

Петрија Јовичић

Етнографски институт САНУ, Београд

petrija.jovicic@ei.sanu.ac.rs

Од „жене са дететом“ до „странкиње“ – феминистички пројекат Надежде Петровић*

Почетком 20. века сликарке у Србији су, пратећи модерне европске уметничке токове, постале предводнице у преношењу авангардних идеја. Женско уметничко стваралаштво постаје предмет оштрих критичарских осврта, или бива занемаривано од стране уметничке критике и потпуно маргинализовано. Стваралаштво Надежде Петровић и његова рецепција указују не само на индивидуални развојни пут уметнице, већ и на проблем женског ликовног израза.

Кључне речи:

антропологија
сликарства,
'женска уметност',
феминистички
пројекат, визуелни
наративи,
друштвено-културни
конструкти, Надежда
Петровић.

Почетком 20. века у Европи долази до продора женског стваралаштва у сфере различитих ликовних кретања. Уметнице углавном приказују 'залеђену стварност' жене – у којој је она потчињена циљу испуњења мушких потреба, кршећи при том утемељени патријархални кодекс, који се разоткрива као више или мање прикривен мизогини закон. Ово одвајање од традиционалног оквира коме уметнице припадају није представљало потпуни раскид са традиционалном средином из које потичу, већ је најпре било *предлог* алтернативног и авангардног иступа који промовише нови модел егзистенције, еманципације и брехтовског "рефункционализовања", којим би се жени обезбедио тоталитет бића. Преиспитивање традиционалних представа о 'додељеним' улогама — 'идеалном' мушком и 'непотпуном' женском — започињало је као покушај уметничког тумачења сопственог положаја и разумевања личног искуства друштвене маргинализације.

-
- Текст је резултат рада на пројекту бр. 47016: *Интердисциплинарно истраживање културног и језичког наслеђа Србије. Израда мултимедијалног интернет портала „Појмовник српске културе“*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Новим начином приказивања из женске визуре, уметнице богате ликовни и културни корпус. Визуелни наративи, одређени друштвеним начелима рода, указују на архетипске представе, идеолошке конструкте и културне симболе (маскулине и феминине), те постају носиоци различитих латентних значења, важних у изградњи и конструкцији родних односа у историјском и друштвено-културном контексту. Неуклапање у постојеће, чврсто утемељене пиктуралне парадигме расветљава и наглашава идентитет и оригиналност уметница, упркос покушају хегемоних структура да их задрже на маргиналној позицији, уз бескрајно величање мита о мушком универзалном уметнику који ствара праву структуру уметности (James Clark, 1984)¹.

Феминисткиње настоје да ублаже несклад у текућим праксама производње субјекта, да успоставе институције и моделе живота у којима егзистирање једних не изискује потискивање свих других. Хуманистичка парадигма израђује се најпре на темељу традиционалних тема, укључујући обавезу уметника „да делују на друштво и да га гурају ка напретку“ (Max Kozloff, 1970). Према историчару уметности Тимоти Џ. Кларку, то је било „време у коме уметност и политика не измичу једна другој“.² Заправо, њихова повезаност се показује као изузетно битна, јер феминисткиње ликовно стваралаштво примењују као средство у борби за остварење политичких циљева. Модерна уметност улази у жучне сукобе са начелима традиционалне уметности, која је непрестано продирала и израђала из новонастале подлоге модерности.

И српске уметнице с почетка 20. века настојале су повезујући интернационални и национални карактер, уметнички и политички ангажман, да пронађу равнотежу између модерног индивидуализма и патријархалног колективизма. Стваралачко решавање ових питања, значајних за целокупну европску уметност прве половине 20. века, као и новине у коришћењу формалних уметничких средстава, учинило је да дела наших сликарки постану значајне прекретнице у националној уметности.

Иако су оствариле значајан сликарски опус, о појединим српским уметницама се тек у скорије време стидљиво појављују појединачно реализоване монографије. Крајем 20. века уважавање је суштински добила само М. Павловић Барили, тек након своје смрти, и то захваљујући не само тематици дела, већ и ангажованости њене мајке. Дела Надежде Петровић, Зоре Петровић, Косе Бокшан, Зоре Петровић такође су накнадно вреднована, и то најчешће уз присуство других (мушких) аутора,³ што потврђује да је патријархални

1. Тимоти Ј. Кларк у свом делу *Слика модерног живота: Париз у уметности Манета и његових следбеника* даје исцрпан преглед друштвеног структурирања полних разлика, митова модерности насталих у Паризу, као узрок нових друштвених односа и нових вредновања сликарства (модернизма).

