

Марија Р. Радисавчевић*

ФЕМИНИСТИЧКИ КОНТЕКСТИ МЕМОРИЈАЛА НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ**

САЖЕТАК: У раду се заступа теза да се феминистичке интервенције Меморијала Надежде Петровић могу пратити анализом теоријских дискурса Гризелде Полок, Јулије Кристеве и Розалинд Краус, и то на примеру 19. Меморијала Надежде Петровић. У складу с тим, методом анализе теоријских контекста у раду ће се показати на који начин су артикулисане феминистичке интервенције канонске историје уметности. Међу скромним покушајима феминистичког читања историје уметности у Србији, 19. издање Меморијала се издваја као значајно јер међу првима објављује текстове који се критички односе према канонима дисциплине, а које је парадоксално, имајући у виду наслеђе које баштини, потпуно истиснуто као такво из контекста саме манифестације и са мапе феминистичког деловања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: друго, феминистичке интервенције у историјама уметности, 19. Меморијал Надежде Петровић, феминизам, репрезентација тела.

Феминистичке интервенције у историјама уметности

На настанак феминистичког дискурса у уметности, теорији и ликовној критици утицале су друштвенополитичке околности у Југославији/Србији које у почетку нису препознавале и признавале борбу за женско питање као неопходну и потребну. Више услова је довело до појаве тема које се могу окарактерисати као феминистичке у уметности после 1968. године, а то су: прихватање трендова са Запада кроз увоз културе, међународне уметничке фестивале попут БИТЕФ-а, БЕМУС-а, Априлских сусрета, као и постојање простора за размену попут СКЦ-а у Београду и Трибине младих у Новом Саду и, наравно, промене које су се догодиле у пољу саме уметничке праксе, као и услова њиховог излагања (ZELENOVIĆ 2020: 90).

* Уметничка галерија „Надежда Петровић” Чачак; marijaradisavcevic6@gmail.com

** Рад је настао у оквиру предмета Теорије еманципације у уметности на Интердисциплинарним докторским студијама, смер Теорија уметности и медија на Универзитету уметности у Београду.

Међутим, када је у питању историја уметности, промене се нису тако брзо дешавале, већ су се извесна ригидност и конзервативност дисциплине задржале, а које су потенцијални узрок или последица одсуства локалне верзије (покушаја) деконструкције (националног) мита о уметнику – генију, односно претпоставци да „жене нису биле историјски значајни уметници [...], јер нису поседовале урођени грумен генијалности (фалус) који је природно власништво мушкарца” (POLLOCK 1988: 2). У Србији се тек од средине деведесетих година XX века јављају први деконструктивистички приступи у феминистичком истраживању историје уметности, иако је овакав приступ дисциплини у евроамеричком контексту био присутан већ тридесетак година, али који је такође, према наводима Талије Гуме-Петерсон (Thalia Gouma-Peterson) и Патрише Метјус (Patricia Mathews), великим делом каскао за активношћу уметница и критичарки и био под њихов утицајем (2002: 42). Разумевање почетака оваког критичког приступа у српској историји уметности не може бити потпуно без прегледа и кратког осврта на развој њихових западних модела и узора на које се ослањало и угледало. Из тог разлога, важно је најпре указати на теоријске основе којима су преиспитани и доведени у питање постулати и канони на којима је почивала традиционална историја уметности.

Феминистичко читање историје уметности, покренуто 1971. године текстом Линде Ноклин (Linda Nochlin) „Зашто нема великих уметница?”, условљено је интензивним повезивањем феминистичке теорије и уметности, одвијало се од краја шездесетих година XX века па све до краја осамдесетих. У том периоду долази до двоструког преиспитивања доминантне парадигме у уметности, односно у уметничкој пракси, до које доводе саме уметнице с једне, и у теорији која се њоме бави и историји уметности, с друге стране (МИНАЈЛОВ 2012: 148).

Од другог таласа феминизма (током шездесетих и седамдесетих година XX века) почиње преиспитивање традиционалне, институционализоване историје уметности и њене методологије. Феминистичка интервенција о којој је овде реч једна је од области нове историје уметности назване још и „контекстуалном” и „ревизионистичком” јер у средиште својих интересовања поставља испитивања конкретних предуслова за настанак уметничких појава, утицаје социјалних прилика, упливе владајућих и алтернативних идеологија, деловање тржишних механизма, прихватајући у крајњој консеквенци сазнање о виталним егзистенцијалним потребама настанка сваке релевантне уметничке продукције, те отуда и нимало пасивних и неутралних реакција прихватања или одбијања порука и значења тих продукција (DENEGRI 2006: 193).

Питање које је Ноклинова поставила почетком седамдесетих година у великој мери је обележило прве године феминистичке уметничке критике,¹ отварајући пут ка редефинисању темељних предуслова традиционалне историје уметности. Наглашавајући примарну улогу институционалних чинилаца у одређивању уметничког

¹ Првој генерацији феминистичке ликовне критике припадају Луси Липард (Lucy Lippard), Линда Ноклин, Елинор Манро (Eleanor Manro), Марта Рослер (Martha Rosler) и др.

достигнућа, Ноклинова је оспорила мит о „великом уметнику”, као човеку обдареном оним мистериозним и неописивим својством – генијалношћу (GUMA-PETERSON, METJUS 2002: 40). Међутим, како се касније у литератури истицало, у фокусу прве генерације феминистичких ликовних критичарки било је питање „величине”, односно откривање а потом и уклапање уметница у већ постојећи систем уметности, уз доказивање да су оне подједнако добре као и њихове мушке колеге, што је само доприносило перпетуирању дискурса који су покушавале да деконструишу.

Десет година након објављивања рада Линде Ноклин, Розика Паркер (Roszika Parker) и Гризелда Полок (Griselda Pollock) у својој књизи *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*, одбацујући евалуациону критику, окрећу се анализи историјског и идеолошког положаја жена у односу на уметност, уметничку продукцију и идеологију, и указују да се жене налазе у другачијем односу према уметничким и друштвеним структурама од уметника-мушкараца, као и да је њихов циљ да анализирају праксу жена као уметница како би откриле како је свака од њих успевала да се избори са својим положајем (GUMA-PETERSON, METJUS 2002: 40, 42). За Полокову феминистичка историја уметности има двоструки задатак који се огледа у деконструисању историје уметности као идеолошке праксе, што поставља као предуслов да се приступи откривању и (ре)валоризацији уметница које су стварале у прошлости. Она уводи концепт „феминистичких интервенција у историјама уметности” како би дефинисала феминистичку методологију проучавања историје уметности. Полокова објашњава да је ова плурализација историје уметности посебно значајна јер отвара поље историјске интерпретације изван селективне традиције, односно канонске верзије приче о уметности која је представљена као једина историја уметности (1988: 18).

