

## Женски акт у опусу Зоре Петровић

**Апстракт:** Рад се бави анализом женског акта у опусу Зоре Петровић кроз коју желим да сагледам све аспекте његовог настајања и развијања као доминантног мотива. Сагледавањем слике наге жене која је настала од стране жене-уметнице желим да укажем на доминантан принцип развоја историје уметности под патријархалним надзором у коме нема места за женску креативност, јер то место увек припада „великом уметнику“. Стваралаштво Зоре Петровић нуди материјал за испитивање родних и полних разлика, те ће анализа бити у оквирима феминистичке теорије уметности. Иако њено сликарство није феминистичко у смислу у којем би она свесно феминистички и активистички приступила проблему жене, оно ипак има феминистичке импликације у смислу да поседује потенцијал да дестабилизује она значења и вредности патријархалне културе које се темеље на контроли мушкараца над радном снагом жене, њеном сензуалношћу, као и над начинима и могућностима њеног приступа симболичкој репрезентацији.

**Кључне речи:** женски акт, Зора Петровић, жена, феминизам, патријархална култура

*У читавом низу актова показала сам каква све жена може бити. Женско тело није само младалачки идеално грађено. Оно се с годинама мења, проширује, губећи облике, готово се деформише. Ја то и сликам.*

Зора Петровић<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ђорђе Ђурђевић, „Сусрет са Зором Петровић“, Република, 27. децембар 1955.

### Увод

Представа жене и нагог женског тела обележила је опус Зоре Петровић.<sup>2</sup> Посвећеност и истрајавање у приказивању једног истог мотива као и његове метаморфозе током различитих фаза у стваралаштву уметнице упућује на размишљање о важности откривања дубљег значења њених дела. Посматрајући и анализирајући жену, њене црте лица, обресе тела, анатомију, недоследности и недостатке, Зора Петровић ће почети да је открива и скида, показујући нам оно што је дубоко скривено, заташкано и, најзад, исписано на телу – нагом и огољеном, на телу на коме се види једино истина.

Актови Зоре Петровић већ на први поглед подлежу феминистичком читању при чему централну позицију заузима чињеница да је то слика наге жене насликана од стране жене/уметнице<sup>3</sup> и то стилном/рукописом који по својој снази и изражајности припада „мушком“ домену. У том смислу желим да укажем на разлику која је жени додељивала позицију

<sup>2</sup> Зора Петровић је рођена 1884. у Добринцу. Након завршеног четвртог разреда у панчевачкој државној грађанској девојачкој школи одбија да настави школовање уколико јој родитељи не допусте да се упише на Уметничко-занатску школу у Београду. Уследио је период (1909-1912) током којег није излазила из куће у знак протеста. Њена доследност и истрајност у настојању да се посвети сликарском позиву ће се остварити 1912. када се уписује на Уметничко-занатску школу. Ометена балканским ратовима студије наставља у Будимпешти (1915-1919) на „Краљевској Мађарској Земаљској Сликарској Школи“ у класи проф. Лајоша Деака Ебнера. Будимпешта је у то време била значајан уметнички центар у коме су приказивана најновија достигнућа париских уметника. По повратку у Београд завршила је Уметничко-занатску школу и исте године се запослила као наставница и том позиву остала посвећена до 1944. Постала је члан Друштва српских уметника „Лада“ (1924-1927). Једногодишњи студијски боравак у Паризу (1925-1926) представљао је велику прекретницу у њеном животу и раду; када посећује атеље Андре Лота. У међуратном периоду придружује се тада најзначајнијој уметничкој групи „Облик“ (1928- 1931), а 1938. излаже као члан групе „Дванаесторица“. Период од 1951. до 1954. године је био у знаку групе „Самостални“. На Академији ликовних уметности почела је да ради 1952. подстичући индивидуалност и креативност младих генерација. На том месту остала је све до смрти 1962. Преузето из: Dragoslav Đorđević, „Biografija,“ u: Zora Petrović 1894-1962, Retrospektivna izložba, 26-28 (Beograd: MSU, 1978) и Оливера Јанковић, „Биографија,“ у: Зора Петровић, уметност као живот, 181-196 (Београд: Галерија САНУ, 1995).

