као медијум комуникације, док телесност по себи није била предмет њиховог интересовања.¹¹ Третман женског тела на сликама Зоре Петровић као да антиципира феминистичке теорије, настале крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година двадесетог века, које су указивале на андроцентризам и одсуство женске перспективе, те на неопходност реевалуације самог концепта тела и духа.¹²

Акт, као увек актуелна форма (још од V века пре нове ере у хеленској уметности), сведочи о различито детерминисаним схватањима и представама женског и мушког тела. Мушко тело као идеал универзалне и непоновљиве лепоте редовно доминира у ранијим периодима и супротставља се профаној женској лепоти. Представа о женском акту традиционално указује на еротско искуство, у коме се осећа мушка надмоћ, успоставља концепт са негативним конотацијама о женском стиду и греху, праћен осудом и пристајањем на понизност, стрепњом од агресије и признавањем мушке привилегије да потчињава жену. Хронологија историјског развоја акта, од грчке културе до модернистичке развојне путање,¹³ упућује на различита тумачења, виђења и „политике“ гледања женског тела, које су увек, као што то Тамара Граб истиче, уско повезане са питањима полности, али и моћи: „Не постоји обично ‘задовољство гледања’, нити је оно икада

⁹ В. Ђорђевић 1962.

¹⁰ Уметница слика у духу Рембранта, Франса Халса, Сутина, Гоје, Домијеа. Иако на први поглед изгледају недовршено, симболичним преувеличавањем и апстраховањем prizora, Петровићева постиже сугестивност, стварајући ефекат стварности интензивнији од реалистичког приказа.

¹¹ Опширније в. Ivanović i Šarčević 2003, 9–24.

¹² В. Срдић 2008 93–105.

¹³ В. Brodsky 1986, 128–151.

политички невино; увек је у питању однос моћи“ (Grab 1997).

Полазећи од третмана женског тела на традиционалном сликарском акту, Зора Петровић се поиграва са социјалним конструкцијама тела и рода, инстинктивно померајући границе тела ка духовном и третирајући га не само као материјални објекат, већ као носиоца субјективитета и тачку на којој се преламају и преплићу лични и полни идентитет, културни и друштвени стереотипи, те односи моћи и доминације.

Сексуалност, знање и моћ, као што Фуко тврди, нераскидиво су повезани још од класичног доба. Кључна Фукоова *трећа и последња сумња* – да ли критички дискурс који се бави репресијом заиста делује као препрека за моћни механизам или је само део исте историјске мреже, те да ли начин на који се секс претвара у говор представља полиморфну технику моћи која, уместо да формулише истину о сексу, ствара неистину дизајнирану да сакрије истину (Foucault 1978, 10) – као да је имала своју најаву у *Акту* Зоре Петровић.



Акт, уље на платну 150 x 100 цм, 1956/57, вл. Драгослав Мутановић

Наиме, ова слика је својеврсно уметничко преиспитивање друштвене позиције женског тела у патријархалном, капиталистичком поретку, са елементима фантазматских пројекција сликарке у трагању за сопственим женским и уметничким идентитетом, али и интуитивни наговештај потоњих феминистичких теорија и њихово истовремено проблематизовање.

Простори интиме? Једно од општих места патријархалног дискурса и модела социјалног понашања односи се на строгу расподелу мушког и женског простора. Стереотипни мушки простор је простор јавности и јавних активности, простор борбе и освајања. Женски простор је ограничен – простор куће, породице, материнства, интимни, заштићени простор неге и покуравања. Стереотипи о просторима видљиви су и у сликарској презентацији – веома мали број слика приказује мушкарца у кухињи, купатилу, будоару, у интимним тренуцима личне хигијене или улепшавања, док су такви простори уобичајени у визуелном приказу жена. Нагост женског тела, ухваћеног у тренутку интиме, предмет је изражавања еротичности и традиционално схваћене лепоте и женствености. Женско тело је уобичајено представљено као незаштићено, нежно, допадљиво и кокетно, а интима простора је изговор за истицање мушког виђења сексуалности. У јавности, жена је сакривена; у простору куће, у поседу мушке доминације, она се открива само погледу свог „власника“, јер је њена сексуалност искључиво сексуалност објекта. Као што Гризелда Полок запажа: „Жени је био недоступан низ простора и тема за сликање док су ти исти простори били доступни њиховим мушким колегама који су могли слободно да се крећу међу мушкарцима и женама у друштвено измешаном јавном свету улица, популарних места за забаву и места где је долазило до комерцијалне или случајне размене сексуалних услуга. (...) Као идеална и друштвена структура, мапирање одвојености мушких и женских сфера, као подела на јавно и приватно, била је веома делотворна у конструкцији специфично буржоаског начина живота” (Polok 1988).