Идеја интервенције у теоријама Гризелде Полок иновативни је приступ у историји уметности, односно обухвата различите приступе из позиција „другости”, будући да сама Полокова у својим радовима инсистира на плуралности позиција у том контексту (МИНАЈЛОВ 2021: 151). Она објашњава да предлог „интервенције” не подразумева издвојену историју уметности, односно посебне феминистичке перспективе у историји уметности, већ покретање нових питања и интервенисање у подељеном простору историја уметности, а која се не могу свести само на додавање уметница на спискове у којима су претходно занемарене (ЋУРИЋ према МИНАЈЛОВ 2012: 151). Стандардна методологија канонске историје уметности наметала је параметре евалуације који су били одређени према мушкарцима, односно уметнику. Стога, Ноклинова већ 1971. године позива на опрезност у покушају да се именује „женски Микеланђело” јер су критеријуми величине одређени као „мушки” (према РОЛОК 2002: 109).

Промена парадигме у историји уметности водила је ка сасвим новим начинима поимања предмета проучавања, користећи теоријске и методолошке расправе марксистичке историографије као крајње неопходне и погодне за стварање феминистичког модела проучавања онога што се може преименовати у културну производњу (РОЛОК 2002: 113). Полокова даље наводи да феминистички историјски материјализам не врши просту замену рода класом, већ дешифрује замршене међузависности

класе и рода, а такође и расе, у свим облицима историјске праксе, указујући на важност признавања пола (полности) и моћи рода као историјских сила чији је значај исто толико велики као и било које друге матрице коју марксизам (или други облици друштвене историје или културолошке анализе) ставља у први план (2002: 113). Према феминистичке и марксистичке тенденције критикују исте институционалне, традиционалне методе историје уметности (једна има фокус на роду, друга на класи) као део радикалне критичке праксе у овој дисциплини, нужно долази и до неких размимоилажења. Полокова сматра да би феминистичка историја уметности требало да буде допуна марксистичкој интерпретацији историје уметности, јер колико год да је друштво структурирано односима неједнакости у смислу материјалне производње, оно је исто тако структурирано полним поделама и неједнакостима, пошто природа друштва у којима се уметност производи није само феудална или капиталистичка већ је и патријархална и сексистичка, те се ниједна од ових форми експлоатације не може свести на другу (Роџок 1988: 27). Стога, на трагу тих парадигматских образаца, Полокова сматра да је примарна одговорност феминистичке интервенције проучавање жена-као-произвођача (2002: 117) које нису независне од друштвенополитичких околности, већ су биле смештене унутар јасних граница које је одређивала успостављена идеологија женскости, односно патријархата.

У средишту феминистичке анализе налази се друштвена конструкција полне разлике која је произведена низом међусобно повезаних друштвених пракси и институција (породица, образовање, уметничке студије, галерије итд.) које одржавају доминацију патријархата па, Полокова истиче, да феминистичке интервенције захтевају признавање односа моћи рода, чинећи видљивим механизме мушке моћи и улогу културних репрезентација у тој конструкцији (Роџок 2002: 116). Циљ је био показати, за разлику од првих покушаја деконструкције канонске историје уметности који су се огледали у доказивању да су уметнице биле подједнако изузетне као и уметници, са идејом уклапања у традиционалне оквире дисциплине, да су се оне налазиле у знатно другачијем друштвенополитичком положају, те да би требало анализирати њихову праксу као жена уметница у односу на такав контекст у којем су стварале. Зато, наглашава да је подједнако важно осим деконструисања, и феминистичко, поновно, писање историје уметности терминима који односе рода, као одређујуће чиниоце, чврсто смештају у културну производњу и означавање, што подразумева и феминистичка читања текстова често произведених од стране мушкараца (без икаквог свесног, феминистичког обзира или плана) који су подложни новом разумевању кроз феминистичка виђења (Роџок 2002: 119).

Феминистичка критика доминантних методолошких и теоријских приступа у историји уметности какве је у свом теоријском раду заступала Гризелда Полок, имале су скромног одјека у српској теорији и историји уметности. Јелена Михајлов сматра да се о комплекснијем виду рецепције ставова ове ауторке у српским феминистичким круговима може говорити пре свега у контексту радова неких историчарки и историчара уметности, али да се њени ставови и утицаји не могу оштро одвајати од