<sup>3</sup> О појму жене-уметнице и њиховом маргинализовању кроз целокупну историју западне уметности погледати: Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?,“ in: *Women, Art, Power and Other Essays*, 145-178 (New York: Harper&Row, 1988).

слабијег пола, те се од ње не би очекивало да са страшћу и енергијом приступи оваквом задатку ако знамо да је женама уметност могла бити само хоби, а никада и професија. Мушкарац је тај који има доминантну улогу у стварању уметничког дела. Он је креатор чија снага доминира платном те у том дискурсу нема места за жену. Интерпретација ових слика постаје утолико сложенија уколико знамо да путем полних/родних разлика, односа моћи као и хомо-хетеро домена сексуалности мора бити преиспитана позиција *женског акта* у доминантно патријархалном систему који је својим хомогеним приступом склон маргинализацији стваралаштва у коме доминира жена.

„Женски акт као тема представља призор у коме се пресецају дискурси о женскости, сексуалности и конструкцији уметничког идентитета, односно призор кроз који се у прошлости афирмисао мушки уметнички идентитет и мушка (хетеро)сексуалност. Актови рефлектују и уређују родне режиме, те је питање субјекта гледања једнако важно као и питање објекта тог погледа. Родне улоге су, с једне стране, инхерентно непостојане, мењају се, док је с друге, њихов међусобни однос условљен, нормиран и тако фиксиран односима моћи које уређује патријархална матрица“.<sup>4</sup>

Одатле, патријархални односи одређују облике субјективитета, ратифицирају постојеће односе моћи и одржавају историју женске потлачености. Унутар патријархалне структуре жена је неауторизована и незаконита: она не представља већ бива представљена и већ на првом кораку сусрећемо се са чињеницом да актови Зоре Петровић излазе из друштвеног обрасца и као такви припадају културној *другости*. За интерпретацију је кључно посматрање женске и мушке родно одређене позиције и у том смислу актови Зоре Петровић представљају „преуређење репрезентацијске праксе и позиционирање гледаоца у односу на телесно (тело жене)“.<sup>5</sup>

Занимљиво је да ће још од *Вилендорфске Венере* „уметнички геније“ искључиво insistирати на представљању еротизованог женског тела, оног које је посредовано мушким субјектом, док жена на већини дела остаје у улози објекта. *Вилендорфска Венера* је приказана тако да су наглашени сви женски атрибути: велике груди, кукови и стомак док глава не одаје црте лица, те стога Кенет Кларк говори да је женско тело одвојено од сопствене природе и индивидуалности и као Венера оно је претво-

<sup>4</sup> Jasmina Čubrilo, *Zora Petrović* (Beograd: TOPY, 2011), 102.

<sup>5</sup> Ibid., 104.

рено у слику фалуса.<sup>6</sup> Од ренесансе до XIX века женска нагост је била сликана кроз историјске, митолошке и религијске представе, при чему је жена уобличена ауром пасивности, емоционалности и немоћи. Жене су често приказане као уснуле, несвесне и безбрижне што је дозвољавало неометан и воајеристички приступ мушком посматрачу.<sup>7</sup>

Представа женског акта која је формирана у патријархалном систему потврђује мушку доминацију. Трансформација од женског тела ка женском акту представља чин контроле женског тела и потенцијалног посматрача чије је знатижељно око дисциплиновано конвенцијама и протоколима у уметности.<sup>8</sup> Одатле се границе тела не могу одвојити од културних и социјалних граница јер је сâмо тело њихов производ. С тим у вези, Мишел Фуко наводи да је тело у модерном добу постало политички објекат и круцијално место контроле моћи.<sup>9</sup>

