

Članak je primljen: 25. decembar 2011.
Revidirana verzija: 12. januar 2012.
Prihvaćena verzija: 18. januar 2012.
UDC: 75.041.7 ; 75.071.1:929 Petrović Z.

dr Jasmina Čubrilo

Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd
jasmina@yubc.net

Atelje Zore Petrović

Apstrakt: Ovim se tekstom tematizuje atelje žene-umetnika Zore Petrović (1894–1962) u kontekstu lokalnog sveta umetnosti i kulture, predstavljen u njenoj slici *U ateljeu*, datovanoj 1941. godine i istoimenoj, nedatovanoj, obostranoj temperi na papiru. Rad će razmotriti značenja koja pomenute slike generišu, posebno način na koji subjekt ovih slika reflektuje potencijal destabilizacije značenja i vrednosti patrijarhalne kulture, zasnovanih na *muškoj* kontroli ženske radne snage, njene senzualnosti i takođe, vidovima i mogućnostima njenog pristupa simboličkoj reprezentaciji.

Ključne reči: atelje, telo, moć, lepo, žensko telo, seksualnost, želja, *abject*, *jouissance*

„ (...) Sve je bilo umazano, prašnjavo, ulepljeno, pokapano, sa tragovima nemara, nehata i krajnje nebrige prema svetlu materijalnih stvari. Očigledno da joj urednost nije bila vrlina (...)”

Dragoslav Đorđević¹

Pred nama je pet prizora: slika *U ateljeu* iz Spomen-zbirke Pavle Beljanski, koja se datuje u 1941. godinu, te akvarel iz privatne kolekcije i fotografija na kojima su prikazane različite faze rada na pomenutoj slici, te nedatovana dvostrana tempera na papiru *U ateljeu* iz Legata Lepe Perović (Moderna galerija Lazarevac).

Kako je slika nastala tokom 1941. i druga dva prizora se datuju u istu godinu², što naravno ne mora nužno da znači da su tada i nastali (i što naravno ne mora da bude suštinski relevantno za dalju raspravu). U nedostatku pouzdanijih izvora koji bi neposredno potvrdili tačnost datovanja, mogli bismo, na primer, da pretpostavimo da je fotografija nastala kasnije (naročito zbog toga što je izgled Zore na ovoj fotografiji bliži onome na fotografijama koje su pouzdano datovane

¹ Dragoslav Đorđević, „Svedočenja o Zori Petrović”, u: *Zora Petrović 1894–1962, Retrospektivna izložba slika*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1978, 6.

² Datovanje je preuzeto prema: Olivera Janković, *Zora Petrović. Umetnost kao život*, Beograd, Galerija SANU, 1995, 23, 177, 186.

oko pedesetih godina dvadesetog veka kao i modi tog vremena, nego njenom izgledu na onim iz poznih tridesetih ili načinu na koji je svoje lice i kosu naslikala na samoj slici) i da pokazuje da je Zora naknadno unosila neke izmene ili čak posle pauze od nekoliko godina završavala sliku, ali ova vrsta spekulacije ne bi razmatranja značenja ove slike i *pratećih* prizora radikalno izmenila. Pomenuti akvarel nije priprema studija za sliku, već prizor koji opisuje proces rada na toj slici, te u tom smislu ima karakter dokumenta, baš kao i fotografija. Što se tiče dva gotovo istovetna prizora izvedenih temperom, njih Zora nije datovala (kao što to nije učinila sa većinom svojih slika), a nekoliko detalja ih razlikuje od slike iz 1941. godine. Međutim, način slikanja, slično kompoziciono rešenje, detalj koji na drugim slikama iz prve polovine četrdesetih postaje samostalni motiv (primera radi, *Portret Pavla Beljanskog* iz 1943. iz Spomen-zbirke Pavle Beljanski), i, u krajnjoj liniji, odeća na nepoznatoj ženi čiji se oblik i linija mogu naslutiti i u tom smislu prepoznati kao moda određenog vremena, dozvoljavaju da datum nastanka ove dvostrane tempere određujemo blizu vremena nastanka velike slike, dakle oko 1940. godine.

