

Leksikografski zavod
Miroslav Krleža
Frankopanska 26
HR - 10000 Zagreb

Ana Šeparović

Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica

Feminist Statements in the Critical Reception of Group Exhibitions by Croatian Women Artists

—

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper

Primljen / Received:
1. 9. 2018.

Prihvaćen / Accepted:
12. 10. 2018.

UDK / UDC:
7.071-055.2(497.5)
75.01:141.72](497.5)

DOI:
10.15291/ars.2762

SAŽETAK

U ovome radu promatrat će se diskurs recepcije tri vala skupnih izložbi hrvatskih umjetnica tijekom XX. stoljeća s fokusom na feminističke strategije zagovaranja i osnaživanja ženske umjetnosti. Razmatrani korpus tekstova obuhvaća likovne kritike koje su pratile prvu skupnu – *Intimnu izložbu* održanu u okviru Proljetnoga salona 1916., potom izložbe Kluba likovnih umjetnica (1928. –1940.), sve do izložbi u čast Osmoga marta (1960. –1991.). Te su izložbe, iako su se odvijale u različitim uvjetima i društveno-političkim kontekstima, bile generator javne rasprave o umjetničkom stvaralaštvu žena, pa iako su provocirale mizogine i antifeminističke iskaze, kao reakcija na njih javljaju se i otvoreno feministički glasovi. Upravo ti feministički iskazi utjecali su na stvaralačku samosvijest u žena, ali i polako pripitomljavali društvo privikavanjem na prisutnost ženskih umjetnica, čime su sudjelovali u postupnom suzbijanju stereotipa i predrasuda te polaganom rastakanju dominantne patrijarhalne matrice na području hrvatske likovne umjetnosti XX. stoljeća.

Ključne riječi: feminizam, antifeminizam, likovna kritika, *Intimna izložba* Proljetnog salona, Klub likovnih umjetnica, Izložbe u čast Osmoga marta

ABSTRACT

This paper discusses the reception discourse related to three waves of group exhibitions by Croatian women artists in the 20th century, with a focus on feminist strategies used in advocating and empowering women's art. The considered body of texts includes reviews of the first exhibition – the *Intimate Exhibition* at the Spring Salon of 1916 – the exhibitions of the Club of Women Artists held in 1928-1940, and the exhibitions celebrating Women's Day from 1960 until 1991. Although taking place in different circumstances and socio-political contexts, all these exhibitions generated public debates on art produced by women, and although they provoked misogynous and anti-feminist statements, they also resulted in openly feminist voices of authors such as Roksana Cuvaj, Zdenka Marković, Marija Hanževački, Verena Han, Nasta Rojc, Zofka Kveder, and others. Based on historiographical sources and texts from the field of feminist theory, this analysis of the art-critical corpus has identified the main strongholds of feminist discourse: disclosure of misogyny and its sources in public opinion and prejudice, critique of the social construction of female inferiority, research on women's art history, endorsement and praise of female art, and so on. It was these feminist statements that enhanced creative self-awareness in women artists and also slowly tamed the society by getting it used to their presence, leading to the gradual suppression of stereotypes and slow dissolution of the dominant patriarchal matrix in Croatian art during the 20th century.

Keywords: feminism, anti-feminism, art criticism, *Intimate Exhibition* at the Spring Salon, Club of Women Artists, exhibitions celebrating Women's Day

Godine 1916., u jeku Prvoga svjetskog rata, organizirana je izložba dviju umjetnica koja se može uzeti kao preteča hrvatskog ženskog umjetničkog udruživanja. Tu pojavu nastavljaju u međuraću izložbe Kluba likovnih umjetnica, koje se održavaju u razdoblju 1928. –1941., a u poraću izložbe u čast Osmoga marta, održavane u periodu od preko trideset godina (1960. –1991.). Ta, možemo reći, tri vala izložbi odvijaju se unutar tri različita povijesno-politička okvira: Austro-Ugarske Monarhije, Kraljevine Jugoslavije i socijalističke Jugoslavije, te u kontekstu triju valova feminizma. Navedene izložbe, ne samo da su pružile vidljivost umjetničkom stvaralaštvu žena, što je ujedno i njihova najveća zasluga, nego su poslužile i kao generator javne rasprave o ženskom likovnom stvaralaštvu. U radu će se unutar korpusa tekstova koji čine cjelokupnu recepciju tih izložbi nastojati locirati glavne uporišne točke feminističkoga diskursa kroz pojedina razdoblja s fokusom na strategije zagovaranja i osnaživanja ženske umjetnosti. Feministički iskazi javljaju se kao odgovor na stereotipe i predrasude oblikovane unutar patrijarhalne matrice gdje je ženskost konstruirana kao „drugotnost”. Prema Idi Ograjšek Gorenjak stereotipi i predrasude vrsta su predznanja koje se ne temelji na iskustvu, već na „općem uvjerenju”, a problem se javlja kada se ti prethodno stvoreni sudovi tretiraju kao neosporno znanje. Oni, pak, igraju važnu ulogu u kontekstu izgradnje identiteta zbog čega postaju „kulturni elementi od izvanredne društvene moći” i „imaju veliki utjecaj na društvo koje ih je prihvatilo”. Također, „dekonstrukcija izgradnje stereotipa u pravilu znači dekonstrukciju vladajuće ideologije i otkrivanje načina na koji strukture na pozicijama moći kreiraju odgovarajuću stvarnost i društvo”,¹ a upravo praćenje feminističkih iskaza iz korpusa recepcije skupnih izložbi hrvatskih umjetnica pokazat će postupno suzbijanje stereotipa i polagano rastakanje dominantne patrijarhalne matrice na području hrvatske likovne umjetnosti XX. stoljeća.