Одатле следи да је уметничка имагинација апсолутно оправдала своју воајерску позицију. Како Џон Берџер наводи, „мушкарци делују, а жене се појављују. Мушкарци гледају жене. Жене гледају како су гледане“,<sup>10</sup> чиме жели да укаже на наглашено пасивну улогу жене. Занимљиво је да овакву визуру готово никада не срећемо на представама мушких актова јер њима није додељена пасивна улога као жени, чиме је процес гледања дефинисан као облик доминације и контроле који је на најјаснији начин примењен у традицији женског акта. Када је мушкарац представљен наг јасно се види његова активна улога у представи коју обликује; он је херој, ратник, борац, његово присуство има за циљ вишу идеју. Насупрот њему, жена остаје у улози објекта, по страни, као биће које не дели исте интелектуалне способности са мушким родом и у том смислу не може се изједначити са њима.

### ***Појава акта - рани период***

Студија акта је једна од тема која није била посебно негована у српском сликарству. Тек након Првог светског рата, тачније од двадесетих година, долази до процвата овог мотива, мада се он никада неће развити у потпуности и у смислу који би подразумевао наглашавање његове емоционалности и патоса. Акт је „нерадо коришћен у нашој уметности“

<sup>6</sup> Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and sexuality* (London/New York: Routledge, 2007), 6.

<sup>7</sup> Roszika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Pandora, 1981), 116.

<sup>8</sup> Nead, *The Female Nude*, 6.

<sup>9</sup> Ibid., 10

<sup>10</sup> John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1972), 45-64.

док се пејзажом „наша уметност претежно занимала до појаве апстрактног сликарства.“<sup>11</sup> Током треће деценије двадесетог века, у српској уметности, фигура и акт су готово потпуно били замењени пределом који је уметницима нудио више колористичких могућности. Иако није забележен велики број актова у овом периоду не може се рећи да нису постојали. Наиме, представа нагог тела је током треће деценије била заоденута традиционалним схватањем које је подразумевало идеализовани предео испуњен нагим телима, чије је приказивање, уобличено митолошким или историјским концептом, било прихватљиво.

Начин на који је приказ женске нагости почео да се одваја од митолошки уобличених представа, али не напуштајући природно окружење, види се на платну Зоре Петровић *Купачице* из 1926. године, из раног периода њеног стваралаштва када је још увек истраживала, учила и прихватала поуке својих учитеља.

*Купачице* настају током првог боравка Зоре Петровић у Паризу. По својим стилским карактеристикама слика одаје поуке које је уметница стекла у језгру модернистичких стремљења, а које ће под налетом чисте експресивности попримити другачије одлике током четврте деценије. Боравак у Лотовом атељеу био је обележен кубистичким преламањем предмета чији се утицаји јасно виде на *Купачицама*, а који се неће дуго задржати на сликама Зоре Петровић јер је она сматрала да цртежу и конструкцији није место на површини слике, и да су они само анатомија.

Фигура на слици *Купачице* смештена је у природу сходно патријархалном концепту слике који је подразумевао приказивање моралних сцена, а које су у својој суштини биле дубоко војајеристичке и прикривене митом о божанској лепоти. Представа наге женске фигуре била је у складу са схватањем позиције жене у друштву као мање интелектуално, а више телесно биће. *Купачице* нам не откривају свој идентитет, ми не видимо њихове црте лица, посматрамо их са леђа чиме је приказивање „непожељно“ било сведено на минимум. Сличан приступ се уочава и на сликама Косте Миличевића *Женски акт* из 1910. године, као и на платнима Милана Миловановића *Акт* из 1906. и Миливоја Узелца *Три Грације* из 1924. године што упућује на место које женски акт заузима на почетку двадесетог века.

У каснијим радовима Зоре Петровић, на пример, у годинама када настају *Два акта* (1958) где видимо две женске фигуре којима је глава постављена управо на начин на који не можемо идентификовати личност (*Купачице*), представа нагог тела има другачију конотацију. То је време када се сликарка више не бави младим телом. У насликаном телу више

<sup>11</sup> Момчило Стевановић, „Зора Петровић,“ у: Р. Матић-Панић, Јерко Денегри, Момчило Стевановић, *Студије, огледи, есеји*, 95 (Београд: МСУ 1988), нав. према: Šubrilo, *Zora Petrović*, 102.