Slika *U ateljeu* nastaje u godini okupacije, makar ni u jednom izvoru se ne precizira da li je slika nastala pre ili posle 6. aprila, u momentu kada se Zora Petrović nalazi u srednjim godinama i na sredini svoje karijere, i kada su još uvek podeljena mišljenja kritike o njenom slikarstvu. Radi se o slici velikog formata, 1,5x1,9 m, na kojoj su naslikani Pavle Beljanski, diplomata i kolekcionar, Nedeljko Gvozdenović, kolega slikar i profesor na Akademiji likovnih umetnosti, anonimna naga žena-model i Zora Petrović. Beljanski sedi opušteno, u udobnoj naslonjači, pored stola, držeći u krilu manju sliku, ili blok sa crtežima i pomno sluša šta mu drugi akter (Gvozdenović) govori ili pokazuje u knjizi (časopisu), otvorenoj na stolu. Gvozdenović sedi iza stola, verovatno na klupi ili hoklici, budući da se nikakav naslon ne nazire iza njegovih leđa, prebacujući težinu gornjeg dela svog tela preko nalakćenih ruku na površinu stola. Njih dvojica zauzimaju desnu polovinu slike dok je na levoj, uz samu ivicu slike, Zora naslikala sebe u radnom mantilu, sa paletom i kistom u rukama, u trenutku pauze u slikanju (što potvrđuje model koji okrenut leđima, iza platna na štafelaju, napušta *pozornicu*), sa pogledom karakterističnim za autoportrete, uperenim izvan prizora, prema prostoru ispred slike, prema posmatraču. Njena figura zauzima četvrtinu slike, *uklještena* između naslikanog platna na kome radi i ivice same slike i time zaklonjena/odsečena od ostatka prizora. Njen pas sklopčan, leži ispred njenih nogu, u *njenoj* polovini slike, ispunjavajući međuprostor između njenih, aktivnih nogu koje nose težinu njenog tela-koje-radi i ležerno prekrštenih nogu tela-koje-uživa-u slobodnom vremenu Pavla Beljanskog. Na ovoj slici, koja tematski pripada krugu onih koje svedoče „o sredini i ulozi pojedinca u njenom formiranju”, odnosno „o ličnom mestu među kulturnom elitom”³, pored generičkih motiva za ovu temu – autoportret i portret (prijatelja, kolega, saradnika, kolekcionara, kritičara) koji su ujedno i motivi koje Zora često slika, uočavamo još neke motive koji će obeležiti Zorino slikarstvo: mrtvu prirodu (vaza sa cvećem i posuda sa voćem) i, konačno, ženski akt (model okrenut leđima).⁴ Ove motive tokom svoje karijere Zora slika u ateljskim prostorima,⁵ čime privatno-javna atmosfera

³ Simona Čupić, *Teme i ideje modernog – srpsko slikarstvo 1900–1941*, Novi Sad, Galerija Matice srpske, 2008, 134, 135.

⁴ Uprkos fotografijama na kojima se vidi kako Zora radi u *plain air*-u i uprkos crtežima i akvarelima sa motivima pejzaža, srazmerno mali broj slika sa ovim motivom ukazuje da su ipak ateljske teme i motivi bili Zorin prvi izbor.

⁵ Zora je tokom svoje slikarske karijere promenila nekoliko radnih prostora: od 1923. do 1929. stanuje i slika u malom stanu u Dalmatinskoj ulici br. 60, od 1929. do 1934. stanuje i slika u Gospodskoj ulici (današnja Brankova), u ateljeu Steve Todorovića, od 1934. do 1960 radi u ateljeu na poslednjem spratu Kolarčeve zadužbine, na Kraljevom trgu br. 5 (Studentskom trgu) i od 1960. pa do smrti 1962. radi u ateljeu u Andre Nikolića br. 14, na Topčiderskom brdu, u ateljeu u kom je pre nje radio Moša Pijade a u kome se danas nalazi Muzej afričke umetnosti. Cf. Olivera Janković, op. cit. 185–187.

Dragoslav Đorđević ne spominje stan u Dalmatinskoj ulici i prema onome kako je on rekonstruisao život i rad Zore Petrović ona je od 1921. do 1931. živela i radila u Gospodskoj, a od 1931. do 1960. radila u ateljeu u Kolarčevoj zadužbini. Cf. Dragoslav Đorđević, „Zora Petrović u svetlosti biografskih činjenica”, *Zbornik Svetozara Radojičića*, Beograd, 1969, 101.

postaje okvir za kontekstualizaciju ovih scena. Segmenti uramljenih slika, jedne na zidu, iznad Gvozdenovića, i druge, nehajno naslonjene na spoljašnju stranu naslona za ruke fotelje u kojoj sedi Beljanski tako da se ram slike gotovo poklapa sa gornjom ivicom naslona, te se tako stvara utisak da je ruka kolekcionara oslonjena zapravo na sliku, pružaju još jedan nedvosmislen dokaz o ateljeu kao bitnoj pozornici privatnog i javnog života umetnice. Pored toga, slika *U ateljeu* ne pokazuje ničim – ni u tematskom, ni u stilsko-formalnom smislu – cenzuru koja bi se možda očekivala s obzirom na pretpostavljene dramatične okolnosti koje će obeležiti godinu nastanka slike. Ova činjenica može da se tumači dvojako: ili je slika nastala neposredno pred početak rata, ili je, poput jednog broja slika Zorinih kolega i koleginica, slikanih tokom ratnih godina, reflektovala uvreženo shvatanje da umetnost treba da se pre svega bavi sobom, sopstvenim bićem, svojim zakonima, plastičnim problema u pravcu njihovog inoviranja, a koje je u uslovima *in extremis* dobijalo značaj i vrednost eskapističkog poricanja tih uslova.