Budući da će se feministički glasovi nerijetko javljati kao konkretna reakcija na otvoreno iskazivanje mizoginije unutar tekstova snažno izraženih antifeminističkih značajki,² potrebno je donijeti definiciju i sistematizaciju termina antifeminizam. Iako neke autorice tvrde kako antifeminizam može biti samo reakcija na feminizam, ovdje je prihvaćeno šire shvaćanje termina, onako kako ga tumače Gordana Bosanac i Mirjana Adamović. Prema Gordani Bosanac u samim temeljima antifeminizma je „argument prirode” odnosno shvaćanje žene primarno kroz njezin spol i sposobnost rađanja, pa se po binarnoj matrici opreke muškarca i žene svode na muški duh i racionalnost te žensku materijalnost i iracionalnost. I dok muškarci imaju pravo na individualnost te su uvriježeno nosioci misaonosti, duhovnosti i osjećaja za pravdu zbog čega su predodređeni za djelovanje u javnoj sferi, za žene se smatra da imaju tipična „ženska svojstva”, definirane su unutar vlastitoga spola, tjelesnosti, instinkta i nagona, što ih smješta u privatnu sferu, iz čega pak proizlazi njihov inferiorni položaj u društvu.³ Mirjana Adamović donosi podjelu antifeminizma na reaktivni i kulturalni: dok je reaktivni antifeminizam nastao kao opozicija dostignućima feminističkoga pokreta i njegovim zahtjevima po pitanju ženskih prava te predstavlja antagonizam prema svim ciljevima feminizma – političkim, ekonomskim i kulturnim, kulturalni antifeminizam duboko je ukorijenjen u temelje patrijarhalne kulture: on „suštinski podrazumijeva sve što unizuje žene i njihova postignuća”, smješta žene u privatnu sferu i dodjeljuje im uloge isključivo na temelju njihove sposobnosti da rađaju.⁴ Gordana Bosanac argumentirala je kako diskurs antifeminizma, iako nastoji zvučati argumentirano i znanstveno utemeljeno, nije znanstveni ni spoznajni diskurs, već zapravo pripada području javnog mnijenja (dokse) kao „privatan, iracionalan i sasvim osoban stav” i samim tim „istina nije njegova obaveza”;⁵ kao takav predstavlja isključivo sustav javnih ili privatnih stereotipa i predrasuda. I dok, prema Gordani Bosanac feminizam i antifeminizam nisu u ravnopravnoj opoziciji jer antifeministička teorija ne postoji, ono što postoji i predstavlja ozbiljan problem anti-

feministička je praksa, koja podrazumijeva verbalno i fizičko nasilje. Upravo stoga, svoj zagovor za feminizam izjednačuje sa zagovorom za ljudsku slobodu i humanizam, koji su u samoj srži i ideji feminizma, čemu ćemo ovdje pridružiti tezu Alaina Tourainea da se stupanj moderniziranosti društva mjeri prema postignutoj razini rodne ravnopravnosti.⁶

Ovo istraživanje pokazalo je kako su upravo izraženi antifeministički i duboko mizogini stavovi zastupljeni u našoj kritici koja je pratila izložbe umjetnica, izazvali reakciju u obliku feminističkih glasova, odnosno zagovora i osnaživanja ženske umjetnosti: „Feminizam ili (...) ‘teorijska artikulacija emancipacijskih aspiracija žena’ javlja se kao reakcija na ‘negativnu sliku ženskog bića’ (Bosanac) ili ženski ‘negativni simbolički koeficijent’ (Bourdieu)”.⁷ Suzana Leček istaknula je kako su istraživanja utvrdila da je ulazak žena u javnost bio vrlo složen proces te da su u njemu jednako važnu ulogu imale različite ženske udruge i udruženja koje su svojim načinima djelovanja izvlačile ženu iz privatnog u javni prostor i na taj način pridonosile feminističkome pokretu; također niz autorica ukazao je na slabosti izjednačavanja ženskih prava s pravom glasa i na postojanje raznih putova ženske emancipacije.⁸ Ovim ćemo radom pokušati rasvijetliti jedan od takvih putova prema ženskoj afirmaciji na hrvatskom prostoru, i to onaj koji se kroz iskazane feminističke stavove u tisku odvijao unutar okvira ženskog likovnog udruživanja tijekom gotovo cijelog XX. stoljeća.

Buđenje feminističke svijesti: recepcija *Intimne izložbe Proljetnog salona 1916.*

Iako intimna, ova izložba jasno govori kako naša suvremena žena nikako ne zaostaje za ženama kulturnoga zapada. Kako je u izloženim radovima došla priroda žene do jakoga umjetničkoga izražaja, Proljetni salon vjeruje da ovom izložbom nastavlja svoj započeti posao. Posao udruživanja naših najboljih mlađjih muških i ženskih radnika. Posao stvaranja naše umjetničke kulture za koju su, pored muževa, neophodne i žene.