2. Кларков цитат одсликава кохерентну временску променљивост, заправо време када се и уметност и политика ланчано надовезују својим активностима. Визуелни прикази уметника постају парадигма за услове под којима уметност и политика делују узајмно, следећи једна другу.

3. Расветљавања историјских података о присутности жена у пољу уметничког стваралаштва

вредносни систем већи значај увек додељивао мушкарцима, док је улога жене, као неприметне и безначајне, остајала у другом плану (Kris, Kurz 1934).

Стваралаштво и живот Надежде Петровић⁴ добро илуструју уметнички ангажман и судбину српских сликарки с почетка 20. века. Њен сликарски опус настајао је у време европских превирања и обликован је под утицајем ликовних стремљења, као што су импресионизам, експресионизам, поентилизам и симболизам.⁵ Композиција, колорит, употреба светлости, студиозно трансформисање традиционалних поступака и начин студијског приступа моделу и слици најављују 'излазак' Надежде Петровић из приватних у јавне просторе. Главно усмерење и преокупација уметнице је да слику не реализује као самодовољан универзум, већ као тренутак дешавања пролазне сценске представе, којој посматрач присуствује (Heinrich Wölfflin).⁶ Њена стремљења захтевају радикалне рестаурације у стваралаштву, што се разуме као угрожавање темеља укоренеене реалистичке традиције, те наилази на негодовање институционализованог академизма.⁷

Надежда Петровић ствара најпре у Чачку – изразито традиционалистички оријентисаној средини, на маргини радикалних промена.⁸ Подстакнута потом

образложена су критичким дискурсима и праксом историје уметности, која објашњава шта је то што је спутавало проходност женског стваралаштва у ликовно-естетски корпус (Parker, Pollock 1981: 38).

4. Надежда Петровић (1873–1915) је рођена у Чачку. Била је најстарија кћерка од деветоро деце председника пореске управе Димитрија Мите Петровића и учитељице Милеве Зорић. Прва сазнања о сликарству стекла је од ујака Светозара Зорића. У њеном стваралачком опусу разликујемо четири периода: *минхенски* (1898–1903), *србијански* (1903–1910), *париски* (1910–1912), *ратни* (1912–1915). Сликара је била и критичарка и револуционарна активисткиња (в. Катарина Амброзић, Надежда Петровић 1873–1915, у *Надежда Петровић*, Музеј савремене уметности, Београд, 1973).

5. Према мишљењу Лазара Трифуновића, уметница припада другој генерацији српског модернизма, која уводи плеристичко-импресионистичка схватања у поље ликовног израза. Остали представници ове генерације су: Бранко Поповић, Коста Миличевић, Милан Миловановић, Моша Пијаде и други. Школовали су се на бечким и минхенским академијама, са центром интересовања за људски лик, а за највећим подстицајима трагају у Паризу, центру разноврсних уметничких преплитања и стремљења (в. Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973).

6. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, pp. 21, 136; F. Bruckmann A. –G, München, 1929.

7. Катарина Амброзић, *Надежда Петровић 1873–1915*, у *Надежда Петровић*, Музеј савремене уметности, Београд, 1973, 7–10.

8. Прва сазнања стиче од свог ујака –учитеља сликања. Касније школовање наставља под стручним надзором словенца Антона Ажбеа (1862–1905), у његовом атељеу у Минхену. Затим прелази у атеље Игора Грабара, који слика у импресионистичком маниру. Сусрет Надежде Петровић са Словенцима Грохаром, Јамом и Јакопичем потврђује њен рад у пленеру, који успоставља истинит дијалог са природом, откривајући јој истиниту и аутентичну смелост, „без жеље за допадљивошћу и празним ефектом“ у сликању са усмерењем у правцу модерности. Друга фаза *минхенског стваралаштва* одликује се искуствима плеристе Минхенске академије Јулијуса Екстера (1863–1934), са чијим сликама њене слике имају доста сродности. Касније настале Надеждине слике биле су у духу Барбизонске школе (представници Барбизонске школе теже да „проникну у расположење природе“) одликују

Ажбејевим препорукама, уметница слика потпуно слободно и сигурно, пастуозним намазима боја. Дугим динамичним и енергичним потезима гради кроки форме, без идеје о допадљивости. Прва академска искуства и сазнања о сликарским поступцима које усваја постаће потом основна обележја ликовне поетике Надежде Петровић. Уграђујући неисцрпни стваралачки интегритет у остварење сопственог ликовног опуса, одупире се класичној естетици и класицизму уопште, потребама и укусу публике.⁹ Фрагменти етнолошко-амбијенталних карактеристичних тема и портрета концизно показују превазилажења културалног склопа у коме је уметница формирала свој уметнички израз, а који је формиран по узору на европски ликовни естаблишмент (Сезан, Ван Гог и Гоген). Користећи искуства „геометријског, структуралног и површинског погледа на свет, експресионистичком енергијом и чистим интезитетом боје, одриче се захтева универзалних начела, прихватајући максималну слободу и индивидуалност.“¹⁰