Зора Петровић нарушава стереотип традиционалног представљања мушких и женских простора, чиме подрива утемељене кодексе понашања. Иако наизглед пристаје на строге стандарде понашања – скривеност жене у јавности и изношење интимног женског ритуала на посматрање – она, заправо, архетипски модел и патријархалну матрицу користи за разилажење са конвенцијама. Неименовано женско тело као облик физичког савршенства, изложено погледу, постаје изазов традицији. Тело на *Акту* није толико ситуирано у интимном простору, колико је напросто изложено у неодређеној сфери. Управо је у овој неодређености простора и суштина субверзивности слике – смештање женског акта у јавни простор било би само акт побуне против стереотипне улоге жене. Њено смештање у простор неодређености, пак, нарушава сам принцип дисциплиновања простором, који се, према Фукоовим речима, састоји у организацији ћелија, места и редова у којима сваки појединац има одређено место: „Најзад, када је реч о дисциплини и о њој својственом просторном распореду, циљ је, напротив, да се третира мноштво као такво, да се оно разврстава и да се из њега извуче што већи могући корисни учинак. Док се природњачка таксиномија креће од појединачног ка општем, тактика дисциплинирања повезује мноштво са појединачним. Она истовремено омогућава и карактеризацију појединца као индивидуе и сређивање датог мноштва“ (Фуко 1997, 197). Зора Петровић управо тиме што не одређује прецизно простор у коме се налази тело ономогућава да се оно на тај

начин карактеризује и дефинише, чиме укида саму суштину дисциплиновања и постављања граница телу помоћу простора.

Скулптурално-фронтално позиционирани акт у првом плану разоткрива тајну активност тела, које истовремено самоуверено извршава симболичку радњу предавања погледу и одбијања погледа, без иједног понижавајућег, грчевитог или фригидног геста. Нага девојка се ослања на софу, као једини елемент ентеријера који указује на ситуираност у приватном простору. Међутим, предимензионирана софа, излазећи из формата слике, симболички наглашава ослобађање интимног простора и његов продор из приватног у сферу јавног. „Женски простор“, у који се улази само са правом поседовања и који доноси опскурне конотације, постаје простор без права на привилегије и простор самопрезентације, независне од посматрача.

Женско тело, у улози традиционалног објекта гледања и поседовања у оквиру фалоцентричне политике патријархалног друштва, отворено за потчињавање мушкој моћи и мушком погледу, осветљено је овде нереалном светлошћу јавних простора спољашњег света, која допире изван простора слике.¹⁴ Интимни приватни простор се преображава тиме у простор изложености јавном посматрању. Поглед девојке који је усмерен наниже, а не према посматрачу, са изразом самоуверене одсутности, указује на одбијање дијалога у оквиру успостављених норми.

Тело се налази у неприродном положају – модел је једном ногом ослоњен о софу, али је и та поза двосмислена – она се налази између ослоњености и одгуривања. Тешка драперија, у улози рама унутар слике, ствара утисак слике у слици, двоструко указујући на самореференцијалну функцију – модел самог себе уоквирава, изван уобичајеног и очекиваног оквира слике, а „слика у слици“ указује на побуну против традиционалне форме и функције женског акта. Акт није презентација женске лепоте, већ постаје самопрезентација женског става. Цео приказ је осветљен дифузним светлом и указује на својеврсну доминацију самосвојног и самодовољног женског тела, које се презентује посматрачу. Облик тканине постаје лични гранични простор у који се акт затвара и раздваја се од наметнутог „приватног“ простора, у који је принудно смештен.

Бела површина драперије којом се жена на слици заогрће постаје метафора светлости, отвореног простора, новог, неутемељеног друштвеног оквира, лишеног утврђене политике посматрања. Гранична линија драперије, која окружује женско тело и продире у њега, потенцира непокретност и контуре тела, али га истовремено оживљава и нарушава његове границе. Драперија добија улогу сценског предмета са симболичним значењем, који разоткрива суштину и деловање акта.