(Intimna izložba, predgovor, Zagreb 1916.)⁹

U našem su se tisku i prije same *Intimne izložbe Proljetnoga salona* povremeno mogli susresti tekstovi o umjetnosti žena. Ovdje ćemo samo spomenuti članak o južnoslavenskim slikaricama Ivana Kukuljevića Sakcinskog iz 1856.,¹⁰ a ne treba zaboraviti da je on u svoj *Slovník* uključio i niz tada suvremenih umjetnica odnosno slikarica.¹¹ Također, Zdenka Marković 1911. objavljuje članak o zastupljenim umjetnicama na izložbi Društva hrvatskih umjetnika. U njemu s optimizmom zamjećuje da se kod nas „žena budi”, čime izražava otvorenu podršku feminističkome pokretu, a govoreći o „umjetnosti naših žena” i umjetnicama kao „maloj, ali hrabroj četi”, implicitno zagovara žensko umjetničko udruživanje,¹² pa se čini kako buduća *Intimna izložba* nastaje kao logičan slijed razvoja društvenih kretanja.

Tako je 1916. godine, kao druga po redu izložba Proljetnoga salona postavljena izložba dviju umjetnica – Ive Simonović i Zdenke Pexidr-Sieger – pod nazivom *Intimna izložba*, a kao popratni sadržaj izložbe organizirana su predavanja: *Umjetnost i žena* Koste Strajnića, *O Stanislawu Wyspianskom* Zdenke Marković i *Ženska lica u hrvatskoj književnosti* Dragutina Prohaske.¹³ Kako je pojasnio Petar Prelog, Proljetni salon nastao je „iz neslaganja i konflikta”, nakon što su mlađi umjetnici odbili izlagati sa starijima, smatrajući se u likovnom i političkom smislu progresivnijima.¹⁴ Osim likovno i politički, članovi Proljetnoga salona smatrali su se i društveno progresivnima, pa je jedna od manifestacija njihove naprednosti bilo zalaganje za aktiviranje

žena na društvenom i likovnom polju.¹⁵ To dokazuje i tvrdnja iznesena u predgovoru kataloga *Intimne izložbe* da je cilj Proljetnoga salona stvaranje naše umjetničke kulture za koju su „pored muževa, neophodne i žene”,¹⁶ što Ljiljana Kolečnik ističe kao prvo javno izjednačavanje muškog i ženskog doprinosa nacionalnoj umjetnosti XX. stoljeća,¹⁷ a za samu izložbu može se reći da je riječ o jednome u nas sasvim novom konceptu ženskog umjetničkog udruživanja, prije toga nikad viđenome na hrvatskoj likovnoj sceni. Izložba je popraćena brojnim tekstovima – ukoričenim predavanjem Koste Strajnića *Umjetnost i žena* te novinskim prikazima, od kojih su neki neutralni i gotovo se može reći objektivni (Lj. Kara, M. C. Nehajev) jer se u analitici i argumentaciji ne zamjećuje opterećenost spolom, dok su drugi izrazito antifeministički poput Strajnićeve i Lunačekova. No upravo ti antifeministički tekstovi zaslužni su za prvu pojavu feminističkih iskaza vezanih za umjetničko stvaralaštvo žene u nas, poput onih Zofke Kveder i Andrije Milčinovića. Stoga se može reći da je izložba, osim što je dala vidljivost ženama umjetnicama, pokrenula i javnu raspravu koja je rezultirala, između ostaloga, feminističkim iskazima u javnom prostoru, zbog čega se može smatrati važnim hrvatskim prinosom prvome valu feminističkoga pokreta na području likovne umjetnosti.

Iako pseudoznanstvenom argumentacijom (poziva se na knjigu *Die Frau und die Kunst* Karla Schefflera) nastoji priskrbiti znanstveni legitimitet svojim tvrdnjama, Strajnić polazi iz pozicije generaliziranja i uopćavanja, točnije mnijenja utemeljenog u predrasudama i stereotipima o ženama.¹⁸ Otvoreno izražava reaktivni antifeminizam, tj. neslaganje s ciljevima i metodama feminističkoga pokreta, a upravo često spominjani pojam „konkurencija” otkriva da ga u takvoj argumentaciji zapravo vodi strah od gubitka muških privilegija. Sustavno provođenje načela stavljanja pod navodnike riječi poput „sloboda” i „ravnopravnost” u slučaju kada se one odnose na stečena ili željena ženska prava, sugerira kako po njemu ženska ravnopravnost i ženska sloboda zapravo nisu moguće. Nadalje, kod Strajnića zamjećujemo stav da podređenost žena nije rezultat nepovoljnih društvenih prilika nego upravo prirodnih datosti: „Ako žena nije kadra da stvara velika djela, tome nije ona kriva, tome je kriva njezina priroda”. U tekstu je prisutan i tzv. ženski stereotip koji prema Griseldi Pollock predstavlja pojavu prepuštanja ženama onoga područja koje je zbog maskulinizirane konstrukcije same umjetnosti manje cijenjeno, a to je umjetnost u kojoj bi se odražavala „priroda” žene. Tako Strajnić žene želi vidjeti u manje glamuroznim područjima umjetnosti: dodjeljuje ženi primarno ulogu modela, a ako se već moraju baviti umjetnošću, najbolje da to bude ples, dekoracija, pučka ili primijenjena umjetnost. Iako po njemu u žene „obično ne postoji nutrašnji nagon za stvaranjem”, ipak odobrava žensko umjetničko stvaralaštvo, no samo u slučaju da ono otkriva „prirodu” žene; dakle samo u onoj sferi u kojoj neće ugroziti privilegiranu mušku poziciju, a to je ono područje tzv. „ženskog” osjećanja označeno epitetima poput intimno, nježno, osjećajno, senzibilno...