Успостављајући вредност уметничког дела у духу савремених стремљења, Надежда Петровић у Србији наилази на негодовање колега сликара, који њено стваралаштво коментаришу као „наивно“, „примитивно“, занемарујући и не признајући њену уметничку индивидуалност.¹¹ Један од разлога таквих реакција била је и њена сликарска реконструкција традиционалних односа, веровања и понашања у хијерархији односа полова, те указивање на асиметричне елементе доминантне мушке хегемоније реториком симболичких искустава. Због тога се стваралаштво младе уметнице, иако у сагласности са авангардом европског сликарства, отежано развијало, уз непрекидна оспоравања и неприхватања традиционалне средине у којој је стварала.

Надежда Петровић исказује свој дефинисан идеолошко-естетски став, супротстављен кодексима патријархага не само сликарским радом, већ и текстовима о модерном сликарству, организовањем ликовних колонија и јавним изношењем авангардних и револуционарних схватања. Она отвара и највећи женски митинг, одржавши изузетан говор о буђењу свести и остварењу националних идеала и циљева. Оснивањем „Кола српских сестара“, а затим „Одбора Српкиња“, Надежда Петровић шаље апел, позива на сарадњу и расправу

их широки потези, динамична фактура са високом пастом до рељефности, смели колоризам (в.Катарина Амброзић, *Надежда Петровић 1873-1915 у: Надежда Петровић*, Музеј савремене уметности, Београд, 1973, 8–24).

9. Ибид., 41.

10. Ибид., 42.

11. Критика коментарише: *Чуде се смелости уметнице и приређивача изложбе (...) Може госпођица имати дара, може она постати и славном уметницом, али све што је изложила мене буну, и мој суд гласи: не ваља* (в. Г. П. Ив. сликарске изложбе, Нова Искра, 1906). Једино је критичар Богдан Поповић износио супротна, стидљива мишљења о ликовном опусу уметнице, са дозом одређеног разумевања: *Публика се смејала, нарочито сликама уметнице Петровићеве (...) али (...) публика се исто могла тако смејати и вештаку чија би техника била необична (...) показала је да ипак није без дара и њене намере су увек уметничке (...)* *Надежда није ишла 'за' временом већ 'са' временом* (Богдан Поповић, Прва југословенска уметничка изложба, СКГ, 1904, књ. XIII, стр. 231).

(о питањима националног карактера) „савезе жена“ са свих страна.¹² Њен став и наступ, појављивање у мушкој гардероби – све то искорачује из стандардних оквира традиционализма, патријархалних норми и ограничења.

Као илустрација феминистичког ангажмана Надежде Петровић у уметничком изразу могу добро послужити три слике из различитих фаза њеног стваралаштва. Прва од њих је *Жена са дететом*¹³ (уље на картону, 65x47 цм, вл. Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Чачак). У полуфронталном положају, преко целог средишта платна, простире се портрет жене са дететом (у првом плану), који начином решавања и схватања површине приказа, те дугим вертикалним потезима, указује на рађање нове сликарске поетике, са елементима модерне ликовне реалности. Маркиран је у виду експресионистичких решења, портретског крокија, драматично одвајајући лик од позадине путем контуре и боје, без примене просторне дубине. Уметница проналази начин да кроз садржајно минимализовану композицију материнске нежности и брижног уважавања укаже на битан моменат маргинализације и инфериорности жене у друштвеној стварности. Позадина у духу осиромашене декоративне арабеске, са широко бојеним површинама, остаје занемарена и без дубине, као мање важна. Ослобођањем призора од сувишних елемената (накићености и женске лепоте), који би наводили ишчитавање на супротну страну или упућивали на еротичност женског тела, остварује се идеја унутрашњег психолошког описа. Уметница не види детаље, заправо – не жели их, намерно их изоставља, јер детаљи сметају, постају баријера у бележењу психолошке истине. Уравнотежено грађена површина појачава утисак издвајања фигуре из реалне стварности и, да би се што боље сагледао нови модел жене. Визуелни приказ брзо прераста у теоријски и аналитички модус, укључујући нове карактеристике, различите од карактеристичних појавности тела жене. Сигурни, брзи и дуги потези четке, изразит колорит сведен на готово основне боје (црвена, плава, жута, браон, бела оштро супротстављена сударима црне) истичу чврсто, кошчато и скоро демонски драматично лице. Тема, форма, колорит и светлост – као и експресионистички елементи слике – потпомажу бележењу унутрашњег света жене. Уплитање метафизичког и реалног доноси симболичку поруку о мистерији маргинализованог женског тела које, 'ућуткано' и 'усељено' у грубост и патњу, бивствује у сфери андроцентричних артикулација. Успостављањем пиктуралних и симболичких форми, са елементима и карактером патријархалних животних