Уметница, полазећи од тренутака традиционално схваћене приватности, гради свет на граници између реалности и сопствене имагинације, а раширена

¹⁴ Може се успоставити и извесна аналогија са Маневим сликарством, који, користећи нерeалност светла и поигравајући се са позицијом посматрача, конституише, према Фуковим речима, слику-објекат (в. Foucault 2009).

драперија постаје својеврсна застава, симбол ослобађања и разоткривања, двоструке граница тела, усмерене ка пробијању у јавност. Двојност у репрезентацији акта, између (присутног) приватног и (наслућеног) јавног простора, њено поигравање са прихватањем и одбацивањем традиције, представља слутњу модерности и заокрет ка њој, не само у сликарском него и у друштвеном изразу.

Уметница, уз приметну лакоћу и брзину грађења површина у сваком сегменту, обавија читаво тело младе жене изразито дугим тамним контурама, истичући његову сензуалност. Петровићева не иде за реалистичним приказом женског тела, већ успоставља радикални конструкт стварности, у коме се приказ тела-објекта преображава у самоизложеност и супротстављеност тела-субјекта посматрачу. Неухватљивост погледа приказаног модела, међутим, укида сам акт виђења и размене, усмеравајући виђење ка ништавилу, а комуникацију ка ћутању. Женско тело на овој слици задобија статус политичког феномена, доводећи у конотативно поље невидљивог, али увек присутног „величанственог двојника“, са којим сликарка ступа у немушти дијалог.

Ишчекујуће тело – између стрепње и ироније. Жена на *Акту* је представљена у тренутку интимае. Њена нагост и провокативна изложеност је на први поглед приказ готово опсценог препуштања посматрачу – мушкарцу. У патријархалном поретку, оваква позиција указује на мушку доминацију, стварајући му осећај сигурности. Међутим, женска позиција на слици је двосмислена – између препуштања и потчињавања, завођења и мамљења, дрскости и самосвојности. Посматрач је ухваћен у замку погледа који размењује са објектом гледања. Поглед девојке на слици није упућен никоме, или је упућен сопственом телу. Тиме је наглашен недостатак комуникације између ње и посматрача. Неодређеност погледа наглашава отпор објекта, маскираног у одсуство или ћутање, постајући знак повлачења у женску тајанствену самодовољност и супротстављање наметнутим захтевима мушког говора. Акт је приказ младог женског тела, без излишног наглашавања женских атрибута, док је израз лица лишен сваке кокетерије са посматрачем. Тако промишљена визуелна конструкција позива на непосредно суочавање са доминантним дискурсима о женскости.

Зора Петровић проблематизује традиционалну могућност да фигура из првог плана (што се разликује од албертијевског начина виђења) представља гест спољашњег посматрача, потенцирајући питање да ли гледамо или смо гледани. Поглед сликаркиног акта – објекта посматрања истовремено привлачи и одбија поглед посматрача. Посматрач тиме бива увучен у видно поље модела, постајући и сам објекат. Чин гледања слике и узвраћања погледа добија симболична значења. Акт престаје да буде приказ појединачног обнаженог тела, постајући симбол свеукупности женских тела, изложених мушком посматрању и вредновању.¹⁵ Презентација универзалне симболичке идентификације

¹⁵ Феминисткиње настоје да кроз женски акт успоставе женску перспективу, која ће се у пољу сексуалности суочити са питањима универзалних мушких вредности. Разоткривено

жене, њене улоге у контексту тадашњег времена, преображава се у позив на истраживање детерминисаног односа према жени и у гест (само)испитивања.

Традиционално, физичко тело је дефинисано као својеврсни омотач духа¹⁶ – бивствујући у телесној чаури, дух чека напрснуће тела, излазак на површину, што тело обележава новим значењима. Према мишљењу Џудит Батлер, међутим, тело је увек позиционирано као оно што претходи знаку. Стога је оно продуктивно, конститутивно и потенцијално перформативно – онолико колико означавајући чин ограничава и оцртава тело, захтевајући да пронађе оно што претходи сваком означавању (Butler 1993, 30). То перформативно, ишчекујуће тело, усмерено ка преображају и буђењу, као оно што претходи означавању, али се и конституше у њему, може бити и носилац еротских конотација: у изложености мушком воајеристичком погледу и сањарењу, оно постаје предмет жудње и ужитка. Инстинктивна размена контролисаног или радозналост гледања, посматрања друге особе, пројекције *ја у другога* – основа је жеље. Посматрање, самопосматрања или изложености погледу представљају компоненте инстинкта из којих се развија сексуални нагон, а ужитак гледања (скопофилија) идентификује другу особу као објекат и извор сексуалне стимулације. Задовољство гледања праћено је и нарцисистичком идентификацијом са посматраним објектом посредством фантазматичног поистовећивања. Нагон за посматрањем код детета представља спонтано сексуално испољавање, сматра Фројд (Frojd 1984), али уживање у посматрању постаје перверзија ако потискује нормални сексуални циљ уместо да га припреми.¹⁷