Dva su teksta nastala isključivo kao reakcija na mizoginiju sadržanu u Strajnićevoj knjizi – članci Zofke Kveder i Andrije Milčinovića. Slovenska novinarka i književnica Zofka Kveder fokusira se na nedostatak odgovarajuće kontekstualizacije u Strajnićevoj knjizi: zamjećuje kako zbog prešućivanja neravnopravnog položaja žena u društvu, izostaje primjerenije obrazloženje nepostojanja žena u povijesti umjetnosti. Ona ističe kako Strajnić „zanemaruje velike društvene potrebe posljednjih desetljeća koje su pokrenule žensko pitanje kao takvo”, od njega zahtijevajući razumijevanje za nepovoljan društveni položaj većine žena, poput seljakinja: „Umjetnost je uljepšavanje života, a ne njegov sadržaj; većina onih koji se stavljaju u službu umjetnosti to zaboravljaju i nepravedni su prema onima koji su toliko pritisnuti životom da im kruh vrijedi više od ruže”. Upućuje na nesporazume proizašle iz predrasuda koje gaji prema ženama: „On ne može razumjeti i ne može cijeniti većinu današnjih

žena, žena koje rade kao muškarci jer se moraju snažno i hrabro boriti sa životom. Budući da bi on to trebao razumjeti i cijeniti (...) ne možemo se s njim složiti". Upućuje na potpuni izostanak socijalne osviještenosti kod njega i ističe kako nije više ljepota žene u bivanju lijepom i damskom ponašanju, već da treba cijeniti njezin težak rad: „Prave današnje dame su prozaične, naporno rade u Prehrani, s djecom, u Crvenome križu (...) taj posao ju oplemenjuje više nego ljepota, ljupkost, plemeniti rod, bogatstvo ili talent”.¹⁹ Ovim riječima potvrđuje u historiografiji uočenu važnu ulogu žena na „pozadinskoj fronti” Prvog svjetskog rata, jer su zbog odlaska velikog broja muškaraca na frontu, upravo žene morale preuzeti većinu poslova u gradu i selu, kako bi se život mogao nastaviti koliko-toliko normalno odvijati, zbog čega se može reći da je Prvi svjetski rat preokrenuo rodne uloge.²⁰

Slično, Andrija Milčinović, književnik i suprug Adele Milčinović, jedne od istaknutih hrvatskih feministica, upućuje na Strajnićevu ignoranciju prema neravnopravnom tretmanu žena u povijesti, no fokus usmjerava na razotkrivanje posve neznanstvenih kriterija kojima se vodi Strajnić, čime ukazuje na predrasude i stereotipe kao podlogu njegova mišljenja. Upozorava na opasnost od generaliziranja u koju upadaju svi koji pišu o ženama i ženskim poslovima te ističe kako je „već sama pomisao pisati o ženi ‘kao takovoj’ jedna promašena stvar”. Naglašava društveno uvriježenu asimetriju napominjući kako još nije „čitao knjigu, koja bi imala ime: Muškarac i glazba, Izborno pravo i muškarac, Umjetnost i muškarac, Muškarac za vrijeme rokoko ili slično” te raskrinkava utemeljenje Strajnićevih teza u mnijenju odnosno proizvoljnom: „ (...) suviše generalizuje uzimajući sve one već davno poznate argumente, kojima se služe svi u takvim raspravama kada se govori o prirodi žene kao o nečemu, što se bitno razlikuje od prirode muža, a ne ulazi u tačnije objašnjavanje toga, što u ovom slučaju treba da znači ‘priroda muža’, onda je u najboljem slučaju – krilatica, koja ništa ne vrijedi (...) Duša žene, konkurencija, podražavanje izložbe, koje dosadjuju ili zabavljaju, to su sve tako neki ‘neodređeni’ pojmovi, s kojima nije teško ali ni dobro operirati”.²¹