12. *Сећа се Надежда Петровић почетка свог национално-патриотског рада – учинила су да сам одлучила да што пре сазовем неколико интелегентних жена, изложим им потребу рада и план по коме би се приступило енергичн м раду (...)* Из сачуване документације, Народни музеј, Документација Надежде Петровић, Београд, из *Надежда Петровић*, Музеј савремене уметности, Београд, 1973, 26. Приложени садржај јасно упућује на активистичке ставове младе уметнице, која муњевито иде испред свог времена, реагује на грађански свет, извештаченост, нетачност и друштвене мане. Н. Петровић се родила и развијала као смела револуционарка, способна за остварење новог друштва у коме се позиција жене битно мења. Уметница свесно наглашава ексклузивни бунт потчињене жене у кругу присутне мушке доминације.

13. Композиција *Жена са дететом*, припада периоду *србијанског опуса* (1903–1910).

начела, посредством социокултурног концепта женскости, указује се на тежак положај и занемарену улогу жене. У тематско-мотивском погледу, визуелна композиција представља архетипски портрет непознате српске жене са дететом, намећући поређење са многобројним приказима Богородице са Христом. Заправо, уметница традиционалном тематиком (жене као божанства, богиње-мајке итд.) деконструише и разграђује стереотипну конструкцију (лажних задовољстава и среће на лицима жена), као битну у изградњи сопственог и иновативног модела жене, представљајући је баш онаком каква и јесте – понижена и намучена. Експресивна моћ боја наглашава меланхолично стање, тугу, страх и патњу.

Визуелни наратив *Жена са дететом* треба према нормама патријархата да означи простор породичног дома, јер поседује елементе (мајку и дете) који указују на породичне обавезе жене, на дужности везане за материнство, кућне послове и на домаћинство. Затечени и донесени опис искустава морализоване жене, супруге и мајке, њене младалачке свакидашњице, губи се и бива поништен у чврсто моделованом и огрубелом лицу. Патријархат је детерминише као робињу, средство, јер је мушкарац директни уживалац благодети и забаве, док је „жена средство размене у трансферу мушке производње” (Маркс-Енгелс, 1924). Чињенице указују на то да жена у једном тешком тренутку са благо отвореним и истуреним устима на болном, мршавом и кошчатом лицу грчевито жели нешто да изговори, али се тај моменат одлаже и забрањује, јер је положај тела кочи и онемогућава да крене даље. Последњи атом њене снаге изриче молбу или вапај да је већ сувише уморна и исцрпљена од потлаченог и изабљујућег свакодневног живота и да жели промену.

Поглед модела усмерен је ван фокусне тачке посматрача, наизглед незаинтересован за дијалог са посматрачем. Жена гледа на доле и тиме сугерише животкојијепрати. Поглед жене сведочи о непрестаној ’забрани’ и ’потискивању’ да слободно посматра и успостави слободну комуникацију, јер патријархални кодекси упућују да су жене – објекти погледа, а да су мушкарци ти који гледају (ТамарГарб).¹⁴ Уметница приказану жену ипак награђује субјективитетом – иако не гледа у посматрача, она крајичком ока посматра простор испред себе. Својим ставом (чврсто грађена форма жене) она даје до знања да не жели више понижења којима је била изложена. Изостављање мушкараца из типичног породичног модела само је наговештај њеног личног утемељења, јер жели да поништи патријархат који јој додељује улогу другог реда.

Жена брижно држи и храни мало дете, персонификајући чедност и „праве“ вредности. Интерактивни контакт мајке и детета може се тумачити као ауторкин визуелни симулакрум амбивалентних сећања, која мајку, са једне стране, враћају на задовољство и уживање у детету, док, са друге стране, указују на одустајање од патријархалних начела, која у стваралаштву Надежде Петровић постају само искуствени елементи у надоградњи нових схватања. Мајка стидљиво и бојажљиво покушава да посредством детета – јер је дете носилац моћи којој се

14. Tamar Grab, Francis Francina i dr, *Modernity and Modernism*, Yale UP, London, 1993.

мајка потчињава – оствари своју моћ (укине идеолошку стратегију разликовања), коју не поседује и која јој се традиционално не додељује. То је мајчина молба да кроз обраћање детету искаже своју жељу.