Akvarel prikazuje sam čin slikanja ove slike. Praznim prostorom ateljea (upadljivo prazna fotelja iza platna, na desnoj strani slike) dominira platno na štafelaju na kome slikarka, nama okrenuta leđima, radi i to onaj (najteži) segment slike na kome tek treba da postavi autoportret, odnosno da naslika sebe i time definiše sopstveno mesto na slici, odnosno pozicionira sopstvenu percepciju sebe u odnosu na druge predstavljene aktere i preko njih u odnosu na kulturnu elitu. Naziru se postavljeni/naslikani/završeni portret Pavla Beljanskog i nagi model u pozadini.

Fotografija zbog svog kapaciteta da proizvodi *efekat realnosti*, dokumentuje rad na slici. Ali za razliku od akvarela, na fotografiji je slika *U ateljeu* dovršena, svi akteri su naslikani i Zora, čini se, više *dorađuje* nego što zaista slika i završava sliku. Prizor na slici je tako kadriran da se autoportretu daje vrednost fokalne tačke koja organizuje kako naš pogled tako i samu unutrašnju strukturu kompozicije.

Malo poznata i do sada nepublikovana dvostrana tempera na papiru *U ateljeu* zadržava naravno atelje kao temu. S desne strane na oba prizora prikazana je muška figura, udobno smeštena u fotelju, koju po analogiji sa slikom, možemo identifikovati kao portret Beljanskog, dok je s krajnje leve naslikana stojeća ženska figura koju na isti način možemo identifikovati kao autoportret u radnoj odeći i na radnom mestu ispred štafelaja i platna velikih dimenzija. Umesto Gvozdenovića, na dvostranoj temperi prikazana je nepoznata ženska figura skladnih proporcija i elegantno odevena, koja blago, čak koketno, podbočena stoji iza fotelje u kojoj sedi Beljanski i po položaju glave bi se reklo da sa zanimanjem prati ili gleda u ono što je zaokupiralo kolekcionarovu pažnju. Ni na osnovu izgleda, ni na osnovu dostupne arhivske građe ne bi se mogao pouzdano utvrditi identitet ove osobe. Bliže Zorinoj *polovini*, dijagonalno od stojeće ženske figure, naslikana je druga žena, opet anonimni nagi model, jake građe, naslikana s leđa, u sedećoj pozi, reklo bi se pre u trenutku predaha nego rada,⁶ na šta upućuje, konačno, i sam stav slikarke ali i obrisi na započetom platnu.

Portret Beljanskog (kolekcionar) i autoportret (slikarka) flankiraju levu i desnu stranu kako slike tako i obe strane tempere istog naziva: *U ateljeu*. Beljanskom je posvećeno mnogo pažnje, on zauzima znatan deo površine desne strane slike, moglo bi se reći da dominira *svojom* stranom, ali i celom slikom, baš kao što je tokom četvrte decenije, kao kolekcionar, dominirao svetom „kolorističkog i intimističkog slikarstva” (Lazar Trifunović)⁷, odnosno svetom „intimizma, poetskog realizma i kolorističkog realizma” (Miodrag B. Protić)⁸, na šta, pored posvećenog prostora,

⁶ Zora je prema sopstvenom svedočenju umela da tokom rada *zaboravi* na svoje modele: „Kad počnem da slikam zaboravim na vreme i radim po nekoliko sati neprekidno, tako da mi se često dešava da mi modeli padnu u nesvest, nemajući hrabrosti da me prekinu”. Cf. Dragoslav Đorđević, „Svedočenja o Zori Petrović?..”, op. cit. 12.

⁷ O pojmu i umetnicima „kolorističkog i intimističkog slikarstva” Cf. Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd, Nolit, 1973, 139–227.

⁸ O pojmu i umetnicima „intimizma, poetskog realizma i kolorističkog realizma” Cf. Miodrag B. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, Beograd, BIGZ, 1973, 85–102.

referišu i naslikane slike – jedna u njegovom krilu, druga pored naslonjača. Na dvostranoj temperi, portret Beljanskog takođe zauzima dosta prostora i to ne samo u fizičkom smislu već, kako bi se po položajima tela i glava tri žene moglo zaključiti, zaokupira i svu njihovu pažnju.

Pored Beljanskog i Zore, na slici iz 1941. godine, *U ateljeu*, prepoznamo Nedeljka Gvozdenovića. Pažljivijim posmatranjem slike, odnosno položaja tela i mesta/površine koje ta tela zauzimaju, ležernost i neobaveznost, koje se generalno pripisuju ovom tipu prizora, pretvaraju se u napetost, sumnju, nelagodnost, u naelektrisano polje koje je prividno dovoljno prisno da bi bilo javno i dovoljno javno da bi intimnost, pa time i opuštenost bili dozvoljeni. Za razliku od udobnog *bidermajer* naslonjača u kome sedi Beljanski, Gvozdenović sedi iza stola, suštinski u neudobnom položaju, blago naklonjen/povijen u položaju koji istovremeno reflektuje ambivalenciju između sigurnosti, aktivne i suverene komunikacije sa kolekcionarom i nesigurnosti i pasivnog odmeravanja reči. Ova ambivalencija je primetna i kod kolekcionara – zapravo dvojica muškarca izgledaju kao da su zatvoreni u svom *muškom* svetu, u kome se istovremeno obraćaju jedan drugom i slušaju jedan drugog. Čini se kao da ih je Zora u trenutku zamrzla u pauzi između razmene misli, jer je ona ta, koja zatvorenih usta, svojim prodornim *autoportretnim* pogledom govori. Šta je moglo Gvozdenovića da čini napetim u odnosu na Beljanskog, šta je to što je Zoru činilo napetom u odnosu na kolegu i kolekcionara?