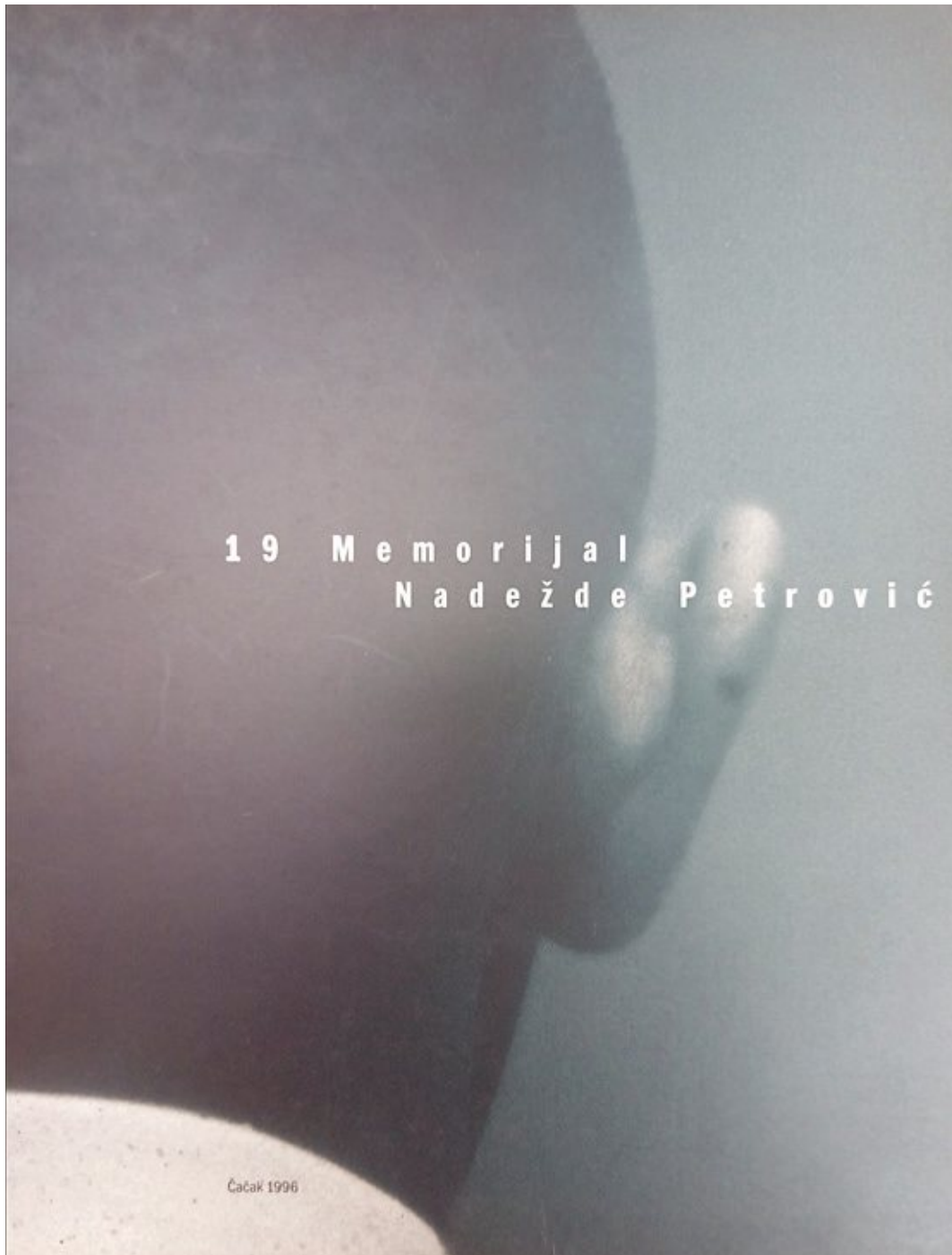
утицаја феминистичких тенденција у области уметности и историје уметности који је започет седамдесетих година XX века (МИНАЈЛОВ 2012: 158). Почетком деведесетих у Србији се јављају први текстови који доводе у питање традиционалне патријархалне оквири културе, односно историје уметности. Пионирске кораке у том правцу пратимо већ од 1995. године када Дубравка Ђурић у часопису *Женске студије: часопис за феминистичку теорију* објављује текст „Феминистичка уметност”, потом 1996. године у каталогу 19. Меморијала Надежде Петровић, који се у даљем раду разматра, Бојана Пејић пише текст „Анђео, тело, зазорно”, а Јасмина Чубрило „Да ли су други само другачији?”. Наредне године Бранислава Анђелковић у *ПроФемини* бр. 11, објављује „Тестамент Катарине Ивановић” који доноси анализу сликарства ове уметнице у оквиру феминистичких тенденција у историји уметности.² Међутим, овај полет који су донеле деведесете године, када се чинило да феминистичка ликовна критика, феминистичка теорија уметности или феминистичке интервенције у историји уметности могу артикулисати нов дискурс, није искористио свој потенцијал, већ је остао на усамљеним и појединачним студијама.

Феминистичке интервенције 19. Меморијала Надежде Петровић

У скромној литератури која помиње Меморијал Надежде Петровић,³ 19. Меморијал, одржан 1996. године, истиче се као значајан (за манифестацију) из више разлога. На првом месту се указује на искорак који је учинио селектор издања Јеша Денегри укључивши четири студента и студенткиње (Јасмину Чубрило, Стевана Вуковића, Катарину Радуловић и Светлану Рацановић) у ауторски тим изложбе, а потом се наводи и њена медијска особеност у смислу да су у оквиру манифестације први пут излагани и видео-радови, инсталације и објекти. Сагледане у контексту изложбе и Уметничке галерије „Надежда Петровић” као њеног организатора, наведене новине сматране су највећим доприносом у кустоском, односно програмском аспекту. Међутим, шире посматрано, ово издање Меморијала има један још значајнији аспект правременог укључивања у актуелне токове локалног феминистичког преиспитивања српске историје уметности, ликовне критике, уметничке праксе и теорије. Период од 1990. до 2000. године сматра се периодом најинтензивнијег пробоја феминизма у свим његовим облицима у друштвени живот Србије и период у којем

² Исте године (1997) у часопису *Женске студије: часопис за феминистичку теорију* објављено је поглавље из књиге Гризелде Полок „Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art”. Након 2000. године, значајан допринос и искорак у овом правцу су дале историчарке уметности Симона Чупић, Лидија Мереник, Саша Брајовић, Јасмина Чубрило, Бранислава Анђелковић, Сања Којић Младенов, историчарка Радина Вучетић и други.

³ Меморијал Надежде Петровић основан је 1960. године у Чачку и једна је од најстаријих бијеналних манифестација визуелних уметности на простору бивше Југославије. Успостављен са циљем да континуирано подсећа на дело једне од најзначајнијих српских уметница, обједињује у јединствену изложбenu форму, комуницира али и суочава наслеђе и баштину епохе с краја XIX и почетка XX века с једне и савремену уметничку продукцију с друге стране.



долази до интензивне идеолошке, политичке и практичне диференцијације међу провитним носитељкама феминистичке замисли и праксе, како на нивоу Југославије, тако и Србије (Милс 2011: 58). Међу студентима које је Денегри одабрао, Јасмина Чубрило је понудила другачије читање историје уметности, преиспитујући канон који је успоставио један од ауторитета дисциплине, историчар уметности и ликовни критичар Лазар Трифуновић у тексту „Да ли су други само другачији?“, док Бојана Пејић, као гостујућа селекторка са засебном ауторском изложбом у Галерији „Рисим”,⁴ у каталогу манифестације објављује текст под називом „Анђео, тело, зазорно” те проблематику „слике тела” лоцира, већ у зачецима српске ликовне критике.

На феминистичку тенденцију 19. Меморијала Надежде Петровић скренула је пажњу тек 2010. године историчарка уметности Снежана Стаменковић у монографија која је изашла поводом 50 година од манифестације, а у којој износи констатацију да је овај меморијал први пут „покренуо теме које би, по карактеру наслеђа које је служило као идејни оквир и водиља, биле логичан део бар неке од претходних осамнаест изложби” (2010: 80). Стаменковићева даље наводи да питања родних односа, имајући у виду актуелност проблематике како у свету тако и на Балкану деведесетих година, нису била тематски оквир ниједног рада претходних Меморијала (а можемо, из ове перспективе додати, ни каснијих у смислу као што се јављају на поменутом), те да се то мора читати у ширем контексту, мислећи на специфичну ситуацију у југословенском друштву након Другог светског рата (Стаменковић 2010: 80). Без обзира на ово закаснило подсећање и указивање на (могуће) даље доприносе и правце развијања Меморијала који би били логичан исход ако се узме у обзир личност којој је посвећен, потенцијал феминистичког дискурса није искоришћен, што свакако отвара додатна питања.