Надежда Петровић на тај начин демонстрира родну диференцијацију, постајући претеча постмодернистичких 'ослобођених', нефиксних идентитета и деридијанске деконструкције. Дете, које је чврсто привијено и још увек *зависно од мајке*, једним широм отвореним оком посматра 'гледајућег' (посматрача), потврђујући да већ има предиспозиције за стицање моћи које су неупоредиво значајније од оних које поседује његова мајка. Сталоженост детета и мирноћа док га мајка доји јесу елементи узајамне повезаности жениног 'прекорачења', премошћавања, њен могући улазак у просторе фиксних идентитета, у којима се њена присутност занемарује. Мајка дететом обезбеђује себи моћ коју не поседује, а коју ће *имањем* детета остварити, јер путем фетишизације детета остварује своје жеље и реализује моћи које су јој иначе недоступне.

Насупрот *Жени са дететом*, *Портрет Косаре Цветковић*¹⁵ (уље на картону, 44x32,5 цм, вл. Народни музеј) указује на јасно успостављене промене и прелаз из традиционалног у модерно. Уметница не гради портрет Косаре Цветковић као портрет „универзалне лепоте“¹⁶, који ће бити објекат мушког погледа и уживања. Модел је, напротив, смештен у свет готово механичке тврдоће и крутости. Позадина прелази у први план, а уместо аналогije између форме и садржаја на површину излази мрежа стварних, комплексних односа који их повезују. Посматрачу је омогућено да завири у амбијент „женског простора“, али не оног непосредно видљивог, већ симболичког простора у коме се обележава положај жене у друштвеној пракси. Сликарка упадљиво наглашава изолованост фигуре. Фризура, грађански костим и сведеност детаља указују на то да је реч о жени из високог staleжа. Одсуство комуникације, смерност и покорност представљају глорификоване женске врлине, међутим, двозначност њеног погледа доноси недоумицу – он може бити израз неодлучности и бојажљивости, али и поглед који као да пролази кроз посматрача.

Посматрачу се, заправо, намеће питање да ли се жена овде презентује као објекат изложен погледима других, или и она ипак може поседовати сопствени субјективитет. Наизглед потпуно уобичајена, фигура љупке жене у благо повијеном ставу издвојена је од окружења и уметнута у свет имажинације, чиме стиче своју моћ. „Брисани“ позадински простор је недозвољени (мушки) простор, празан папир који чека ново уписивање, потпуно различито од претходног. Њен поглед и благо повијени став откривају присутан страх због искоракa у могуће промене. Прерушена и позиционирана у празном простору, она бива ослобођена притиска брачне институције и послова домаћинства, те

15. Београд, слика припада *србијанском периоду* (1903–1910).

16. Универзална лепота, тумачена на кантовски начин, подразумева непрестано и неисцрпно умножавање лепоте као симбола моралности. Тиме се указује на присуство жене као вечитог објекта мушких посматрања и уживања, чиме су друге улоге жене онемогућене или забрањене (в.И. Кант, *Критика моћи суђења*, прев. Н. Поповић, Београд, 1991).

постаје економски независна, чиме успоставља ново социокултурално тело које се развија у свом сопственом 'немању'. Настали портрет је транспоновано *друго*, које у себи свесно или несвесно садржи одлике ауторкиних субјективних виђења.

Слика *Ксенија* (уље на картону, 22,4x17 cm, вл. Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, Париски период 1910–1912) рађена је у стилу недовршеног приказа, моделованог кроки лакоћом, летимичним и „нервозним” наносима боје. Без икаквих накнадних улепшавања, реализовани портрет позициониран је у први план урбаног позадинског простора. Уметница разоткрива *поглед* којим се опредмеђује женска позиција *посматране*, узвраћајућу посматрачу погледом модела који га посматра као себи једнаког.

У контексту родног дискурса, а ускладу са идеологијом симболичке политике, жена у грађанском костиму постаје субјекат који се разилази са утемељеним ставовима друштва, ослањајући се на сопствено мишљење, различито од идеја о универзалној лепоти. Без страха и ограничења, она истражује својим погледом, који није више усмерен у празно или неку сасвим безначајну тачку кретања. Смела тоалета жене, грађански прерушене, 'откривене' и изложене свакодневним погледима на јавним местима, потврђују њен положај и друштвени статус. Она сада слободно корача 'мушким' просторима и самоуверено посматра. Изговорено метафоричним језиком психоанализе – жена на овој слици као да самосвесним погледом и ставом преузима моћ мушкарца, чиме призива мушки страх од кастрације. Обучена у костим јавне и сталешке моћи (атрибути фалуса), скопофиличним погледом пројектује читаву 'навалу' склоности повезаних са показивањем (нарцизам и егзибиционизам). Њен 'излазак' из породичног дома је њен излазак из патријархата, из традиционалних окова који су је притискали, али и истовремени улазак у „мушки“ модел.