нема еротског набоја (*Чежња*), а жена је сведена на симбол. Посматрачу више није потребна идентификација са представљеном фигуром јер она није ту ради нас, нити ради наше/сопствене идентификације. Она је пре свега реалност за себе, стамена, масивна и статична. Фигура је јасно дефинисана контуром. Она постаје јасно читљив симбол.

Са друге стране, *Купачице* нас заводе. Својим гестовима нас позивају и увлаче у слику. Њихова сензуалност је наглашена па би се могло рећи да је слика условљена мушким погледом. Одатле процес гледања подразумева мушког гледатеља и жену која је гледана и тако представља облик доминације и контроле. Ипак, овакав приступ је био логичан и у складу са естетским схватањима нагог женског тела и начином на који га је приказивао Реноар.<sup>12</sup> На платнима Зоре Петровић акт ће добити један другачији и виши смисао, свакако другачији од онога што је као млада уметница забележила на слици *Купачице*.

#### *Четврта деценија двадесетог века*

Посматран кроз призму модернистичких схватања, акт током четврте деценије двадесетог века престаје да буде слика идеализоване митолошке представе која се огледа у оправданом представљању *голог* тела хероина и богиња, постављеним у идеализовани предео, а све чешће постаје део слободне поставке уметничког атељеа.<sup>13</sup> Уместо представљања нагог женског тела овенчаног славом и естетским идеалима, акт је у четвртој деценији, у јеку модернистичких схватања, био сведен на обичан чин позирања. Венера, Сузана или Данаја се пред посматрачем свлаче у оно што суштински јесу – голу жену. Чин еротске мистификације и чулности је изобличен, готово преокренут, изврнут до застрашујуће метаморфозе од Венере као иконе високе уметности до представе обичне жене, наге и огољене. Овај начин демистификације жене и идеала женске лепоте одразиће се кроз стваралаштво Зоре Петровић које ће представу женског тела оголити до крајњих граница њеног постојања. Атеље постаје место преплитања дискурса о значењу нагог тела и голог тела, а тело које није представљено са свим својим узвишеним атрибутима бива категоризовано и представљено као културна *другост*, као оно тело које је мање вредно. У супротности са позицијом голог тела као уметничке другости јесте тело произведено из културе као оличење естетског ис-

<sup>12</sup> О постављању мушке сексуалности у први план говори метафора penis-as-paintbrush која се везује за Реноара, видети: Nead, *The Female Nude*, 56.

<sup>13</sup> Видети слике: Петар Добровић, *Венера у атељеу I и II* (1937), Милан Коњовић, *Акт* (1935) и *Акт* (1940), Коста Хакман, *Акт* (1936) и Иван Радовић, *Седeћу акт* (1933)

куства, које кларковским термином нагости представља тело „обучено“ у уметност.<sup>14</sup>

Поставља се питање да ли актове Зоре Петровић уопште треба подводити под категорију културне другости, пошто са једне стране представљена женска тела не подлежу естетским идеалима, али ипак, са друге стране, представљају нага тела која се кларковском терминологијом могу објаснити као тела „обучена“ у уметност наспрам голоотиње као тела изван културне репрезентације.<sup>15</sup> У раним годинама стваралаштва Зоре Петровић доминирао је акт малих димензија рађен као скица у техници акварела, туша, оловке, да би у каснијем периоду, почевши од тридесетих година, нарастао до димензија природне величине. Акт се у почетку појављивао на цртежима из двадесетих година, као и у време школовања у Будимпешти, где је посебну пажњу поклањала студији људског тела и „увлачила се, кришом, у старије разреде да би цртала са старијим колегама људску фигуру, велики акт, свој већ тада омиљени мотив.“<sup>16</sup>