Вођени најпре grubим статистичким подацима о учешћу уметница на Меморијалима Надежде Петровић, на 19. изложби први пут је у историји Манифестације, од укупног броја изабраних учесника/ца скоро половина жена (од 26 аутора/ки, чак 10 је уметница).⁵ Њихово учешће на претходним издањима изложбе имало је (искључиво)

⁴ На овој изложби су у избору Б. Пејић, учествовали Марина Абрамовић, Милован ДеСтил Марковић и Сисел Толас. Податак о изложби која је осмишљена као засебан сегмент налазимо тек у Денегријевом петотомном издању *Деведесете: теме српске уметности* (1999) и то у фусноти која нуди преглед текстова који су за тему имали 19. Меморијал Надежде Петровић, укључујући и селекторске написе. У основном тексту исте публикације, у врло кратком поглављу посвећеном овом издању изложбе, Денегри општено пише о изложби, образлажући њен концепт, без истицања феминистичких аспеката.

Имајући у виду уметничке праксе изабраних аутора који су на различите начине окренути деконструкцији и проблематизацији ре/презентације тела (претпостављајући да је текст настао у години када је и одржана изложба), приказ Александре Естеле Бјелице први је указао на феминистички аспект 19. Меморијала у којем пише да су деконструкцијом утврђених физичких манифестација и иконографским приступом телу ови уметници представили оне физиолошке, психолошке и социолошке симптоме од којих сви, мање-више, зазиремо (Бјелица 1996).

⁵ У избору Стевана Вуковића уз Михаела Милуновића, Еру Миливојевића, Нешу Париповић, групу „Апсолутно” нашла се и Бранка Кузмановић, док је у селекцији Катарине Радуловић била Мирјана

формалну улогу уклапања у идеолошке оквире доминантне политике која је негира-ла потребу за феминизмом, с обзиром на то да је социјализам пропагирао једнакост мушкараца и жена, па је борба за женска права била интегрисана у доминантни политички дискурс, сматрајући да су женска питања решена. Уметнице суштински нису биле третиране другачије у односу на своје мушке колеге и њихов рад није био мање вреднован зато што је „женски”, али се у писању каталога и начинима репрезентације дела уочава тенденција да се на неки начин дистанцира од чињенице да је уметница жена и да се негира постојање полне разлике или у најбољем случају маргинализује у контексту значаја и значења њене уметности (ZELENOVIĆ 2020: 84). Премда је комплексан однос социјализма и феминизма у Југославији, упркос бројним потешкоћама, остављао простор за феминистичку активност која од краја седамдесетих и током осамдесетих година XX века бележи интензиван развој, и која је омогућила сваки други облик борбе за еманципацију жена и родну равноправност, у градовима на маргинама земље, попут Чачка, присутна је тек од друге половине деведесетих година.

Наведени број уметница на 19. Меморијалу није имао формални карактер калкулације коју је требало задовољити у погледу полова, већ је окупљен са јасно артикулисаној идејом феминистичког преиспитивања канонске историје уметности елабориране у тексту каталога изложбе. Запажања организатора о излагању радова који излазе из оквира традиционално појмљене слике или скулптуре, има много значајнију улогу посматрано са становишта феминистичке теорије која има за циљ, између осталог, и деконструкцију андроцентричности уметничког канона прикривеног иза, из модернизма наслеђеног, критеријума генијалности. За разлику од претходних изложби Меморијала, на којима су уметнице углавном биле тематски ограничене на просторе ентеријера, пејзажа, портрета или мртве природе, 19. изложба раскида са установљеном праксом приказивања, условно речено и широко схваћено, простора „женскости” који нису реметили установљене идеолошке конвенције. Уметнице које излажу на овом меморијалу у избору студенткиње историје уметности Јасмине Чубрило (Марија Драгојловић, Милица Стевановић, Дарија Качић, Нина Коцић, Тања Остојић и Марија Вауда) у својим реализованим радовима, деконструишу оне елементе који су традиционално атрибуирани женама и уметницама, а којима је натурализована друштвена конструкција рода приписивањем „природних” особина пола.

Бојана Пејић у свом тексту у каталогу 19. Меморијала Надежде Петровић полази од чувене полемике о православности⁶ која је уздрмала доминантне критеријуме

Ђорђевић уз Александра Димитријевића, Ивана Илића, Драгослава Крнајског, Милорада Младеновића, Николу Пилиповића и Драгомира Угрена; избор Светлане Рацановић обухватао је Јована Чекића, Добривоја Крговића и Зорана Насковског, а Денегријев Веска Гаговића, Милију Павићевића и Вељка Вујачића.

Иначе, дотадашња пракса селекције подразумевала је, ако је уопште укључивала уметнице у избор (на 7. Меморијалу (1972) није била заступљена ниједна уметница) у просеку четири, а највише шест уметница од укупног броја који се кретао од 17 до 34.

⁶ Полемика о православности живописа догодила се 1886. године поводом иконе *Смрти цара Лазара* коју је насликао Ђорђе Крстић за иконостас Саборне цркве у Нишу. Расправа се водила између Крстића и Михаила Валтровића, као заговорника нових приступа сликарству, и Стеве Тодоровића и

античке и класицистичке концепције уметности у теорији и критици. Остављајући по страни оцену о значају ове расправе у смислу доприноса професионализацији и стручном усавршавању ликовне критике, Пејић у основи овог сукоба за који пише да се одвија у дискурсу о православној спиритуалности која је у суштини у подтексту имала дискурс о сексуалности (Пејић 1996: 7), идентификује почетке проблематике репрезентације тела, односно рода у националним оквирима. Централно место у расправи заузела је представа анђела који је оцењен као зазоран због своје женскости, односно голотиње под којом се овде подразумева откривена/гола нога мало изнад чланка. Однос према телу у ликовној критици и фигури анђела у том контексту који започиње овим догађајем из 1886. године, Бојана Пејић даље проблематизује на примерима Делаacroоје (Delacroix) фреске *Борба Јакова са анђелом* (1853–1856) у којој препознаје „борбу материје против духа” која репрезентује два аспекта власти, сексуалне и божанске, које су, како наводи, читљиве и код Крстића, истичући и то да је фигура анђела на икони *Смрт царя Лазара* (на кога је пројектована слика женскости) „једна од раних алегоричних Победа у нашој уметности” (Пејић 1996: 8).