Појава жене у јавном простору предочава поруку о наступајућој опасности чији је предводник авангардна жена, гост у мушком свету, или – странкиња (*xenia*)¹⁷. Износећи своју дубоку интиму целом свету, непосредно и неконвенционално, не обазирјући се ни на каква стилска, техничка и друштвена одређења у урбаном призору, жена исказује самосвесност на јединствен и искрен начин. Портрет се не односи на одређену женску особу, коју је посебно требало глорификовати, већ је конструисана визуелна представа о новој жени, оној која својим постојањем конотира дискурс новоуспостављених детерминација, избегавајући свако утемељење и универзалност.

Визуелна представа носи нове симболичке, репрезентативне мизансценске позе елитне жене – Ксеније, као представнице и предводнице свих „пробуђених”, образованих жена. Ксенија је жена препорученог стила одевања, употпуњена припадајућим друштвеним статусом и улогом. Својим ангажманом, без сумње и задршке износи концизну идеологију. У ставу мирног расположења и строгости монахиње, *Ксенија* у себи носи потиснуте жеље. Костимирањем жена

17. Реч *xénos*, окарактерисана као 'гост' код Хомера, доцније постаје напросто 'странац' (в. Емил Бенвенист, Речник индоевропских установа, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2002, стр. 61).

премошћује и прекорачује гранични прелаз из старог (патријархалног) у ново (модерно), из приватног у јавни простор, успоставља одговарајући друштвени статус у сфери мушке доминације. *Ксенија*, ослобођена патријархалних норми, креће се отвореним јавним просторима, који су јој били ускраћени. Њена строга одећа је одећа жене која се прерушава у костим јавне моћи, прикривајући своје нужно нарцистичко јавно показивање (егзибиционизам). Гестуално-фацијални покрет обрва појачава утисак сигурности и слободног посматрања, нос као стрела стреми врхом ка уснама, указујући на поруку 'презира' коју жена упућује.

Док су Веласкез, Климт, Енгр, Матис¹⁸ и многи други презентовали жену као објекат еротске жудње, модел Надежде Петровић затечен је у природном положају, без грча и заводничке извештачености. Њен модерно кројени шешир, капут са потпуно изостављеним декоративним елементом, закопчан до грла, са предимензионираном машном која занемарује и прикрива косу (један од еротских симбола) откривају способност уметнице да укаже на 'тајни објект' жудње. Машна представља одустајање од традиционалног костима, истиче њену радикалну модерност. Креација костима је симбол животног *креда* самоостварене уметнице, којој маскирање у неког *другог* омогућава да се креће у 'забрањеном' јавном простору и промовише нову културну и друштвену идеологију. Главна актерка постаје креаторка свога изгледа, прилагођеног модном тренду, који је одређује као припадницу актуелне класе склоне радикалним променама, због којих је често схваћена као ексцентрична.

Њена појава у градском пејзажу има пропагандно-репрезентациони карактер, указујући на новонастале обрасце друштвене моћи, статусне симболе властитог женског утемељења – онога што би желела да буде, али оно што још увек није. Истражујући сопствене могућности, уметница се одриче устоличеног затвореног система патријархалне културе и култа традиционалних норми представљања женскости, те поставља питање о вредности и поштовању жене у свету мушке хијерархије. То је симболични приказ жене лишене емоција, наглашене строгости, дистанцираног погледа, која захтева просторе нових потврда. Лик жене је симбол 'искорака' и прекорачења из оквира алтернативних традиција (које су их ограничавале и кочиле њихово деловање у пољу друштвених промена) у сферу поседовања институционалног образовања, које позитивно утиче на женску 'аг्रेसију' и охрабрује је у остварењу нових женских начела.

Жена својим уласком у град, својим мешањем са осталим припадницима полно-родних различитости друштвених слојева, руши устаљено традиционално мишљење које је принуђује на ограничено кретање. Симболичким „изласком из куће“, изложена јавности, она улази у непознати и опасни простор мушкараца, који за жену значи сусрет са морем непредвидљивих ризика. Брисани простор између портретисане жене и градског пејзажа у складу је са схватањима визуелне уметности и културе. Потискујући градски пејзаж у трећи план, сва пажња се усмерава и фокусира на портрет који потенцира опскурну реторику радикалне

18. Дијеого Веласкез, *Инфантикиња Марија Тереза* (1652), Густав Климт, *Портрет Фрице Ридлер* (1906), Енгр, *Госпођа Моатезије* (1856), Матис, *La dame en blue* (1937).