Лаура Малви, полазећи од Фројдовога појма скопофилије, у свом познатом есеју *Visual Pleasure and Narrative Cinema* истиче да постоји блиска сарадња између активног инстинкта и његовог даљег развоја у нарцисистичку форму. Наиме, иако је инстинкт измењен под утицајем других фактора, посебно у конституцији ега, он и даље постоји као еротска основа ужитка гледања друге особе као објекта. У екстремним случајевима може да буде фиксиран у перверзију, стварајући опсесивни воајеризам, чија једина сексуална сатисфакција

женско тело дефинишу као феномен политичке природе, који успоставља доминацију над природом (мржња према телесном). Њихова критика упућена је грађи сексуалног садржаја, који охрабрује сексуално насиље, присилу према женама и полна понижења, произведена институционализованим патријархалним сексуалностима (Мршевић 1999, 111).

¹⁶ О традиционалним концептима тела у наивној (језичкој) слици света опширније в. у Башић 2013, 75–89.

¹⁷ Фројд повезује уживање у гледању и са развртком уметничке склоности и идеалом лепоте: „Оптички утисак остаје пут на коме се најчешће буди либидинозно узбуђење, а са чијом проходношћу, ако је дозвољен овај телеолошки начин посматрања – рачуна природна селекција тиме што развија сексуални објекат до лепоте. Покривање тела које напредује са културом, буди сексуалну радозналост, која тежи за тим да допуни сексуални објекат откривањем скривених делова, а који се може скренути (‘сублимирати’) у уметничко, ако се његово интересовање скрене са гениталија на облик целог тела. Задржавање код овог интермедијарног сексуалног циља сексуално наглашеног посматрања припада у извесној мери већини нормалних, чак им даје могућност да извесну количину свог либида управе на више, уметничке циљеве“ (Frojd 1984, 33–34).

проистиче из активног контролишућег посматрања и објектификације другог. У свету заснованом на сексуалној неравнотежи, ужитак гледања је подељен између активног / мушког и пасивног / женског. Одређујући мушки поглед пројектује своју фантазију на женску форму која је прикладно стилизована. У својој традиционалној улози, жене су истовремено посматране и излажу се погледу; као појаве кодирание јаким визуелним и еротским утицајем, оне су, тако рећи, створене да буду гледане („connote to-be-looked-at-ness“). Жена изложена као сексуални објекат постаје лајтмотив еротског спектакла: од *pinup*-а до стриптиза, од Зигфелда до Базби Берклија, она задржава поглед, ствара и увећава мушку жељу (Mulvey 1975).

Међутим, *Акт* Зоре Петровић напушта традиционалну улогу понуђеног лепог тела као робе која се продаје или предаје на коришћење мушкарцу, који ће га на крају жигосати због сопственог порока. Посматрачу је понуђен огледалски одраз бића у акту гледања. Акт наговештава „борбу“ с огледалским одразом из визуре *другог*: избегавање погледа својеврсна је негација присуства посматрача, гест *noli me tangere*, којим је неутралисана моћ и одбијена комуникација у оквиру подразумеваног дискурса, чак и у сврху женске „проповеди“, која је традиционално бивала завршена поразом жене.¹⁸ Фантазматска пројекција акта опозив је друштвено-идеолошког дискурса моћи и позив на остварење женске еманципације која неће имати елементе саможртвовања, било да је реч о жртвовању у оквиру фалоцентричног светоназора, било да је реч о жртвовању индивидуалности појединачне жене, као самосвојног бића, општости (феминистичког) појма женскости.