Актови настали у периоду између 1933. и 1938. године у себи ће сажети оне карактеристике којима ће Зора Петровић остати доследна до краја живота. У том периоду до пуног изражаја долазе главне особености њеног сликарског израза: наглашен потез, енергичан сликарски поступак и приступ акту као портрету тела. Једна од слика која ће обележити почетак ове фазе је *Чежња* из 1933. године. Акт у *Чежњи* лежи, постављен је дијагонално, а наго тело младе девојке са ногама савијеним у колену и благо размакнути указује на нескривену сексуалност, чије је присутности свесна и сама девојка. Снажни потези четке наглашавају њену пут, набујале груди, а глава која је снажно окренута у страну наглашава њену неперсоналност. Тело овде није предмет жеље „већ објекат идентификације и зато је далеко од раскошних, једрих актова изазовно предусретљивих према војерској пажњи посматрача.“<sup>17</sup>

У овом периоду настају и слике попут *Циганке* (у жутиим чарапама) из 1935. године и *Стојећи акт Циганке* настао до 1936. године који у себи носи елементе снажно изражене еротичности жене која високо изнад главе носи послужавник са воћем. Воће као симбол плодности у потпуности одговара представи жене у пуној снази, јакој и нагој, чије тело привлачи посматрача упркос наглашеној карикатуралности њеног лица. Овом низу треба додати и *Акт* настао 1938. године којим се може за-

<sup>14</sup> Nead, *The Female Nude*, 12-16.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> И. Бешевић, „Зора Петровић,“ *Илустрована политика*, 3. мај 1960, нав. према: Ђорђевић, „Биографија,“ 17.

<sup>17</sup> Јанковић, „Биографија,“ 32.



окожити овај период стваралаштва Зоре Петровић. Акт је постављен да лежи, подсећајући на *Чежњу*, и приказујући младу девојку савијених и прекрштених ногу. Иако мало сировије обраде, са јасно назначеним контурама, њена младост плени еротичношћу. На овим сликама преплиће се питање женске сексуалности, понекад дискретне, прикривене или јасно наглашене. Сексуалност се спорадично провлачи и кроз каснија дела, али у овом облику и снази она ће остати карактеристична управо за период сликаркиног стваралаштва током четврте деценије двадесетог века.

Питање сексуалности у Србији и начин на који је она представљена, често прикривена, дискретна, а једино на сликама Зоре Петровић из четврте деценије јасно дефинисана са наглашеном еротизацијом женског тела, упућује нас на проблематику схватања женског тела, од наог па до оног огољеног на њеним сликама из шесте деценије. Наиме, сексуалност је дуго времена била табу тема, како предбрачна, брачна тако и хомосексуална. Представе нагих женских фигура су углавном одговарале мушким захтевима тј. захтевима мушког погледа. Зора Петровић је једна од ретких уметница која ће жену поставити дијаметрално супротно у односу на већ постојећу патријархалну матрицу мушке скопофилије. Она је провоцирала границе конвенционализованог, друштвено прихватљивог приступа и организовања (мушког ужитка). На ту изврнуту слику, на поглед на жену из другачијег угла, Зора Петровић ће нарочито скренути пажњу током педесетих година када настају слике старих и тешких жена оронулог тела као што је дело *Два акта*.

### *Шеста деценија двадесетог века*

Значајну етапу у приказивању актова представља период након трећег боравка Зоре Петровић у Паризу крајем 1957. године. Највећи број слика из ове фазе чине представе високих, ниских, дебелих и мршавих жена са својим недостацима, наглашеном карикатуралношћу, гротескношћу и деперсоналношћу. Оне нису ту да нас заведу, њихова тела губе интегритет, док физичке границе нестају. На тим сликама Зора Петровић отворено тематизује материјалност тела – тела која се тискају у малом, омеђеном простору платна, „ови актови су опсцени управо по својој трансгресивности у безрезервном приказивању зазорног.“<sup>18</sup>

Актони се појављују у групама, па их има по два или три на слици. Тискају се у скученом простору платна, па готово да желе да побегну и пробију ивице, допуштајући својим масивним телима да се слободно њишу. На слици *Два акта*, са представом две наге жене које заузимају све већу површину платна тежећи да изађу изван оквира, осећа се сли-

<sup>18</sup> Čubrilo, *Zora Petrović*, 109.