женске идеологије.

Заправо, празан простор око ње је простор скривене мушке доминације, који је 'опомиње' на ограничену слободу, кочи, и својом латентном величином промовише стално присутну контролу. 'Невидљиви мушкарац' покушава да је задржи у свом простору поседовања, потврђујући своје моћи. Дозирано јој уступа 'моћ' гледања, а при томе јој ускраћује и ограничава могућност интензивног посматрања.

Пољубани традиционални оквир покреће питање односа посматрача изван оквира слике и приказаног портрета Ксеније, којој је додељена улога активног посматрача и која успоставља трансцендентни дијалог, рушећи баријере традиционалних мишљења и Бергерове обрасце гледања – који наглашавају пасивну улогу жене, тврдећи да „жене посматрају баш онако како их други гледају“ (Џон Бергер). Жена овде остаје изложена и доступна гледању, али и сама постаје посматрач. Њен поглед, који фокусира невидљивог посматрача, постаје алегорија одсутности као притајеног присуства *другог*.

Визуелним наративом ауторка омогућава излазак из породичног дома, ослобађање вечите иманенције 'унутрашње вештице', позив на 'неумерена понашања', 'откаченост', 'извртност', ослобађање из саме себе – при чему се 'изласком из себе' постаје *друго ја*.¹⁹

Њена унутрашња крутост и непокретност тела говори о томе да је још увек увезана у невидљиве окове мушкарчеве моћи, која је обавезује на покорност, не дозвољавајући јој слободно кретање. Ипак, њено позиционирање у централни део слике сугерише успостављање сопствене доминације над мушкарцем. Уметница нуди погодан субјекат из савременог живота и модерног окружења, карактеристичног за урбану културу. Друштво у коме она егзистира и делује уводи је у игру амбивалентних дешавања, која је истовремено оспоравају и одобравају. Визуелним призором у духу Барбаре Кругер, уметница се супротставља друштвеној стварности тиме што дозвољава жени да се сопственим погледом супротстави погледу мушкарца и нађе у положају новонасталог субјекта, који погледом остварује виђење и моћ.

Надежда Петровић радикалним искорак прекорачује конвенционални начин гледања жене са становишта мушкарца, јер овде жена спекуларно заводи посматрача и одводи га на странпутицу, прикривајући стварни циљ. Визуелни приказ потискује и руши традиционално конституисани оквир виђења (у коме је мушкарац субјекат, а жена – објекат), указујући на пројектованог посматрача изван слике и женин поглед који припрема успостављање дијалога. Бинарна опозиција приватно – јавно такође бивају нарушене, приватност „женског“ погледа прелази у јавни, спољашни простор, у коме „бити виђен“ прераста у акт слободног посматрања.

Измењена реторика погледа нарушава хијерархију полова, сведочећи о самосвесној жени, која на друштвену стварност гледа отворено и директно, без

19. Више у Мирослава Малешевић, *Женско*, Српски генеалогски центар, Београд, 2007, 75–85.

страха и збуњености. Уметница наглашава да жена више није у улози 'жене-предмета', објекта мушких воајеристичких побуда. Жена постаје главни актер сценског призора, са активним ставом, равноправно учествујући у извођењу једног јавног чина.

Стварајући у време успостављања нових социокултурних односа налествици мушко – женских детерминација, Надежда Петровић није желела да бежи од проблема, већ најављује и „наваљује“ на отворен и непосредан начин, износећи свој космополитизам, жељу за независношћу и одбојност према универзалним идеологијама. Визуелни наратив отвара могућност изналажења *другог*, које ће кроз лик осавремене градске жене остварити жељени идентитет, лишен диференцијација.

Насупрот осталим, претходним визуелним приказима у опусу уметнице, *Ксенија* је одраз грађанске репрезентативне композиције, израз стваралачког субјекта, презентација самосвесне жене, позициониране у отворени јавни дискурс. Портрет Ксеније може се упоредити са митолошком Артемидом: нова Артемида у грађанском костиму својом психолошком одлучношћу остварује самосвестан женски став, потврђује сопствену доминацију, оправдава улазак у просторе резервисане за мушкарце. На тај начин слика постаје критичко оружје у испољавању спутавањем духа, суштински обележено феминистичком парадигмом која конституише и утемељује идентитет 'нове жене'.

Уметност Надежде Петровић својим радикалним ставом превазилази баријере патријархата и традиционалног мишљења о жени као објекту, које утемељује мушки дискурс. Она најпре наступа из позиције друштвено маргинализованих, да би постепено и двосмислено наговештавала појаву „нове жене“, те коначно дошла до њеног авангардног модела, који доноси читав низ метафоричних и идеолошких значења.