Визуелно поље редуковано је наговештајем предмета који припада сфери приватног (софе) и који затвара и ограничава простор између првог и другог плана, спречавајући успостављање дијалога са моделом. Целина еротизованог лика младе жене – можда фантазмагоријски аутопортрет уметнице – указује и на известан опрез. Девојка, заогрнута великом драперијом, чији руб прикрива само гениталије, остављајући тело потпуно разголићеним, делом одаје утисак збуњености особе која схвата да је посматрана.¹⁹ Тело постаје предмет изложен скопофилији, а положај екстремитета, као метафора растворених латица, указује на отвореност и крхку краткотрајност лепоте ухваћене у замку природног циклуса зрелости и пропадања. Неукроћеност распуштене косе доводи у алузивно поље Ботичелијеву *Венеру*, а разоткривене обрине глорификују младалачку лепоту.

Међутим, либералним наглашавањем субјективитета девојчиног погледа, заинтересованог за себе и за сопствено тело, Зора Петровић претвара тело

¹⁸ У *Речнику основних феминистичких појмова*, Зорица Мршевић наводи проповеднице (Света Параскева, Огњена Марија, Хилдегард из Бингена) које су бриљантно јавном критиком друштвене стварности потискивале мушкарце у други план, али су због свог става бивале најсуровије кажњене.

¹⁹ Сличан пример проналазимо и у Реноаровој (Pierre-Auguste Renoir) голој *Дијани* (1867), коју Реноар заогрће крзном, додајући јој симболе лова (лук и стрелу). У оба случаја, актови приказују више од уобичајеног спектра женског шарма и заводљиве привлачности.

у извор женске моћи, чиме оно губи статус објекта. Модел, са уснама благо повијеним надоле, чији израз остаје загонетан – колебајући се између стрепње и ироније, успоставља еротску двосмисленост. Женски акт задобија активну улогу у симболичком поретку моћи и нарушава мушку воајерску доминацију. Поглед жене усмерен ка сопственом телу, међутим, представља чин аутоеротизма којим се присвајају одлике мушкарца, нарцисистички гест у коме и модел и уметница, као носиоци женског, постају уживаоци и обожаваоци властитог тела.

Варљивост (моћи) и сањарење (о погледу). Композиција *Акта* Зоре Петровић доноси стога шифровану и замаскирану визуелизацију самосвојности и одбацује патријархални код, одузимајући мушкарцу улогу посматрача чија се моћ заснива на женској пасивности. Потирање традиционалног кода остварено је заменом актера у чину гледања. Слика суочава два погледа – поглед активног, подразумеваног посматрача и поглед жене, неодређено усмерен ка сопственом телу – чиме је спречена њена трансформација у објекат посматрања. Субјективност погледа модела успоставља нову конвенцију: њен поглед је упућен себи или нечему изван слике и саме ситуације посматрања. Он одриче узајамност гледања и мамљења, потврђујући право модела-објекта да слободно *гледа и оцењује*. Посматрач изван слике, пак, у нераскидивој је вези са посматраним телом; међутим, иако мами на посматрање, оно одбија комуникацију у оквиру подразумеваног модела. Успостављени дијалог између акта и посматрача обележен је одбацивањем традиционалних улога – незаинтересованост узвраћеног погледа притом ствара страх мушкарца од губитка доминације.

Тамара Граб истиче да језик сликарства повезује женско тело и површину платна: „Описати слику значи описати жену. Реаговати на слику значи бити заведен ‘женским’ шармом. (...) У свету у коме су уметници и посматрачи конструисани као мушкарци, а леви модели као жене, где се боја нуди као средство за слављење чула, ова слика може истовремено да функционише и несвесно као коначна похвала површини и субјекту, али и као коначно растеређивање мушкарца уметника и потрошача. Заправо оно што се неке може учинити као невино дивљење уметности и лепоти, део је суптилног потврђивања социјалног и симболичког поретка који фиксира ‘мушкост’ и ‘женскост’ у духу традиционалних назора“ (Grab 1997).

Мике Бал наводи да су управо нова интересовања за визуелност обезбедила алтернативни, феминистички модел теорије комуникације, који се може дефинисати као воајеризам: „Феминистичка истраживања односа моћи који се успостављају у домену визуелне културе наглашавају ове односе у комуникацији. Тако се обликује алтернативни модел, у којем је визуелна комуникација представљена као копија лингвистичког идеалистичког модела. Овај алтернативни модел је воајеризам. Док лингвистички модел тежи затамњењу операција моћи у комуникацији, овај визуелни модел тежи ка редуковању гледања искључиво на моћ, на апсолутну субјект-објект релацију, у којој посматрач/прималац има тоталну моћ, а објекат гледања чак ни не учествује

у комуникацији. Овај модел је, заправо, заснован на некомуникацији“ (Bal 1997).