каркино проблематизовање самог тела које ће доћи до пуног изражаја на платну *Зрела шљива*. *Зелени актови* из 1957. године сударају се и гужвају у задатом оквиру, док је фокус усмерен само и искључиво на тело, чиме је фигура изопштена из контекста јер, како видимо у каснијим радовима, простор ће као такав престати да постоји.

Слике попут *Акта* из 1956. године, *Зрела шљива* из око 1957, *Велики женски акт* и *Женски акт* из око 1960. године представљају једну женску фигуру. За разлику од ових слика Зора Петровић је врло често сликала више женских актова у оквиру једне композиције као што се види на сликама где су приказане две жене: *Два акта* из 1958, *Одмор* из 1959. године. Посебно место заузимају они актови који приказују тренутке старења попут слика *Госпођица* (акт Циганке) из око 1957, *Зреле жене* из 1959, *Зелени актови* из око 1957, *Три акта* из 1957, *Акт и дрво* из 1962. године, на којима уметница говори о животу и о себи кроз њих. Цртајући њих и бележећи трагове, знаке и белеге, бремениту судбину тих жена она бележи и своју судбину. Судбину жене.

О томе да слика и оно што је представљено (жена) не мора да буде лепо Зора Петровић је наглашавала у интервјуима:

„Реноар је сликао само лепе жене. Али ми знамо да не постоји само естетска лепота. Лепота се налази и у истини. Пошто људи пролазе кроз разна животна раздобља, циљ ми је да то забележим. Човек се роди, дете се испуњава снагом, вене, стари и умире. Покушавам да пратим човекову драму кроз преображење његовог тела и волела бих да тим путем остварим синтезу. У последње време нарочито ме привлаче актови кроз које је живот прошао и оставио трага. На пример, зрело тело једне жене садржи многе карактеристике. Оно је слика целог живота, а многи беже од те истине. Наравно, истина је и лепа девојка. Али, ако је фигура сувише лепа, као да је од воска, онда нема изражајне снаге која је мени потребна.“<sup>19</sup>

### Закључак

Аक्टиви Зоре Петровић нису били део грађанског декора, нити су били намењени мушком уживању, и као такви нису украшавали интимне просторе. Акт није био ту само зарад решавања одређених ликовних проблема. За Зору Петровић, акт је пре свега представљао „егзистенцијално условљено отелотворење потиснутог витализма и емоционалности“.<sup>20</sup> Иако су и други уметници кроз акт испитивали форму, бојене

<sup>19</sup> Миливоје Михаиловић, „Зашто баш овако? Зора Петровић“, *Младост*, 7. јануар 1959.

<sup>20</sup> Јанковић, „Биографија“, 29.

односе, женско тело као одраз лепоте, он је за Зору Петровић „пре свега место проблематизовања (женске) жеље и задовољства путем доследног радикализовања сопствене поетике и сликарског проседеа од почетног академизма преко експресионизма до специфичног енформел третмана материје боје.“<sup>21</sup> Акт, пре свега женски акт, није за њу представљао само једну од тема или мотива који би јој послужили као полигон за сликарско усавршавање. Женски актови су представљали начин да се преиспитују границе тела, унутрашњег бола, туге и среће. Сликарка нам нуди географију тела, мапу коју је дуго изучавала, тело које је живела.

Модернизам је са собом донео нова значења и нове поделе унутар родних режима које можда на најјаснији начин рефлектује представа жене, женског тела, обликована кистом „великог уметника“. Развој женског акта кроз историју рефлектује патријархалне, доминантне и стереотипне родне концепције чији су домети забележени на делима „великих мајстора“ епохе. Позиција у којој жена не представља, већ бива представљена, пасивна, а не активна и постављена у улогу објекта,<sup>22</sup> у супротности је са местом које жена и женско тело има у стваралаштву Зоре Петровић, пре свега у њеним актovima. Можда због својеврсног извртања перспективе, патријархалног кода и родних режима, Зора Петровић поставља жену у сасвим други положај чиме истиче њену индивидуалност.