Osim izazivanja feminističke reakcije, i sam je Strajnićev tekst imao feministički učinak na nekoliko razina. Unatoč teškoj mizoginiji kojom je prožet, to je prvi nama poznati članak koji se bavi općim razmatranjem o ženskom bavljenju umjetnošću, čime načinje vrlo važnu temu i stavlja ju u javnu raspravu. Nadalje, kako se pisanje ženske povijesti umjetnosti ubraja među vrijedna feministička postignuća, unatoč činjenici da je Strajnićeva knjiga napisana izrazito antifeministički, mora se istaknuti da je u njoj donesen nacrt europske i jugoslavenske ženske povijesti umjetnosti. Iako ženski doprinos umjetnosti smješta na marginu, Strajnić izdvaja značajna ženska imena (R. Carriera, É. Vigée-Lebrun, A. Kauffmann, R. Bonheur, B. Morisot, M. Baškircsev; S. Raškaj, H. i A. Šantel, B. Vukanović, N. Petrović), pa iako uz svako spominje nevažne detalje, uglavnom ističući da su bile cijenjene zbog svoje ljepote, istovremeno gotovo uopće ne spominjući njihova djela, i svaku vežući uz neko uvaženo muško ime (otac, muž, učitelj), ipak donosi kratku povijest ženske umjetnosti kao vjerojatno prvi takav napor u nas.

Također, pohvalom djelima i umjetničkim osobnostima Ive Simonović i Zdenke Pexidr, Strajnić zapravo implicitno potvrđuje sposobnost žena za umjetnički rad i mogućnost njihovih vrhunskih dometa. Po Strajniću, radovi Ive Simonović su „čisti produkti umjetničkog instinkta koje ima lično obilježje” te ističe kako su „njezini portreti nedostiživi”. Za Zdenku Pexidr piše da je „izvršna akvarelistkinja”, a za Slavu Raškaj da „pokazivaše rijetko crtačko shvatanje”, pripisujući joj snažan talent, potpuno vladanje akvarelskom tehnikom i mnogo ličnoga osjećanja. I drugi kritičari upućuju jasne i nedvosmislene pohvale radu likovnih umjetnica, pa tako Ljudevit Kara spominje veliki talent Ive Simonović, koja je „pokazala da je u kiparstvu naš najbolji i najodličniji portretist”, te izložila mnogo radova „od kojih

je velika većina prvoga reda”. Za Zdenku Pexidr piše kako je njezina „sigurnost u polaganju boje vanredna (...) te je većina izloženih akvarela prve vrijednosti što je kod nas u toj tehnici učinjeno”.²² Ovi jasni i nedvosmisleni iskazi podrške ženskom umjetničkom stvaralaštvu nedvojbeno su utjecali na jačanje stvaralačke samosvijesti u umjetnica, čime je pripremljen teren za osnutak ženskog umjetničkog udruženja na našem prostoru, što i, iako s ogradom, zagovara Milutin Nehajev, gotovo predskazujući buduće izložbe Kluba likovnih umjetnica: „Neće biti šteta ako sljedeća izložba (...) ujedinjuje ženski rad naše umjetnosti u širem smislu, iako s manje pretenzija”.²³

Feministički iskazi u recepciji izložbi Kluba likovnih umjetnica

Ovaj klub je prva umjetnička organizacija žena kod nas, koja je u svoje redove okupila gotovo sve značajnije predstavnice bez obzira na smjerove. Do danas je ostao 'Klub likovnih umjetnica' jedina organizacija žena umjetnica na Balkanu (...) Naš je idealizam toliki da nam sve borbe i neprilike ne mogu smanjiti volju i ustrajnost. U radu se uvijek nadamo postići ono uzvišeno zadovoljstvo, koje čisto umjetničko nastojanje može pružiti.

(RESKA ŠANDOR, *Hrvatica*, 1939.)²⁴

Drugi val rasprava o ženskom umjetničkom stvaralaštvu započinje osnivanjem Kluba likovnih umjetnica (dalje: KLU). Prema dosad jedinom historijatu ovoga udruženja iz pera Dubravke Peić Čaldarović, KLU prvo je i jedino žensko likovno udruženje ikad osnovano na području Hrvatske, utemeljeno u uvjetima patrijarhalnoga društva koje je ograničavalo ženska prava: žene su tada lišene prava glasa, ograničene u mogućnostima obrazovanja i javnog djelovanja i dr. Kao glavne poticaje osnutku KLU navodi se opća statusna i kreativna nesigurnost umjetnica, ali i u međuraću dominantni tradicijski zakoni i patrijarhalne predrasude prema bilo kakvom javnom ili profesionalnom radu žena uopće s jedne strane, kao i sve glasnjiji feministički pokret s druge strane. KLU je osnovan u Zagrebu tijekom 1927. godine s ciljem okupljanja hrvatskih i jugoslavenskih likovnih umjetnica, po uzoru na londonski Women's International Art Club, a na inicijativu Naste Rojc i Line Crnić-Virant. Iste godine donesena su i pravila Kluba, a tijekom sljedećih nešto više od deset godina KLU je održao izložbe u Zagrebu, Ljubljani, Sušaku, Osijeku i Dubrovniku te sudjelovao na putujućoj izložbi Male ženske Antante.²⁵