Na osnovu dostupne arhivske građe ne može se mnogo zaključiti o odnosu Zore Petrović i Nedeljka Gvozdenovića. Ono što je danas nesporno jeste činjenica da se Zora Petrović 1938. godine, zajedno sa Markom Čelebonovićem pridružuje slikarima i skulptorima koji su 1937. osnovali grupu *Dvanaestorica*, na drugoj izložbi ove grupe, a čiji je član bio i sam Gvozdenović, kao i da je ona bila jedina *žena-član* ove grupe.⁹ Gvozdenović će mnogo godina kasnije govoriti s poštovanjem o Zorinoj slikarskoj karijeri a posebno o njenom poznom radu.¹⁰

Na obe strane nedatovane tempere *U ateljeu*, situacija je drugačija: portret Gvozdenovića je izostao; umesto njega, naslikana je nepoznata žena u građanskom kostimu, onakvom kakav se „nosi po kancelarijama i salonima” i u kojem Zora ne vidi izražajni potencijal.¹¹ Takođe, ova žena, svojom vitkom i skladnom linijom koju ova odeća svakako potencira, zapravo odudara od Zorinog *ideala* lepote koji Zora identifikuje sa izražajnom snagom (ženskih) tela „kroz koje je život prošao i ostavio traga”¹².

Svi ovi prizori definišu horizont *sveta umetnosti* Zore Petrović: na površini slike i dvostrane tempere na papiru ukrštaju se različiti društveni, umetnički, ideološki diskursi. One reflektuju preklapanje privatne i profesionalne sfere, različite pozicije moći unutar ovog preklapanja, odnosno tadašnjeg lokalnog sveta umetnosti. Akvarel i fotografija su efemeralije, retorski *dodaci*, digresije koje upotpunjuju ali ne menjaju radikalno glavni tok priče/narativ/interpretaciju.

⁹ Ostali članovi bili su Milo Milunović, Ivan Tabaković, Stojan Aralica, Borislav Bogdanović, Kosta Hakman, Hinko Jun, Milan Konjović, Peđa Milosavljić, Frano Šimunović, Risto Stijović i Frane Kršinić, od kojih samo Bogdanović, Jun i Kršinić nisu svojim delima zastupljeni u kolekciji Pavla Beljanskog.

¹⁰ „(...) (i)ma slikara koji dugo žive i tokom dugog života popuste. Zašto se to dešava? Da otvoreno govorimo nije nimalo lako objasniti. Ili suprotan slučaj, mislim na Zoru Petrović. Zora Petrović je apsolutno rasla dok se nisu pojavili prvi simptomi raka (...). Čini mi se da je dve ili tri godine posle njene smrti i Paviljonu bila postavljena njena izložba. (...) Na glavnom zidu bile su izložene slike koje su nastale mesec ili dva pre prvih simptoma bolesti. To su bili aktovi kojima se ona ispoljila sa svim onim što ona nosi i što nju određuje kao snažnu i izuzetnu ličnost. Ona je tu sa zadivljujućom snagom iskazala svoje viđenje stvari.” Cf. Ivana Simeonović (ur.), „Nedeljko Gvozdenović. Predmet kao podsticaj za slobodnu igru”, *Likovne sveske br. 9*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988, 32–33.

¹¹ „(...) Ne volim odelo kakvo se nosi po kancelarijama i salonima (...)” Cf. I. B., „Jedrina i iskrenost”, *Politika*, Beograd, 12. decembar 1955.

¹² Milivoje Mihailović, „Zašto baš ovako? Zora Petrović”, *Mladost*, Beograd, 7. januar 1959.