На делима Зоре Петровић уочава се приступ акту који је био мање окренут преиспитивању формалног језика конвенционалног акта, што би подразумевало другачији приступ од позиције проблематизовања представе женског тела, женског задовољства, бола и жеље, чему је посветила целокупно стваралаштво. Овакав став чини њено стваралаштво значајним за подручје феминистичке теорије уметности.

„Феминистичка уметност се схвата као она дискурзивна пракса која се темељи на радикалним стратегијама и која тематизује и проблематизује механизме уз помоћ којих култура интерпретира биологију, друштвено нас позиционира као жене и мушкарце и у складу са родном позицијом нам даје, ограничава или укида могућност деловања.“<sup>23</sup>

Феминистичка пракса није термин који означава хомогену групу или фиксирано место, већ пре деловање, интервенцију, континуирану активност дестабиловања и збуњивања било ког централно позиционираног дискурса.

<sup>21</sup> Čubrilo, *Zora Petrović*, 102.

<sup>22</sup> Kate Linker, „Prikazivanje spolnosti,“ u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, ur. Ljiljana Kolečnik, 116 (Zagreb: Centar za ženske studije, 1999).

<sup>23</sup> Čubrilo, *Zora Petrović*, 116.

Целокупно стваралаштво Зоре Петровић са актом као доминантним мотивом, ипак се не може сврстати под категорију феминистичке уметности пошто сама уметница није тако видела своје стваралаштво. Сликаство Зоре Петровић поседује потенцијал да дестабилизује значења и вредности патријархалне културе која је жени доделила место *другости* у односу на мушкарца, и с тим у вези нам оставља простор за интерпретацију у оквиру феминистичке „интервенције“<sup>24</sup> Она је својим активима изокренула установљене режиме посматрања где је представа наог женског тела постојала зарад мушког погледа.

Интересовање уметнице за женско тело није било усмерено ка површини тела, тој културној опни која је биологију претварала у културу,<sup>25</sup> већ ка унутрашњем бићу, са страховима и надањима на чијем су се телу преплитали трагови живота. На њеним сликама жена више није предмет жеље, објекат фантазије који делује тако да допуњава недостатке у мушком субјективитету, она је реалност за себе и као таква не тражи мушког посматрача. Нарцизам и пасивност су на сликама Зоре Петровић замењени активном и јединственом представом жене јер она, пре свега, нуди представу женског тела слављењем њеног ритма и бола, плодности, рађања и старења.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Olga Erić, „Intervencija kao dekodiranje interpretacije,“ 3+4 br. 6 (2001): 14. и Simona Čupić, „Predstavljamo autora: Griselda Pollock,“ 3+4 br. 6 (2001): 12-13.

<sup>25</sup> Čubrilo, *Zora Petrović*, 116.

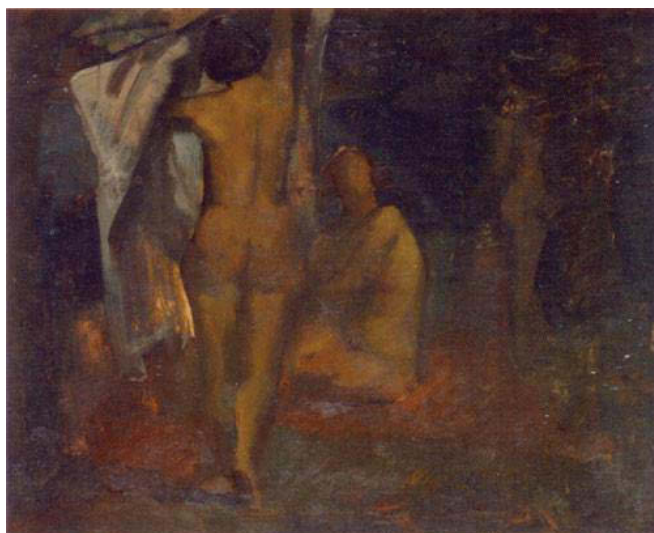
<sup>26</sup> Lisa Tickner, „The Body politic: Female Sexuality and Women Artist since 1970,“ *Art History* 1:2 (1978): 267.