Kako je istaknula Andrea Feldman, iako su različite ženske organizacije postojale u Sloveniji, Hrvatskoj, Srbiji te Bosni i Hercegovini još od sredine 19. stoljeća, dvadesete su godine intenzivnijeg rada na ženskom organiziranju – uspostavljaju se veze sa ženskim organizacijama u zapadnim zemljama, pa tako primjerice „akademske obrazovane žene pridružuju se mreži ženskih organizacija i pokušavaju raditi zajedno na pitanjima reforme društva i stjecanja glasačkog prava”. Zahtjevi za zakonskom ravnopravnošću žena i pravom glasa predstavljale su glavne teme međuratnog ženskog pokreta u Jugoslaviji, no tijekom cijelog postojanja Kraljevine Jugoslavije, žene ipak nisu stekle to pravo.²⁶ U to je vrijeme ženski pokret, koji nije isključivo vezan uz pitanje borbe za ženska prava, već i uz humanitarni rad, vidljiv u djelovanju ženskih udruženja, nekih opozicijskih stranki poput Hrvatske seljačke stranke i Komunističke partije, ali i istaknutih pojedinki poput Marije Jurić Zagorke. Indikativna je podudarnost da se upravo 1927. godine, kada je formiran KLU, u Zagrebu, Splitu, Varaždinu i Dubrovniku održavaju skupovi za žensko pravo glasa u organizaciji Alijanse ženskoga pokreta.²⁷

Iako se najveći broj tekstova koji su pratili izložbe KLU može svrstati u skupinu koju ćemo nazvati objektivnima, dakle onih koji neopterećeni spolom autorica razmatraju i vrednuju njihova djela, a riječ je o kritičarima S. Batušiću, J. Bobeku, F. Deaku i dr., najjače su odjeknuli upravo mizogini, antifeministički stavovi, koje, ne slučajno, zastupaju upravo likovni umjetnici: Ljubo Babić, Jerolim Miše i Krsto Hegedušić. Držim da ne treba zanemariti činjenicu da oni, iako su i kritičari, ipak su primarno umjetnici, te su pri iznošenju stavova o drugim umjetnicima u otvorenom „sukobu interesa”. Stoga možemo pretpostaviti da je riječ o grubom obeshrabrivanju ženskog umjetničkog stvaralaštva, u svrhu eliminacije konkurencije, i to od strane naših uvaženih umjetnika, budućih akademika, dakle s najviših pozicija institucionalne moći. I upravo velika brojnost tekstova i autora koji skroz neutralno ili čak dobronamjerno interpretiraju i valoriziraju djela umjetnica, isključivo razmatrajući stil i formu, upućuje nas na zaključak kako antifeminizam naših uvaženih umjetnika nije samo odraz patrijarhalnoga duha vremena, već je primarno motiviran bojazni pred gubitkom muških privilegija na području likovne umjetnosti. Ili, kako bi rekla Linda Nochlin: „Privilegirani se drže svojih privilegija, drže ih se čvrsto, bez obzira kako bile marginalne prednosti koje uživaju, sve dok nisu primorani sagnuti glavu pred nekim tko posjeduje veću moć”.²⁸ Kako žene umjetnice tada ozbiljno i nepokolebljivo stupaju na likovnu scenu, dosadašnji nositelji moći u strahu za vlastite privilegije, žestoko i može se reći „prljavom igrom” obezvrjeđuju njihov rad, nastojeći ih s margine na kojoj su se ukazale, vratiti u sjenu.

Dakle, navedeni slikari-kritičari izložbe KLU doživljavaju kao „crvenu krpu” i napadaju umjetnice svim raspoloživim sredstvima. Njihovi prikazi ove izložbe pravi su antifeministički ispadi bazirani na mnijenju, odnosno stereotipima i predrasudama o ženama, koje su percipirane kao homogena neidentificirajuća masa. Babić hini znanstvenu utemeljenost (slično kao nekad Strajnić) pozivajući se na mizogine „filozofe” i znanstvenike O. Weininger, C. Lombrosa, S. Sighelea i dr. Po njemu su žene fizički i mentalno inferiorne, preporuča im bavljenje primijenjenom umjetnošću, a ukoliko je neizbježno da se bave „čistom” umjetnošću, onda od njih očekuje da se smjeste u područje „ženskog stereotipa” gajeći izraz koji će odražavati njihov spol, tj. njihovu ženstvenost, nježnost, senzibilnost, što je jasno, područje na koje muškarci ni ne aspiriraju. Pri tom se služi tendencioznim izvrtanjem istine, ali ne preza ni od otvorenog izrugivanja, uspoređujući izložbu s džunglom,²⁹ a na sličan način Jerolim Miše izložbu uspoređuje s izlogom cvjećarne odnosno voćarne.³⁰