Међутим, спорни анђеоло би био у границама дозвољеног и толерисаног па чак и да је потпуно наг, да није мушким критичарима заличио на жену јер, како наводе, „таквих анђела по нашем богословљу нема”. Превођењем на савремени појмовни теоријски апарат ова (наизглед случајна) трансгресија стабилног родног идентитета (јер анђели су мушког рода или бесполни) може бити интерпретирана концептом „бесформног” који замагљује категоријске одреднице, па самим тим и родне, класне, расне, старосне итд. разлике унутар датог друштвеног система; односно, како Розалинд Краус (Rosalind Epstein Krauss) наводи, реферишући на Батаја (Bataille), алтерације родних идентитета где није реч само о замагљивању демаркационих линија приликом успостављања сета закона који управљају процедурама и протоколима детерминације, класификације и дефинисања, већ о самој немогућности дефинисања и додељивања коначног значења, у духу постструктуралистичке оптике, услед склизвања логике категоризације која ради према принципу самоидентификације – мушког и/или женског идентитета, утврђеног опозицијом између „мене/индивидуалног сопства” и другог (Матејић 2018: 113–114).

Пејићева се осврће и на европску филозофску традицију која је изграђена на картезијанском одвајању тела од ума/духа и која своје корене вуче још од Платона (Plátōn), а којој је Декарт (Descartes) дао чврсте темеље. Пасус закључује тако што наводи да у европској уметности репрезентација медијума тела заузима привилеговано место, те је у том контексту важно истаћи да је тело имало кључну улогу у уметности и историји уметности, што је јасно на основу његове симултане очигледности и невидљивости у овим дискурсима (Џоунс 2004: 314). Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) у критици картезијанизма, изнетој у књизи *Дрући њол* (1949), истиче да је

Ђорђа Малетића, поборника традиционалне, класицистичке слике „идеалног тела”. О полемици вид. у: Лазар Трифуновић, *Српска ликовна кријика*, Српска књижевна задруга, Београд 1967.

тело неизбежно обележавано као женско, као и то да би човек могао да тежи побожности или овоземаљском изданку (културној и друштвеној моћи) и да би оставио за собом иманенцију и фемининост, тело је морало бити потиснуто или трансцендентирано кроз чисту мисао (Џоунс 2004: 314). Осим искључивања женскости, Де Боварова је указала и на искључивање других типова идентификације услед чега се издваја бели евроамерички мушкарац, како би се обезбедиле унификација и самодовољност овог субјекта – човека.

Амелија Џоунс (Amelia Jones) пише да је картезијански појам бестелесног, безинтересног, опуномоћеног субјекта имао дубоке реперкусије у дискурсу историје уметности, у коме је преведен у веровање у божански надахнутог творца или тумача уметности (Џоунс 2004: 315). У развоју кроз дисциплину историје уметности и ликовне критике, у комбинацији са (поједностављеним) теоријама Имануела Канта (Immanuel Kant), безинтересност је мобилисана у модернистичком дискурсу уметности како би се обезбедила могућност објективне евалуације естетских вредности и значења уметничких дела. Унутар овог доминантног правца уметничког дискурса, који врхунац достиже након Другог светског рата у делу Клемента Гринберга (Clement Greenberg), критичар информисан кантијанском теоријом морао је по дефиницији да прикрива или заклања своје тело да би могао да износи чисто логичке естетске судове, без имало „интереса” (неугодних потешкоћа које ствара телесна жеља) (Џоунс 2004: 315). Прикривање или потискивање тела критичара значило је и прикривање, непризнавање телесног код уметника, чиме се обезбеђује објективни уметнички критички суд.⁷

Радове уметника Марине Абрамовић, Милована ДеСтила Марковића и Сисел Толас (Sissel Tolaas), Бојана Пејић у контексту расправе о телу и телесности објашњава ставом да у простору између тела и његове репрезентације у којем циркулишу различити дискурси, „настаје” тело (слика о телу, концепт) и да оно не заузима чист, пред-друштвени, пред-дискурзивни простор, већ да је компоновано од мреже утицаја који су непрестано подређени друштвенополитичким детерминантама (Пејић 1996: 8–9). У том смислу, значење тела никада се не може посматрати као фиксирано нити поједностављено, већ пре као „груписање проживљених значења” (Мерло Понти [Merleau-Ponty]). Тело човека није само у телесној вези са телом света, као најбитнија тачка или интерфејс између нас и наше околине, него је и „пројектовани феномен” и резултат наших психичких жудњи (Џоунс 2004: 324). Тело је увек одређено и обележено родом, полом, класом, расом, али и свим другим искуствима која су релациона и контекстуална. Стога за феминистичке теоретичарке и историчарке уметности тело представља полазну тачку смањивања и укидања дуализма родова, јер управо тело представља место на којем родно-политички релевантни елементи најбоље долазе до изражаја (PAUL 2007: 281). Како Гума-Петерсон и Метјусова наводе,

⁷ Међутим, баш када је Гринбергов критички модел био на врхунцу утицаја током педесетих и шездесетих година XX века, настали су контрадискурси који су покушавали да потврде тело као активни аспект стварања и тумачења визуелне уметности (Џоунс 2004: 317).

природа женског „поретка слика” у уметности представља једно од најважнијих питања за феминистичку историју уметности јер су разни стереотипни женски ликови протумачени као означитељи за културу под мушком доминацијом (GUMA-PETERSON, METJUS 2002: 56).

Снажан допринос у деконструисању механизма погледа и перцепције који стварају превласт једног рода над другим, дале су филмске теоретичарке седамдесетих година чију методологију преузимају историчарке уметности. Према Лори Малви (Laura Mulvey), у свету који је уређен полном неравнотежом, уживање у гледању подељено је између активног/мушког и пасивног/женског па је у тој бинарној опозицији жена као слика сирови материјал за поглед мушкарца (MALVI 2002: 193–199). У психоаналитичкој позадини овог аргумента, жена као репрезентација означава кастрацију, индукујући воајеристичке или фетишистичке механизме којима би претња, коју она представља, била заобиђена (MALVI 2002: 199). Малвијева индицира парадокс фалоцентризма у свим његовим манифестацијама јер зависи од слике кастриране жене која његовом свету даје поредак и смисао. Сам појам релације између родних категорија одвија се око „бити и/или имати... фалус” у којој „бити фалус” имплицира бинарну опозицију између „имати и немати” (SOLER према МАТЕЈИЋ 2018: 109). Поседовање или непоседовање фалуса конституише родне идентитете као нормативни систем, како је показао Лакан (Lacan), а што су бројне феминисткиње оспоравале одбраном премисе да, чак и ако жена „задобије” „свој” статус (увек већ статус фалуса), то задобијање, условно речено, „права” на сопствени језик постаје могуће искључиво преко маскулиног дискурса (који је фаличан) пошто је жена као таква жртвована (МАТЕЈИЋ 2018: 109–110). „Фалус је оно што је видљиво, вагина је оно што је тајно скривено од погледа и самим тим зазорно” (МАТЕЈИЋ 2018: 110).