1



2



3



4



5



6



Списак илустрација:

1. Зора Петровић, *Два акта*, 1958, уље на платну, 179,5 x 127,5 cm, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
2. *Вилендорфска Венера*, 24.000-22.000 год. п.н.е., Naturhistorisches Museum, Беч
3. Зора Петровић, *Купачице*, 1926, уље на платну, 57 x 69 cm
4. Зора Петровић, *Чежња*, 1933, уље на платну, 101 x 150,5 cm, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
5. Зора Петровић, *Две наге жене*, 1956, уље на платну, 190 x 135 cm, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
6. Зора Петровић, *Женски акт*, око 1960, уље на платну, 189 x 118,5 cm, Народни музеј Крагујевац

**Литература:**

- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.
- Parker, Roszika and Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora, 1981.
- Tickner, Lisa. „The Body politic: Female Sexuality and Women Artist since 1970.“ *Art History* 1:2 (1978).
- Čubrilo, Jasmina. *Zora Petrović*. Beograd: TOPY, 2011.
- Čupić, Simona. „Predstavljamo autora: Griselda Pollock (intervju).“ 3+4 br. 6 (2001).
- Dorđević, Dragoslav. *Zora Petrović 1894- 1962, Retrospektivna izložba*. Beograd: MSU, 1978.
- Ђурђевић, Ђорђе. „Сусрет са Зором Петровић.“ *Република*, 27. децембар 1955.
- Erić, Olga. „Intervencija kao dekodiranje interpretacije.“ 3+4 br. 6 (2001).
- Јанковић, Оливера. *Зора Петровић, уметност као живот*. Београд: Галерија САНУ, 1995.
- Linker, Kate. „Prikazivanje spolnosti.“ u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, ur. Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999.
- Михаиловић, Миливоје. „Зашто баш овако? Зора Петровић.“ *Младост*, 7. јануар 1959.
- Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and sexuality*. London/ New York: Routledge, 2007.
- Nochlin, Linda. „Why Have There Been No Great Women Artists?.“ in: *Women, Art, Power and Other Essays*, 145-178. New York: Harper&Row, 1988.



*Summary*

**Maja Marković**

**The Female Nude in the Oeuvre of Zora Petrović**

**Key words:** *female nude, Zora Petrović, women, feminism, patriarchal culture*

The thematic scope of Zora Petrović's paintings mostly comprised female nude paintings and clothed female figures, portraits, self-portraits, still lifes and a negligible number of equally good landscapes. The presence of women in Zora Petrović's oeuvre through different kinds of representation gives us a possibility to interpret her work in various ways. Zora Petrović was an artist who cultivated and developed an expressionist artistic language arising from strong emotions and materialised by means inevitably forceful, expressive colours. She painted on large canvases, quickly, in wide strokes, making nervous, energetic, broad strokes, with a lot of dense paste, without any subsequent adjustment. In the beginning of her career we can see the influence of Andre Lhote, whose school of painting she attended very briefly during her first, one year study visit to Paris in 1925 and 1926. Lhote's constructivist approach can be recognised in the paintings Zora Petrović created towards the end of the 1920s (*Bathers*, 1926). During the 1930s the representation of young women's bodies, emphasized eroticism, set in a studio environment dominated Zora Petrović's painting (*Desire*, 1933). The last decade was marked by the creation of her major works with large and massive bodies, which are imprinted in the confined space of the canvas (*Green nudes*, 1957, *Two nudes*, 1958). Zora Petrović presented us a woman who shows signs of sadness and happiness, pain, impermanence and aging. Her paintings of female nudes reflect the uncompromising thematisation of female desire and sexuality within a culture in which sexual desire is exclusively coded as male. Her paintings represent radical re-examination of the social norms of heterosexual and patriarchal society, as well as questioning the ways the woman was produced as a category and the method that determines her as subordinate, passive, and socially invisible.