Međutim, slikarica Nasta Rojc nije im ostala dužna te prokazuje njihov „sukob interesa”: „Kako je taj pokus slobode, sloge i kolegijalnosti ispaao pokazuje najbolje izgled izložbe i razne kritike gospode kritičara. Po našim pravilima nije ni slobodno govoriti o pojedinim slikama. Mi smo tu izložbu uredile bez jurie, zato, jer držimo, da slikar ne ima pravo suditi o slikaru”.³¹ Slično, stanovita G. E. upozorava na muški strah od gubitka privilegiranoga statusa na području umjetnosti: „Žena uspješno konkurira muškarcu u strukama o kojima nitko prije nije ni sanjao, da će se njima baviti žena. A istodobno i analogno uspjesima feminizma počinje svjesno i nesvjesno otpor muškaraca, koji su prije bili ‘kavaliri’ jer se nisu smatrali ugroženima”.³² Pri samom kraju aktivnog djelovanja Kluba likovnih umjetnica, još više osnažuju ženski glasovi otpora patrijarhalnim i mizoginim iskazima. Nastojanje na prokazivanju stereotipa i predrasuda na kojima su temeljene kritike ženske umjetnosti i inzistiranje na objektivnosti iskazuje izvjesna C. D., koja optužuje kritičare za „apriorističko gledanje s visine” i procjenjivanje djela „sa unapred stvorenim mišljenjem, da žena u slikarstvu ne može stvoriti ništa dobra i trajna. Treba zato dobro lučiti ovakove tendenciozne kritike, često nesavjesne i nestručne”.³³ Sličnu kritiku antifeminističke recepcije donosi i Marija Hanževački: „Radovi žena nailaze još uvijek, pa i danas, ili na velike simpatije ili na veliki otpor. Gotovo uvijek se o njima govori sa specijalnim

tonom bilo udivljenja bilo omalovažavanja. Takvi pretjerano kavalirski ili antifeministički stavovi zapreka su da se radu žena pristupa prijateljski i kritički.³⁴

Mnoge se autorice upuštaju u kritiku društvenoga konteksta koji otežava afirmaciju likovnim umjetnicama, primjerice Verena Han posebno ističe nepovoljan socijalno-ekonomski položaj žena koji ih sputava u umjetničkom djelovanju: „Još u većini zemalja žena nema pristupa javnim likovnim radovima (dekoracije, spomenici), kod podjele stipendija žena je obično odbijena, njeno školovanje nije sistematsko, radovi se ne otkupljuju itd., mnogo je tih momenata koji bude u ženi negativno osjećanje i slabo vjerovanje u mogućnosti vlastitih snaga”.³⁵ Rokšana Cuvaj osim nepovoljnih društvenih uvjeta zamjećuje i način na koji se oni psihološki odražavaju na stvaralačku motivaciju, kao i posljedični osjećaj drugotnosti koji sputava žensko stvaralaštvo: „No osjećaj drugorazredne kvalitete i sekundarne važnosti prati ženu svuda, za cijelo vrijeme njenog školovanja i djeluje razorno na njen duševni razvitak i umjetnički napredak. U tim prilikama gubi žena stvarni i duboki interes za svoje studije”. Nadalje, ona artikulira jasne zahtjeve što bi se moglo i trebalo po tom pitanju učiniti na društvenom polju: traži da se osigura „dovoljna ekonomska podrška za ženu uopće, – isticanje potrebe ženskog umjetničkog rada, – omogućavanje ženskog umjetničkog studija stipendijama, koje bi se dodjeljivale natječajem, – učestvovanje žena umjetnica u javnim umjetničkim radovima”.³⁶ Također, važan feministički prinos ovoga vremena učinjen je donošenjem prve historiografije hrvatske ženske likovne umjetnosti u katalozima dviju izložbi s kraja 1930-ih,³⁷ a detaljnu povijest uvjeta i okolnosti unutar kojih se odvijalo hrvatsko žensko umjetničko stvaralaštvo donose slikarica i povjesničarka umjetnosti Rokšana Cuvaj te tajnica KLU Reska Šandor.³⁸

Među tekstovima s feminističkom intonacijom unutar korpusa prikaza izložbi KLU, značajno mjesto zauzima otvoreni zagovor umjetnosti žena, koji za cilj ima ohrabrivanje i podržavanje ženskog umjetničkog stvaralaštva. U tom je smislu najagilnija i najprodnija već spomenuta G. E. koja ističe kako je muška superiornost karakteristična za primitivnija društva, dok u naprednijim društvima „žena djeluje kao neki regulativ kojem je zadaća da očuva prave kulturne tekovine i kontinuitet prosvjetnog razvoja uopće”, a za dalje napredovanje društva potrebno je da žena preuzme vodstvo u kulturi. Nadalje se usmjerava na kritiku patrijarhalnog tumačenja ženske umjetnosti i upozorava na neminovnost ženskog bavljenja umjetnošću: „Turiti glavom u pijesak (ili savjetovati damama-umjetnicama neka se radije pozabave kućanstvom ili materinstvom) vrlo je jednostavna metoda, ali to na žalost mnogo ne pomaže. Savremena žena osokoljena prvim uspjesima neće se zadovoljiti tek koječim i neće dobrovoljno pristati na degradaciju, pa makar ta degradacija bila posvećena predajom i običajima”. Spominjući velike svjetske umjetnice ističe: „ (...) ove žene ne zahvaljuju svoje uspjehe nekom privilegu ili sretnom slučaju, nego ustrajnom nastojanju i talentu. Jer koliko predrasude, kolike praktične teškoće morale su svladati ove umjetnice u društvu, kojem su morale nametnuti svoj talenat”. Naposljetku zaključuje kako je zadaća feminizma da „stvori preduvjete nesmetanom kulturnom takmičenju, paralelnom nastojanju mjesto dosadašnje indiferentnosti, borbe ili omalovažavanja kojom se vjekovima prelazilo preko kulturnog pregalaštva žene”.³⁹