„Воајеризам“ сликарке преображава се, међутим, на *Акту* Зоре Петровић у креирање женских личних вредности и идентитета; он производи тело, ужива у акту стварања, оснажује га и милује стваралачким потезом, улазећи у однос са њим и уводећи га у сферу новог симболичког поретка, из којег је мушкарац искључен. На тај начин се уметница поиграва са традиционалном везом између сликарства и поседовања жене, јер улогу сликара-воајера-поседника сада преузима жена.²⁰

Зора Петровић као да акт поседовања, стигматизације и мушке доминације преображава у акт (само)креирања, негирајући притом и воајеристичке и фетишистичке механизме и разарајући модел моћи који се заснива на субјект-објект релацији. Сликање акта овде постаје чин самоидентификације, објекат гледања постаје носилац погледа који искључује поглед посматрача и тиме нарушава његову апсолутну моћ. С једне стране, наго тело уноси пометњу наговештајем еротског обећања, док – с друге стране – укида сан о потпуном предавању. Изграђена ликовна форма *варљивости* сексуализованог тела, изложеног воајеризму мушког погледа, преображава се у чулно сањарење модела о сопственој еротичности, а егзибиционистичка заводљивост тела које провоцира посматрача својим „разапетим“, еротизованим положајем и позива на воајеристичко уживање постаје чин стварања и посматрања сопственог / вољеног тела – будући да се у „воајерској“ улози сада налазе и уметница и модел.

Петровићева тело примењује као искуствени материјал на коме темељи ново мишљење, у супротности са маскулином кулуром. Тело које долази до сопствене егзистенције, независно од мушког погледа, истовремено је омаж Делакроовој робини која предводи народ: драперија се преображава у барјак победе, док уздигнута рука модела од значења препуштености задобија значење моћи и покрета који поништава воајеристичко загледање у акту свесног самоизлагања. Акт асоцира и на Јудитине заводничке моћи или Саломин плес под веловима: жена преузима доминацију над посматрачем – заведеним мушкарцем, који постаје плен сопствене жеље.²¹ Заводљиво женско тело постаје за мушкарца *против-тело*, носилац радикалног женског субјективитета. Одбацивањем патрналистичког угњетавања, које прати поигравање са архетипским представама мрачне мајке и жене заводнице, активира се мушки страх од кастрације и матријархалне доминације.²²

²⁰ Ова тема је проблематизована у контроверзном филму *Плаво је најнежнија боја* (2013), редитеља Абделатифа Кешиша – филмској адаптацији француског стрипа *Плави анђео*, Жили Маро (*Blue Angel /Le bleu est une couleur chaude*), из 2010. године.

²¹ Јудита из *Старог завета*, да би спасила свој град, користи заводничке моћи и мами Холоферна у смрт. Овај омиљени мотив барокног сликарства укључује се у ред представа женских хероина и ратница, попут Ботичелијеве Паладе Атене и осталих фигура „кастрацијских“ жена у европском сликарству.

²² Опширније види у Брил 1993.

Виртуелна тачка пресека, дијагонала драперије, које затежу чврсто пиктурално грађене руке, истовремено потенцира и прикрива постојање женских гениталија, које су скривено место уживања. Неприродност положаја са подигнутим рукама и раширеним ногама постаје еротска парадигма са двојаким, супротстављеним значењем – централна тачка женског тела нуди се и скрива од погледа, чиме указује на егзибиционистичку жудњу за виђењем, док истовремено исказује бунт, презир и својеврсну агресију усмерену према патријархалном наметању осећаја стида и грешности.