Moglo bi se reći da slika *U ateljeu*, ukoliko uopšte govori o nečemu, govori o rodnoj (ali i profesionalnoj) ulozi u društvu, oblikovanoj, da se oslonimo na eksplikaciju roda koju daje Iv Kosovski Sedžvik (Eve Kosofsky Sedgwick), determinišućim binarnim okvirom, tj. odnosima među rodovima i odnosima moći.¹³ Drugim rečima, govori o manipulaciji i sprečavanju, o raspodeli moći između umetnika i kolekcionara, umetnice i kolekcionara i umetnika, umetnice i modela, a posredno između umetnice i svih ostalih institucija *sveta umetnosti*. Dvostrana tempera *U ateljeu* takođe reflektuje distribuciju moći između kolekcionara i umetnice, umetnice i modela, ali je i modifikuje u pravcu eksplicitnijeg mapiranja sopstvenog nepristajanja na sistem vrednosti i norme građanskog društva formiranih na patrijarhalnoj matrici. Ako na slici *U ateljeu* Zora pozicionira sebe u odnosu na lokalni (i *muški*) svet umetnosti, na druga dva prizora sa dvostrane tempere više se fokusira u pravcu reprezentacije svog dubokog uverenja da lepo treba tražiti u istini („Ali mi znamo da ne postoji samo estetska lepota. Lepota se nalazi i u istini.”¹⁴), da se putem umetnosti/slikarstva mora izraziti istina („Ja hoću istinu u umetnosti. I ništa više.”¹⁵) i da je nju, istinu, (jedino) moguće izraziti slikanjem neodevenog (ženskog) tela koje „nije samo mladalački idealno građeno”, već je to pre svega ono koje se s „godinama menja, proširuje, mlitavi”, ono koje se „gubeći oblike, gotovo deformiše.”¹⁶ Kontrast između elegantno odevene žene čija odeća naglašava (mladalački) idealno građeno telo i nagog tela *žene-modela* čije je oblike modelovao način života i životni ciklusi, predstavlja zapravo liniju pre svega klasno određenog razgraničenja između dokolice i uživanja (Beljanski i nepoznata žena) i rada (Zora i anonimni model). Taj kontrast je proizveden željom ženske emancipacije, željom *ženske drugosti*, željom *drugosti* unutar *ženske drugosti*.

Topos umetnika u ateljeu pretpostavlja da biti umetnik znači biti slobodan u odnosu na društvene konvencije, imati slobodan pristup nagim ženama čija se materijalnost tela umetnikovim radom pretvara u lepotu, umetnost i kulturu. Linda Noklin (Linda Nochlin) je na osnovu ovakve interpretacije *umetnika u ateljeu* izvela zaključak da je sam pojam izvorne moći umetnika, njegovog statusa stvaraoca jedinstvenih i vrednih objekata, zasnovan na diskursu rodne razlike kao moći.¹⁷ Zora je naslikavši nagu ženu iza platna ili pored platna, koja opušteno stoji/sedi kao da je na pauzi ili kao da je za taj dan završila sa poziranjem, mapirala svoj motiv i temu po kojima će je istorija umetnosti pamtit i zbog koje će kritičare i istoričare umetnosti dovoditi u nezahvalnu interpretativnu ulogu, kao i svoju strategiju razobličavanja temeljnog značenja, distinkcija i odnosa moći u kulturi koja ih je proizvela. Moglo bi se spekulirati da su je modeli koji su njoj (finansijski) bili dostupni, uglavnom Romkinje i/ili žene sa gradsko-ruralnih margina koje su u gradu čistile po kućama ili prodavale sveže namirnice na pijaci, i čija su tela svakako bila snažno modelovana pre svega životom, naveli da razmišlja o istini i lepoti u umetnosti na način na koji je razmišljala. Međutim, ako je nešto nesporno u vezi sa Zorinim aktovima, onda bi to svakako bila činjenica da je ona reteritorijalizovala topos umetnika u ateljeu: njeni aktovi nisu znak muške seksualnosti odnosno nisu oblikovani muškom željom, već željom teskobe, asimetrične *drugosti*, *transgresije*.

Dakle, na slici i na temperi *U ateljeu* Zora na svom terenu – u mediju slikarstva i u svom prostoru/ateljeu – definiše svoju rodnu i klasnu poziciju, svoje relacije sa drugim akterima (građanskog) sveta umetnosti, kao i svoja (ne)slaganja sa neupitnim istinama i generalno sistemom vrednosti tog sveta.

¹³ Cf. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkley, University of California Press, 1990.

¹⁴ Milivoje Mihailović, op. cit.

¹⁵ B. Timotijević, „Nailazi talentovana generacija”, *Večernje novosti*, Beograd, 5. decembar 1955.

¹⁶ Đ. Đurđević, „Susret sa Zorom Petrović”, *Republika*, Beograd, 27. decembar 1955.

¹⁷ Cf. Linda Nochlin, „Femmes, art et pouvoir”, u: *Femmes, art et pouvoir* (trad. O. Bonis), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, 32–33.