Ликовно стваралаштво Надежде Петровић мапира мозаик инкорпорираних фрагментарних позиција жене у некадашњем, али и у садашњем друштву. Жена још увек тешко егзистира, јер делује у пољу преплављеном прикривеним патријархалним кодексима угњетавања. Она је и даље позиционирана као „други пол“ (Симон де Бовоар, 1982) и као „погрешно тело“.²⁰ Заправо, историја културе, коју су углавном писали мушкарци, исказује се као „перманентни потискујући рат“, који феминизам својим активизмом покушава да укроти и обузда, али и да помери из сфере приватног у сферу јавног живота²¹.

Сликарски и друштвени ангажман Надежде Петровић указује на недосегнути

20. Наоми Волф каже да ако су „(...) женска тела и сада и увек била погрешна, док су мушка била уреду, онда су и жене погрешне, а мушкарци нису“. Она истиче притисак који се врши на жену како би се нашла у позицији потчињене и зависне, при чему се „дијета“ разоткрива као „најмоћнији политички седатив“ у женској историји, који смишљено поткопава њено самопоуздање и самосвест. Опсесивно размишљајући и старајући се о лепоти сопственог тела, жена несвесно подржава мушку надмоћ и ауторитет (Wolf 1992: 197).

21. Приватни живот је углавном установљен обичајима и традицијом као природним детерминантама, које подразумевају потпуну маргинализацију жена у сферама друштвеног живота, док се јавним сматра оно што детерминише и обликује модел приватног живота.

феминистички циљ „растварања” патријархалне категорије ’жене’ директним супротстављањем хијерархијској подели рода и разбијањем већ утемељеног јединства, које ће потпуно побити присутно схватање да је ’субјекат’ искључиво мушко подручје и пружити прилику женама да се избаве из анонимности и изграде сопствену стваралачку и животну субјективност. Разобличавањем и довођењем у питање доминантне претпоставке о *креативности*, као и значења термина *уметник*, уметнице попут Надежде Петровић непосредно су указале на неизговорену претпоставку да језик уметности стварају мушкарци, разоткривајући однос између језика, уметности и идеологије (Gabhart, Broun 1972). Захваљујући њима, *женска уметност* постаје примећена и вреднована, чиме је покренут и процес конституисања равноправне уметности, мимо категорија „мушког“ и „женског“.

Литература

- Амброзић, Катарина. 1973. (Надежда Петровић 1873–1915), у *Надежда Петровић*, Музеј савремене уметности, Београд: 7–42.
- Berger, John. 1977. *Ways of Seeing*, BBC and Penguin Books. London–New York.
- Бовоар, де Симон. 1982. *Други пол*, књ. 2, прев. Мирјана Вукмировић, Београд: БИГЗ.
- Gardiner, J. 1977. “Women in the Labour Process and Class Structure”, у *Class and Class Structure*, edited by A. Hunt. Lawrence & Wishart: London: 163.
- Емил, Бенвенист. 2002. *Речник индоевропских установа*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад: 61.
- Kozloff, Maxs. 2005. “The Authoritarian Personality in Modern Art”, у: *Artforum*, (May, 1974), у: *Creating their own image: The History of African–American Women Artist*, Lisa E. Farrington, Oxford University Press, New York.
- Кант, Имануел, 1991. *Критика моћи суђења*, прев. Н. Поповић, Београд.
- Kris, Ernst, Kurz, Otto. 1934. *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch*, Vienna.
- L. Comer. 1978. „Wumen & Class; the Question of Women and Class”, *Women's Studies International Quarterly*.
- Малешевић, Мирослава. 2007. *Женско*. Српски генеалошки центар. Београд: 75–85.
- Marks, Karl, Engels, Fridrih. 1924. *O Umetnosti*. Naše snage, Zagreb: 78–86.
- Parker, Roszika, Pollock, Griselda. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Поповић, Богдан, 1904. Прва југословенска уметничка изложба, СКГ, књ. XIII, Београд: 231.
- Pollock, Greiselda. 1988. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. Routledge, London.
- Tamar, Grab, Franscina, Francis, i dr. 1993. *Modernity and Modernism*, Yale UP, London.
- Трифунковић, Лазар. 1973. *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд,
- Clarck T. J. 1973. *The painting of Modern Live: Paris in the Art of Manet and his Followers*. New York: Knopf and London: Thames & Hudson.
- Clarck T. J. 1984. *Image of the People, The Absolute Bourgeois*, London: Thames & Hudson.
- Heinrich, Wölfflin. 1929. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, F. Bruckmann A–G, München: 21, 136.