Уметница у лакановском огледалском одразу проналази сопствену идентификацију са идеалним егом, али и са другим идентитетима који учествују у чину посматрања. Тешка контура која обавија тело младе жене, читано у патријархалном кључу, симболички је оков, која сваку њену жудњу претвара у пораз, потчињеност и тескобу; међутим, у контексту ове слике, она постаје граница слободе и независности коју личност успоставља према другом телу и дефинишућем простору. Еротски однос са (неприсутним) *другим* немогуће је успоставити у моделу који доноси ограничавања и стога чулност остаје затворена у сопственом оквиру, а фантазматски жељени сусрет заробљен је у самопосматрању и одложен за тренутак „пробијања чауре“. Перформативно, пропустљиво тело постаје носилац сексуалности која више није „природна“, већ се преображава у мрежу културних образаца и друштвених односа који чекају своје разрешење.

Разумевање еротизма у процесу грађења нове форме женског акта на сликама Зоре Петровић суочава нас стога са низом идеолошких представа и стереотипа концентрисаних око перцепције тела као објекта и тела као носиоца субјективности, чиме пружа могућност суочавања са сопственим тумачењем и границама личног и друштвеног дискурса о телу, полу и чулности.

Литература:

- Bal, Mike. 1997. „Око njegovog gospodara”. *Rod i prikazivanje. Ženske studije* 7. Beograd: Centar za ženske studije. <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/224-okonjegovog-gospodara>. приступљено 15.1. 2014.
- Башић, Ивана. 2013. „‘Омотач’ и ‘целина’: иконичност лексема *тело* и *нум*“. *Гласник Етнографског института САНУ* 61 (1):75–89.
- Брил, Жак. 2003. *Лилит или мрачна мајка*. Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Brodsky, Džojcs. 1986. „Delacroix’s ‘Le Lever’, Cezanne’s ‘Interior with Nude’, Picasso’s ‘Demoiselles d’ Avignon’ and the Genre of the Erotic Nude“. *Atribus et Historiae*, Vol. 7, No 13: 128–151.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “sex”*. New York: Routledge.
- Grab, Tamara. 1997. „Rod i predstava“. *Rod i prikazivanje. Ženske studije* 7.

- Beograd: Centar za ženske studije. <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/223-rod-i-predstava-uvod> приступљено 15.1. 2014.
- Ђорђевић, Драгослав. 1978. „Сведочења о Зори Петровић“. *Петроспективна изложба слика, Зора Петровић 1894–1962*, Београд: Музеј савремене уметности.
- Ivanović, Zorica, Šarčević, Predrag. 2003. „O statusu tela u antropologiji“. Uvod u *Antropologija tela*. Kultura 105/106: 9–24. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Марковић, Маја. 2012. „Женски акт у опусу Зоре Петровић“. *СИНТЕЗИС IV/1*: 175–190.
- Мршевић, Зорица. 1999. *Речник основних феминистичких појмова*. Београд: ИП „Жарко Албуљ“.
- Mulvey, Laura. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* - Originally Published - Screen 16.3 Autumn 1975 pp. 6–18. <http://www.jahsonic.com/VPNC.html>, приступљено 15.1. 2014.
- Polok, Grizelda. 1997. „Modernost i prostori ženskosti“. *Rod i prikazivanje. Ženske studije 7*. Beograd: Centar za ženske studije. <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-7/225-modernost-i-prostori-zenskosti>, приступљено 15.1. 2014.
- Срдић, Анђа. 2008. „Тело и телесност у антрополошкој перспективи“. *Гласник Етнографског музеја у Београду* 72: 93–105.
- Стевановић, Момчило. 1952. *Сликарство Зоре Петровић*, Београд: Књижевне новине. у: Трифуновић, Лазар. 1967. *Српска ликовна критика*: 491–495. Београд: Српска књижевна задруга.
- Трифунувић, Лазар. 1973. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит.
- Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, Michel. 2009. *Manet and the Object of Painting*. London: Tate Publishing.
- Фуко, Мишел. 1997. *Надзирати и кажњавати*. Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Frojd, Sigmund. 1984. „Tri rasprave o seksualnoj teoriji“. *O seksualnoj teoriji. Totem i tabu. Odabrana dela Sigmunda Frojda IV*. Novi Sad: Matica srpska.
- Ћубрило, Јасмина. 2011. *Zora Petrović*. Beograd: TOPY.

Новински чланци:

- Михаиловић, Миливоје. 1959. „Зашто баш овако? Зора Петровић“. Младост, 7. јануар.
- Трифунувић, Лазар. 1962. „Од таме до светлости. Уметнички пут Зоре Петровић“. *НИИ*.

ФИЛМОВИ:

Kechiche, Abdellatif. 2013. *Blue Is the Warmest Color /La vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2*.