Појам зазорног уоквирује текст Бојане Пејић који почиње у контексту деветнаестовековне расправе поводом иконе Ђорђа Крстића *Смрти цара Лазара* и анђела који је оцењен као зазоран, јер је одређен у виду женског рода и у „хоризонталном положају”, „голе ноге” у лету према Лазару, што је критичаре асоцирало на љубавни чин (супротно канону), а завршава се интерпретацијом видео-инсталације Марине Абрамовић *Лук* (1996) која се, како Пејић пише, може видети у смислу зазорног како га Јулија Кристева (Julia Kristeva) одређује, као „оно што ремети идентитет, сустав, ред. Оно што не поштује границе, мјеста, правила” (KRISTEVA 1989: 10), наводећи даље да је један од основних и најархаичнијих облика зазорности гађење због јела, односно хране, прљавштине и отпадака. Она уводи овај појам да значи такозвану „пропалу” или „крхку” субјективност – оно што чини услов *иосијајања* субјектом у којем се претња зазорног јавља као резултат система забрана на коме се темељи симболичко, а као једна од фундаменталних забрана тог поретка, јесте забрана материнског тела (МАТЕЈИЋ 2018: 110). Кристева материнско тело означава као зазорно, оно што истовремено привлачи и одбија.

Термин зазорно, осим значења које има у теорији Јулије Кристеве, као нешто што је сродно перверзији, одвратно, непојмљиво, оно што истовремено одбија и привлачи,



Ђорђе Крстић, *Смрт цара Лазара*, 1885.

поједини аутори, како наводи Мишко Шуваковић, идентификују са *бесформним* с једне стране, док с друге стране стоје они теоретичари и критичари уметности (Розалинд Краус, Хал Фостер [Hal Foster], Ив-Ален Боа [Yve-Alain Bois]) који теорију зазорног⁸ и означитеља развијају у циљу критике модернистичког формалистичког израза, у настојању да се историја гринберијанског модернизма замени „новим читањем” битних карактеристика модернизма у времену када је он постао *историјски њраи* (ШУВАКОВИЋ 2006: 162, 164). У том смислу, посебно је значајан допринос теоријског рада Розалинд Краус који се огледа у напуштању Гринберговог формалистичког модела уметничке критике кроз деконструкцију дотадашњег хијерархијског и самокритичко-есенцијалистичког, прогресивно-утопијског и самокритичко-еволутивног концепта западне историје уметности и тиме доминантне америчке критике и тумачења визуелне уметности током педесетих и шездесетих година прошлог века, као и у оповргавању традиционалне онтолошко-есенцијалистичке дефиниције уметности и уметничког дела (МАТЕЈИЋ 2018: 25–26). Ревизијом канонске историје уметности, Краусова је разоткрила владајуће идеолошке матрице и постулиране нормативе света уметности и понудила нову, критичку историју уметности.

Јасмина Чубрило теме родних односа и феминистичког читања историје уметности започиње у свом тексту који је подељен на два сегмента, од којих је за ово истраживање у фокусу први⁹ насловљен „XX век или како (је) култура дели(ла) улоге према полу”. Чубрило пише о ексклузивности уметности као мушког клуба у који су, захваљујући модернизму, ушле и жене, али о чијем раду се мислило и судило на основу параметара мушке тотализујуће рационалности (ЧУБРИЛО 1996: 64). Према модернистичком миту о уметнику, он/она стоји изван друштвених структура, слободан да изрази универзално искуство без ограничења, док је формализам као доминантно модернистичко тумачење уметности и уметничког дела у односу на формалне аспекте и квалитете дела наизглед негирао важност пола или рода онога ко то дело реализује. Уметнице које су се уклапале у оквире овог канона и код којих није била артикулисана идеја критичког анализирања родне разлике, нису имале потребу да га проблемски тематизују. Основни теоријски став формалиста базиран на концепту аутономије уметности: „чисте уметности”, „посебног естетског задовољства”, „аутономије медија” и друштвено-економске и теоријске аутономије уметничког дела (МАТЕЈИЋ 2018: 27), перфидно је маскирао разлике пола/рода.

Чубрило је на примеру Надежде Петровић и запажања Лазара Трифуновића о њеном сликарском изразу као „мушком” (ТРИФУНОВИЋ 1990: 16) указала на могућност иновативног, феминистичког читања историје уметности које се издвојило из

⁸ Јулија Кристева у књизи *Моћи ужас* уводи појам зазорности (*abject*) који врло брзо постаје централно место многих критичких теорија. Праћење развоја и употребе овог термина у академским круговима подразумевало би посебну студију која би се бавила овим феноменом. Једно од места на коме се идеја зазорности показала као посебно продуктивна јесу критички осврти и анализе хорор жанра, тј. готичких елемената у филму и књижевности (МИТИЋ 2014: 148).

⁹ Поднаслов другог (дела) текста је „XX век – слика/предмет/објекат/скулптура/инсталација”.

конвенционалног писања ослоњеног на пионирске подухвате класификација и систематизација, које је у овом случају извео Трифуновић. Карактеризација форме или стила као „женски” или „мушки” представља кретање методолошког апарата у оквирима бинарних опозиција мушко – женско којима се само утврђује дискурс разлике, али и потврђују натурализоване особине пола као супротности (ZELENOVIĆ 2020: 85). Интервенција коју нуди Чубрило у контексту феминистичке историје уметности, подразумева оно што је Јеша Денегри оценио као „упад, инфилтрација, па чак и субверзија у подручју ове старе академске научне дисциплине, не са циљем да се она поправи, него да се оборе многе предрасуде, нормативи и канони захваљујући којима је успостављена доминација идеологије високог елитног модернизма” (DENEGRI 2006: 193–194). Једна од последица деконструкције андроцентричности историје уметности имплицирала је расправу о могућности постојања „женског стила”, „женског сензибилитета”, „женске естетике” која је поделила ставове феминисткиња. Гризелда Полок теоретизујући уметност Мери Касат (Mary Cassat) и Берте Морисо (Berthe Morisot) показује како друштвено креирани захтеви полне разлике структуришу њихове животе, који потом структуришу њихову уметност. Разлика, као последица друштвено конструисане полне разлике, а не биолошке, одредила је *шта* и *како* су мушкарци и жене сликали па овакве студије омогућавају да се „брани специфичност женског искуства, а истовремено одбаце значења која му се приписују као својства женине природе и неизбежне ситуације” (GUMA-PETERSON, METJUS 2002: 55).