Mesto i stav koje je Zora namenila sebi na slici reflektuje njen doživljaj sopstvene profesionalne i privatne stvarnosti. U tom smislu, Zorin autoportret je fokalizator u smislu u kome Mike Bal (Mieke Bal) predlaže, dakle „onaj akter dela koji reprezentuje viđenje i time nudi stvarnom posmatraču pozicije gledanja”¹⁸. Na akvarelu i fotografiji bez ikakve sumnje, Zora suvereno dominira prostorom svoga ateljea, odnosno površinom/sadržajem slike. Međutim, na samoj slici, njen položaj je kompleksniji, uslovljen dovođenjem u vezu privilegovanih i nepriviligovanih društvenih pozicija i njihovom razmenom. Svojim direktnim pogledom, usmerenim prema svetu izvan slike Zora izdvaja i skreće nam pažnju na sebe, na svoju naizgled ranjivu, usamljeničku, izolovanu poziciju proizvedenu operacijama moći. Ali kako moć nije samo negativna i represivna, već je, kako je Mišel Fuko (Michel Foucault) ukazao, produktivna i omogućavajuća, i kako moć indukuje otpor koji koegzistira sa njom kao njen apsolutni savremenik, ovaj autoportret predstavlja mapiranje, samorefleksiju sopstvenog otpora, koji ulazi u diskurzivnu razmenu sa moći. Zora, svoju moć, čini se, crpi iz svoje profesije a otpor iz nepristajanja na kulturom sankcionisanu rodnu ulogu, odnosno efektima i učincima heteronormativne matrice građanskog društva, kome je sama pripadala. Ovu strategiju otpora Zora posredno reprezentuje na akvarelu prikazujući sebe dok radi na uobličavanju neposredne reprezentacije upravo ove strategije na drugoj površini, na površini slike *U ateljeu*. Slikanje sebe s obe strane nedatovane tempere *U ateljeu* takođe predstavlja direktnu reprezentaciju odabrane strategije. Način na koji Zora formuliše svoje nepristajanje na zadati rodni obrazac kao uređeni proces ponavljanja koji se realizuje i normira u jeziku i pomoću jezika, suštinski je blizak strategiji destabilizovanja konvencionalnih kulturnih standarda o normalnosti i seksualnosti, *queer* razumevanju da su rodni identiteti i seksualnosti samo diskurzivni učinci.¹⁹ Njen otpor ne možemo sagledavati u opozicijama žena-muškarac, umetnica-umetnik, umetnica-kolekcionar, jer njena strategija ne dozvoljava tu vrstu otpora. Njen otpor je prema onome od čega se razlikuje relacijski a ne opozicijski, što je još jedna odlika *queer* strategije.²⁰

Zorin atelje je očigledno bio onaj prostor koji je funkcionisao između privatne i javne sfere, dekonstruišući binarizam, hijerarhiju, norme i društvena očekivanja. Atelje je Zorin mikrokosmos, (ne)dostupno mesto Zorine intime i javnog života. Unutrašnjost Zorinog ateljea je scenografija uvek prisutna na njenim slikama ili toliko prisutna da se, kada je pozadina neutralna do poništavanja i neprepoznatljivosti kakva je često na (auto)portretima, ona (pozadina), bez razmišljanja, prepoznaje kao sastavni deo atmosfere ateljea. Same slike koje u svojim nazivima apostrofiraju atelje (pored slike, akvarela i dvostrane tempere istog naziva *U ateljeu*, primera radi slika *Model u ateljeu* iz oko 1954.), kao i niz fotografija iz ateljea, ukazuju da je taj prostor funkcionisao kao *prostor reprezentacije* u Lefevrovom smislu. Zahvaljujući slikama i fotografijama, on je postao dostupan javnom pogledu, iako je u stvarnosti funkcionisao kao privatno-radni prostor. U njemu je Zora radila ali i susretala se, družila, saradivala sa prijateljima, kolegama, kolekcionarima i uopšte širim krugom onih čiji su se razlozi da se tu pojave ukrštali sa Zorinim da ih unutra pusti, u kom trenutku je počinjao da prevlađuje radni karakter te je tada atelje gubio na privatnosti i postajao javni prostor. I kod drugih umetnika srpske moderne atelje se često pojavljuje kao scena za neki događaj koji se prikazuje na slici (motivi aktova ili mrtvih priroda). Međutim, kod Zore Petrović, atelje je centralni topos, privatno-politička arena za artikulisanje sopstvene pozicije u društvu, profesionalne i klasne pripadnosti, rodnog identiteta, ali i *sumnji-*

¹⁸ Mieke Bal, “Reading the gaze: The Construction of Gender in ‘Rembrandt’”, u: Stephen Melville, Bill Readings (eds.), *Vision and Textuality*, Durham, Duke University Press, 1995, 158–159.

¹⁹ Cf. Judith Butler, *Gender Trouble*, London–New York, Routledge, 1999.

²⁰ „Budući da *queer* ne pretpostavlja za sebe nikakvu materijalnost niti pak pozitivnost, njegov otpor prema onome od čega se razlikuje nužno je relacijski pre nego opozicijski.” Cf. Anamari Džagouz, *Queer teorija: uvod* (prev. T. Popović), Beograd, Centar za ženske studije, 2007, 107.

ve seksualnosti kao ultimativne subverzivne strategije usmerene na rigidnost datih društvenih granica, a na koju se implicira rečenicom da se „skoro isključivo kretala u društvu žena” i kojom se na građansko učtiv način želela izraziti sumnja o Zorinoj *ekscentričnosti*, odnosno lezbejstvu, utemeljena i u činjenici da je isključivo slikala ženske aktove. *Sloboda* o kojoj je Zora govorila, ali i oni koji su pisali o njenom radu, jeste i sloboda kojom je ona svojim radom i načinom života na autentičan način interpretirala svoje (predviđene) pozicije (i uloge) u okvirima *odvojenih sfera*. Više od pola veka kasnije, Džudit Batler će dokazivati da rod nije konceptualni ili kulturalni nastavak hromozomskih tj. bioloških činjenica, već diskurzivna praksa strukturirana oko koncepta heteroseksualnosti kao norme ljudskih odnosa. U tom smislu, Dž. Batler će tvrditi da se učinci roda stvaraju kao „društvene privremenosti” što bi značilo da se ne ponašamo na određeni način zbog našeg rodnog identiteta već do tog identiteta dolazimo ponavljajući obrasce ponašanja koji reflektuju uspostavljene norme roda. Ovakav koncept rodne performativnosti otvorio je vrata mogućnostima otpora i subverzije koje je politika identiteta ukinula,²¹ a jedna od njih je i razotkrivanje imitativne strukture roda putem *queer* denaturalizacije, upravo zato što je *queer* „identitet bez suštine” koji zauzima „ekscentrični položaj”²² u odnosu na normalno, legitimno i dominantno, odnosno „obeležava fleksibilan prostor za ispoljavanje svih aspekata ne- (anti-, kontra-) *strejt* kulturne proizvodnje i recepcije”²³. U ovom svetlu, postaje jasno da se kulturalni učinci Zorinog slikarstva ne mogu izvoditi iz usko postavljenog, nekada čaršijskog *škakljivog*, a danas politički korektnog okvira njene pretpostavljene seksualne opredeljenosti, već iz šire perspektive rodne podele i njihovih kako društveno predviđenih, očekivanih, odnosno diskursom konstruisanih i normativizovanih performativnih učinaka, tako još više iz postupaka njihovog denaturalizovanja ili *subverzivne rodne parodije*.²⁴

Široki potezi i boja, koja je kao materija kojom je Petrović pokrivala svoja platna, za (gotovo sve) pisce koji su pisali o njenom radu, imaju kvalitet *divlje* ekspresije.²⁵ Gledano iz drugog ugla, izvan taksonomija istorije umetnosti ili objektivnog pisanja o umetnosti, oni, zapravo, pokazuju vrednost neukročene fluidnosti koja ruši psihičke granice između unutrašnjeg bića i spoljašnjeg bića, ali i granice između sebe i *drugog*. To je ono *zazorno*, u onom smislu u kome ga Julija Kristeva (Julia Kristeva) objašnjava kao ono što je odvratno i odbačeno, mesto gde značenje propada, kao ono što je neodređeno i kao takvo potencijalno opasno upravo zato što je nejasno, ono što preti da uobičajenu označiteljsku praksu unutar odgovarajućeg simboličkog poretka pomoću koga se ova praksa održava i obnavlja, uzdrma, poremeti.²⁶ Čini se kao da je prepoznavanje Zorinog prosedea kao muževnog u dosadašnjoj historiografiji zapravo bilo projektovanje straha od ovog zazornog, užasa nečistog, nesimbolizovanog, kao da se želelo da se horizontalno/besformno pretvori u vertikalno/formu, da se taj višak u jeziku, kako bi ga Kristeva nazvala, njegova neiskazivost, ipak predstavi u jeziku i tako učini sastavnim delom simboličke mreže. Takođe, verovatno se iz istog razloga javila potreba kritike da opisuje i racionalizuje njen neuredan atelje,²⁷ *nemar* prema korišćenim i bojom umrljanim kistovima koje nije imala običaj da nakon slikanja pere, (*enformel*) palete ispod naslaga skorele boje kao posledicu njene potpune pre-

²¹ Tamsin Spargo, *Foucault i Queer teorija*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, 2001, 54.

²² D. Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York–Oxford, Oxford University Press, 1995, 62, 122.

²³ Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1993, 32.

²⁴ Judith Butler, op. cit. 181–190.

²⁵ Cf. Jasmina Čubrilo, *Zora Petrović*, Beograd, TOPY, 2011, 20–23.

²⁶ Cf. Julia Kristeva, *Moći užasa. Oglad o zazornosti*, Zagreb, Naprijed, 1989.

²⁷ „(...) Sve je bilo umazano, prašnjavo, ulepljeno, pokapano, sa tragovima nemara, nehata i krajnje nebrige prema svetu materijalnih stvari. Očigledno da joj urednost nije bila vrlina (...)” Cf. Dragoslav Đorđević, „Svedočenja o Zori Petrović”, op. cit. 6.

danosti svom uzvišenom poslu stvaranja jedinstveno vrednih predmeta koja je sprečavala da vidi ili da se bavi tako tričavim, *ženskim* poslovima kakvi su održavanje radnog prostora urednim i čistim. Tako je proizvedena ona označiteljska mreža koja se uporno želela prikriti, a koja Zorin atelje prepoznaje u metonimijskom nizu: atelje, površina slike, ženski akt životnih proporcija kao dominantni motiv u Zorinom slikarstvu, telo modela, telo umetnice, želja ženskog tela, odložena, nedostupna ili približena seksualnost, *jouissance* i to i u Lakanovom (Jacques Lacan) smislu kao *transgresija* koja otvara put zadovoljstvu i u smislu u kojem ga Kristeva objašnjava kao energija koja ne može biti u potpunosti inkorporirana u simbolički red.²⁸