Питање недостатка великих уметница у историји уметности које су на англо-америчкој сцени преиспитивале Линда Ноклин, Гризелда Полок, Розика Паркер и други/е, у српској средини никада није постављено можда зато, како је Лидија Мереник писала почетком двехиљадитих, што је неколико српских уметница већ било произведено у национални, патриотски или романтичарски мит, попут Катарине Ивановић, Милене Павловић Барили или Надежде Петровић (МЕРЕНИК 2007: 43). Указујући на промене у култури која, како наводи, између осталог почиње да негује Другост насупрот дотадашњем хегемонизму и која се дефинише као култура коју представљају они које је модернизам маргинализовао, Чубрило се придружује оној групи истраживача која преиспитује механизме и стратегије маргинализације жена у уметности, а који произлазе из основних структура дисциплине. Традиционална историја уметности, како је то у својим истраживањима истицала Полокова, није само равнодушна према уметницама већ је маскулинистички дискурс који саучествује у друштвеној конструкцији полне разлике. Управо постојање женског као другог, негативног и мање вредног, делује као метод диференцирања, чиме се и осигурава очување постојеће хијерархије (МИНАЈЛОВ 2011: 152). Међутим, случај Надежде Петровић с једне стране (у извесној мери) онемогућава постављање питања „Зашто није било великих уметница?” у српској модерној уметности на почетку XX века, док с друге стране долазимо до још једног значајног концепта који је Полокова увела у својим истраживањима и теоријама, и који у знатној мери доприноси разумевању механизма искључивања Других, првенствено жена из преовлађујућих модела писања

историје уметности, а то је појам канона. Његова тотализујућа моћ која је пажљиво грађена током дужег временског периода обезбедила је ексклузивну позицију западном белом маскулином субјекту као креативном генију и учинила тако да, према речима Полокове, постане илустрована прича о мушкарцу. Канон не формирају и постулирају само академије и универзитети, већ и сами уметници ретроспективно, бирањем својих легитимних претходника, што има за последицу то да, ако су уметници изостављени или игнорисани као део културног наслеђа само зато што су жене или нису Европљани, канон постаје филтер који осиромашује тоталитет културних могућности из генерације у генерацију (POLLOCK 2006: 3–4).

У оквиру српске историје уметности, иако она бележи неколико значајних уметница, тим издвојеним случајевима нису били пољуљани чврсти темељи традиције, која је за Полокову „природно” лице канона, те се увек мора перципирати као селективна (POLLOCK 2006: 10), већ су само потврдили родну заснованост дисциплине, односно канона који у контексту феминистичких интервенција открива комплексност и вишеслојност како у политичком и идеолошком, тако и у митолошком, методолошком и психосимболичком смислу. Међутим, као што и Полокова сугерише имајући на уму Мери Касат или Фриду Кало (Frida Kahlo), детаљнија анализа статуса тих уметница показује да се оне (чак и Надежда Петровић која се сматра зачетницом српске модерне уметности) не перципирају као канон/канонски, а да је главна препрека у том процесу немогућност асимилације питања полне разлике. Надежда Петровић уписана је у историју уметности првенствено захваљујући свом ратном ангажману добровољне болничарке и ратне фотографкиње, који су је афирмисали као подједнако вредну у односу на мушке колеге, а којој је прерана смрт на фронту обезбедила позицију националне хероине. Лидија Мереник пише да су одликовање пред смрт (које ју је изједначило са мушкарцима) и сама смрт били неопходни градивни чиниоци трагедије која је „сликарки енергичног, мушког потеза, активисткињи, агитаторки, патриоткињи и болничарки допустила да постане мит описан у мушком роду”¹⁰ (2006: 22). Имајући све то у виду, сасвим је оправдана тврдња да је историја уметности форма патријархалне културе, па се може разумети став Линде Нид (Lynda Nead) да феминизам у тим и такви условима не би требало да постане један од приступа историји уметности.

Закључак

Феминистичком методологијом Гризелде Полок дефинисан је појмовни оквир за проучавање женске уметности и историје која није одређена маскулинистичким параметрима традиционалне историје уметности. Концептом феминистичких интервенција у историјама уметности Полокова дефинише приступ феминистичком

¹⁰ Мисли се на Трифуновићев опис Надежде Петровић у којем наводи следеће: „Србија није имала сликара који је са више полета, одушевљена и страсти лутао њеним пределом и сликао њен лик, а да је истовремено био просветитељ, видар националних рана и војник” (TRIFUNOVIĆ 1990: 17).

пројекту историје уметности који у свом фокусу има анализу и теоретизацију друштвене конструкције полне разлике. Деконструкцијом канонске историје уметности као маскулинистичког дискурса који активно учествује у стварању и одржавању ове разлике, демонтиран је мит о Великом уметнику – генију, „универзалној визији” која је углавном означавала белог мушкарца, евроамеричког порекла средње класе. Механизам искључивања/изостављања „другог” Полокова објашњава увођењем појма канона који је обезбедио ексклузивну позицију „креативном генију” са „урођеним груменом генијалности” чији статус није критички преиспитиван све до седамдесетих година прошлог века.

Рецепција теоријских ставова Полокове у контексту српских феминистичких токова присутна је на 19. Меморијалу Надежде Петровић. Феминистичка интервенција Јасмине Чубрило дестабилизује канон националне историје уметности на основу деконструкције модернизма (у којој значајно место припада Розалинд Краус) као селективне традиције, која је дефинисана једним (и јединим) доминантним системом вредновања у чијем средишту се налази скуп пракси одређен родом. Приступ Бојане Пејић који упориште проналази и у психоаналитичкој теорији Јулије Кристеве и појма *ззорно*, центриран је на питање рода посредством репрезентације тела, што у феминистичком дискурсу представља полазну тачку за укидање дуализма родова и њихову натурализацију као последицу друштвеног конструкта.