Literatura:

- Bal, Mieke, “Reading the gaze: The Construction of Gender in ‘Rembrandt’”, u: Melville, Stephen, Bill Readings (eds.), *Vision and Textuality*, Durham, Duke University Press, 1995, 147–173.
- Betterton, R., *An Intimate Distance, Women, Artists and The Body*, New York–London, Routledge, 1996.
- Božinović, N., *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Beograd, 1996
- Butler, Judith, *Gender Trouble*, London–New York, Routledge, 1999.
- Čubrilo, Jasmina, *Zora Petrović*, Beograd, TOPY, 2011.
- Čupić, Simona, *Teme i ideje modernog, srpsko slikarstvo 1900–1941*, Novi Sad, Galerija Matice srpske, 2008.
- Đorđević, Dragoslav, „Zora Petrović u svetlosti biografskih činjenica”, u: *Zbornik Svetozara Radojčića*, Beograd, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti, 1969, 83–103.
- Đorđević, Dragoslav, „Svedočenja o Zori Petrović”, u: *Zora Petrović 1894–1962, Retrospektivna izložba slika*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1978.
- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1989.
- Janković, Olivera, *Zora Petrović, Umetnost kao život*, Beograd, Galerija SANU, 1995.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Blackwell, 1980.
- Kristeva, Julia *Moći užasa. Ogled o zazornosti*, Zagreb, Naprijed, 1989.
- Lacan, Jacques, *The Ethics of Psychoanalysis, The Seminar of Jacques Lacan: Book VII*, London–New York, Routledge, 2008.
- Nead, L., *The Female Nude. Art Obscenity and Sexuality*, London–New York, Routledge, 1995.
- Nochlin, Linda, “Femmes, art et pouvoir”, *Femmes, art et pouvoir* (trad. O. Bonis), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, 13–58.
- Pollock, G., “Vision & Difference”, *Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London–New York, Routledge, 1994.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkley, University of California Press, 1990.
- Simeonović, Ivana (ur.), „Nedeljko Gvozdenović. Predmet kao podsticaj za slobodnu igru”, *Likovne sveske br. 9*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1988.

²⁸ Cf. Jacques Alain Miller (ed.), *The Ethics of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan: Book VII*, London–New York, Routledge, 2008, 235–252. Cf. Julia Kristeva, op. cit. 16–17; Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Blackwell, 1980, 15–16.

- Spargo, Tamsin, *Foucault i Queer teorija*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, 2001.
- Protić, Miodrag B., *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*, Beograd, BIGZ, 1973.
- Trifunović, Lazar, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Beograd, Nolit, 1973.
- Džagouz, Anamari, *Queer teorija: uvod* (prev. T. Popović), Beograd, Centar za ženske studije, 2007.

Zora Petrović's studio

Summary: The big oil on canvas *In the studio* from 1941, and small, undated, double-sided tempera on the paper of the same name are complex images that define the horizon of Zora Petrović's *art world* – different social, art, ideological discourses intertwine on its surfaces. These images reflect overlapping the private and public sphere, different power positions inside this overlapping and within the local art world of that time such as *female artist vs. male art collector*; *female artist vs. male artist*, *female artist vs. male artist*; *female artist vs. female model*, *female artist/worker vs. female (upper) middle class possible amateur*.

Broad strokes and colour, which, in the sense of matter that Petrović used to cover her canvases, to (almost all) critics manifest the quality of *wild* expression mostly seen as a “masculine approach” and *manly strength*, actually, possess the quality of untamed fluidity that breaks down the psychic barriers between the inner and the outer being, as well as the barriers between the self and the *other*. It would appear that all these critics, by reading this manly method into her work, actually projected their fear of the *abject*, of the horror of the impure, unsymbolised, as if they to present that surplus in language, to present its inexpressibility, in language after all, and thus make it an integral part of the symbolic network. Also, probably for the same reason, critics found it necessary to describe and rationalise her disorderly studio, the brushes that she did not wash with water, the palettes underneath the layers of dried paint, as a consequence of her total dedication to her sublime task of creating uniquely valuable objects, which prevented her from dealing with such trifling, *feminine* tasks as keeping her working area orderly and clean. In that way the new *signifying network* was produced, the one that recognizes Zora's studio in the metonymic series: *studio, the surface of painting, female nude and her real proportions as dominant motif in Zora's painting, body of the female model, body of the female artist, female desire, postponed, unavailable and approximated sexuality, pure jouissance* in Lacanian as well in Kristevian terms.

Keywords: studio, nude, power, beauty, female body, sexuality, desire, *abject*, *jouissance*