Као потенцијално значајна, наметнула се и чињеница да се ово издање Меморијала уписује међу прве покушаје преиспитивања и деконструисања доминантних начина мишљења устаљених како у историји уметности тако и у ликовној критици, па и самој уметничкој пракси коју прате. Нажалост, могућности које су понуђене нису искоришћене за даљи развој манифестације која је могла да послужи као платформа за слободну размену идеја и пројеката, и која је на особен начин могла да допринесе изградњи феминистичког критичког мишљења и стратегија деловања у најширем пољу културе и уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- МЕРЕНИК, Лидија. „Ја хоћу да сам сликар: жене, уметност, род и мит. Едиција жене у српској уметности (Издавачи: Тору, Војноиздавачки завод, Народни музеј, Београд, 2004).” *Зборник Музеја примењене уметности* (МЕРЕНИК, Lidija. „Ја хоћу да сам сликар: жене, уметност, род и мит. Едиција жене у српској уметности (Izdavači: Topy, Vojnoizdavački zavod, Narodni muzej, Beograd, 2004).” *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti*) 3 (2007): 43–45.
- ПЕЈИЋ, Бојана. „Анђео, тело, ззорно.” У: 19. *Меморијал Надежде Петровић*. Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић” (РЕЈИЋ, Војана. „Андео, тело, zazorno.” У: 19. *Memorijal Nadezde Petrović*. Čačak: Umetnička galerija „Nadezda Petrović), 1996.
- СТАМЕНКОВИЋ, Снежана. „У потрази за модернизацијским субјектом.” У: 50. *година Меморијала Надежде Петровић*. Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић” (СТАМЕНКОВИЋ,

- Snežana. „U potrazi za modernizacijskim subjektom.” U: *50. godina Memorijala Nadežde Petrović*. Čačak: Umetnička galerija „Nadežda Petrović”), 2010.
- ЧУБРИЛО, Јасмина. „Да ли су други само другачији?” У: 19. *Меморијал Надежде Петровић*. Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић” (ЋУБРИЛО, Јасмина. „Да ли су други само другачији?” У: 19. *Меморијал Надежде Петровић*. Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”), 1996.
- ЏОУНС, Амелија. „Тело.” У: НЕЛСОН, Роберт, Ричард Шиф (ур.). *Критички термини историје уметности*. Нови Сад: Светови – МБМ плас (DŽOUNS, Amelija. „Telo.” U: NELSON, Robert, Ričard Šif (ur.). *Kritički termini istorije umetnosti*. Novi Sad: Svetovi – MBM plas), 2004, 313–329.
- BJELICA, Aleksandra Estela. 19. *Memorijal Nadežde Petrović. Manifestacije zazornog*. 1996. <<http://www.yuope.com/zines/kosava/arhiva/31/vangogh.html>> 10. 4. 2023.
- DENEGRI, Ješa (ur.). „Grizelda Polok (Griselda Pollock) i feministička intervencija u istoriji moderne umetnosti.” U: *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*. Novi Sad: Svetovi, 2006.
- ГУМА-ПЕТЕРСОН, Талија, Патриша Метјус. „Feministička kritika istorije umetnosti.” U: АНЂЕЛКОВИЋ, Бранислава (ур.). *Uvod u feminističke teorije slike*. Београд: Центар за савремену уметност, 2002, 39–108.
- KRISTEVA, Julija. *Moći užasa: ogled o zazornosti*. Загреб: Напријед, 1989.
- МАТЕЈИЋ, Војана. *Rosalind Kraus*. Београд: Orion Art, 2018.
- МЕРЕНИК, Лидија. *Nadežda Petrović: projekat i sudbina*. Београд: Топу – Војноиздавачки завод, 2006.
- МИНАЈЛОВ, Јелена. „Grizelda Polok – projekat feminističkog preispitivanja istorije umetnosti.” *Kultura* 136 (2012): 146–162.
- МИЛИЋ, Анђелка. „Feministički talasi, orijentacije i pokret u jugoslovenskom i srpskom društvu 20. veka.” U: МИЛОЈЕВИЋ, Ивана, Слободанка Марков (ур.). *Uvod u rodne teorije*. Нови Сад: Mediterran Publishing, 2011, 51–64.
- МИТИЋ, Петра. *Jezik, rod, razlika: konstrukcija/dekonstrukcija identiteta u (post)feminističkoj teoriji*, докторска дисертација одбрањена Филозофском факултету, Универзитет у Нишу, 2014. <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/4005/Disertacija.pdf?sequence=4&isAllowed=y>>
- PAUL, Barbara. „Povjest umjetnosti, feminizam i *Gender Studies*.” U: BELTING, H. et al. *Uvod u povjest umjetnosti*. Загреб: Фактура, 2007, 271–298.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge, 1988.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and Writing of Art's of Histories*. London: Routledge, 2006.
- POLOK, Grizelda. „Feminističke intervencije u istorijama umetnosti.” U: АНЂЕЛКОВИЋ, Бранислава (ур.). *Uvod u feminističke teorije slike*. Београд: Центар за савремену уметност, 2002, 109–126.
- ЋУВАКОВИЋ, Мишко. „Logika zazornog: identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma.” U: *Studije slučaja. Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*. Панчево: Mali Nemo, 2006, 159–171.
- ТРИФУНОВИЋ. Лазар. „Nadežda Petrović.” U: БУЛАТОВИЋ, Драган (ур.). *Lazar Trifunović: studije, ogledi, kritike*, br. 3. Београд: Музеј савремене уметности, 1990.
- ZELENOVIĆ, Ana Simona. „Teoretizacija feminističke umetnosti u socijalističkoj Jugoslaviji.” *GENERO. Časopis za feminističku teoriju i studije kulture* 24 (2020) 71–111.

Marija R. Radisavčević

FEMINIST CONTEXTS OF THE NADEŽDA PETROVIĆ MEMORIAL

Summary

The paper advocates the thesis that the feminist interventions of the Nadežda Petrović Memorial can be traced by analyzing the theoretical discourses of Griselda Pollock, Julia Kristeva, and Rosalind Krauss, using the example of the 19th Nadežda Petrović Memorial. Accordingly, the method of analyzing theoretical contexts in the paper shows how feminist interventions in canonical art history are articulated. Among the modest attempts at a feminist reading of the history of art in Serbia, the 19th edition of the Memorial stands out. It was significant as one of the first to publish texts critical of the canons of the discipline, but given the legacy it inherits, it was paradoxically completely removed from the context of the event and from the map of feminist activity.

Keywords: *other*, feminist interventions in the art history, 19th Nadežda Petrović Memorial, feminism, body representation.