Također, vrijedi obratiti pozornost na iskaze koji zagovaraju umjetnost žena kroz isticanje specifično-ženskoga doživljaja, kao prvo zaposjedanje slobodnog prostora, na kojem muški glasovi nisu toliko pružali otpor. Sustavno svrstavanje umjetnosti žena pod „ženski stereotip”,⁴⁰ odnosno povezivanje s atributima poput nježno, sentimentalno, lirsko i intimno, osobito izraženo u tekstovima antifeminista, ima za cilj oslabljivanje kvalitete,⁴¹ a posljedica je u društvu dugotrajno prisutnih patrijarhalno utemeljenih predodžbi koje funkcioniraju po principu binarnih opozicija: muško – žensko, jako – slabo, kultura – priroda, racionalnost – seksualnost, javno – privatno,

aktivno – pasivno itd.⁴² Zbog svega toga, a i zbog činjenice da je oduvijek kreativnost pripisivana području muškosti,⁴³ kritika često ima izvjesna očekivanja od umjetnosti koju stvaraju žene, te je sklona pohvaliti djela u kojima prepoznaje one značajke koje su kod žena u patrijarhalnom okruženju pozitivno vrednovane (one osobine koje su privlačne i ugodne muškarcu, pri čemu se privilegira muška vizura), poput skromno, osjećajno, apartno, slatko, mekano, podatno, mirno, ugodno, spokojno... Međutim brojni su autori zamijetili kako su žene tijekom povijesti polako osvajale nova područja počinjući od onih „slobodnih” – manje cijenjenih, a zbog toga muškarcima i manje zanimljivih. Primjerice, Mirjana Adamović u svojoj je povijesnoj analizi rodniha značajka po djelatnostima istaknula kako su žene uspijevale samo u onim djelatnostima u kojima muškarci tradicionalno nisu vidjeli „sebe”.⁴⁴ Beatrice Slama spominje dopuštena i nedopuštena područja po pitanju ženskog bavljenja umjetnošću: „Dugo su im vremena bile nametane granice, ustupani teritoriji: razgovor kroz pisma i ženski roman, tužaljka nesretno udane žene i kronika svakodnevice, nježni treptaji srca i razdiruća strast”.⁴⁵ Tako je i Georg Simmel početkom 20. stoljeća ženski doprinos kulturi pronašao u prazninama što ih ostavlja muškarac.⁴⁶

I stoga, iako će se možda na prvu činiti da tekstovima u kojima se ženska umjetnost svrstava u „ženski stereotip” u razmatranju feminističkih iskaza nema mjesta, kako je ovdje riječ o razdoblju prvoga vala feminizma koji pak podrazumijeva borbu za prodor žena u javni život, zauzimanje slobodnog područja unutar umjetnosti treba tretirati kao uspjeh. I kako je zamijetila Ida Ograjšek Gorenjak, na sličan se način u to vrijeme pobornici ženskog prava glasa redovito služe „ženskim stereotipom” u svojoj argumentaciji, ističući kako će žena unijeti razumijevanje, pacifizam, suosjećanje, moralni instinkt i toplo čuvstvo u politiku. Razmatrajući ženske časopise u međuraću kao zaseban prostor ženskosti, zaključuje: „ (...) upravo će taj siguran prostor otvoriti mogućnost rasprave, ispitivanja granica i definiranja baze za kreiranje i populariziranje redefinirane ženskosti i osnaživanje ženske pregovaračke pozicije u društvu”.⁴⁷ Zbog toga na ovu pojavu, ukoliko je pozitivno vrednovana, predlažemo da se gleda kao na feminističko dostignuće, pa ju nećemo zvati „ženski stereotip”, već „ženska niša”. Nastojanje na zauzimanju „ženske niše” predstavlja borbu unutar mogućeg: prvi korak u feminističkoj težnji prema ovladavanju svim područjima javnoga djelovanja unutar dominantnog patrijarhalnog društvenog modela. Bez sumnje, svako zauzimanje novoga prostora, ujedno je i značilo promjenu pravila unutar postojećeg sistema, odnosno mali ali važan korak u sporom i dugotrajnom procesu preoblikovanja društva. Zbog toga smo se odlučili diskurs koji u pozitivnom svjetlu razmatra tzv. ženske karakteristike u radovima umjetnica, iako ima podlogu u mnijenju odnosno podrazumijeva stereotipizaciju, ipak promatrati u okviru feminističkoga diskursa. „Ženska niša” podrazumijeva esencijalistički pristup kojim se traga za specifičnom osjećajnom estetikom utemeljenom u posebnoj ženskom iskustvu, a možemo ju smatrati i svojevrsnom prethodnicom kasnijeg fenomena „ženskog pisma”. To potvrđuju i sami tekstovi žena u kojima se ističe kako u ženskim radovima treba tražiti poseban odraz ženske duše, pa tako Slava Rastovčan piše: „Jedan je kritik istaknuo da nema ženstvenosti u toj izložbi. A nas smo mnogo šetale po izložbi i vidjele samo vedre pejsaže, ljepotu, cvijeće, vedre portrete majki i djece, u kojima je bilo mnogo ženske duše i ženskih osjećaja. Ženska toplina govori iz tolikih slika ove izložbe (...) To je čisto ženska nota te karakteristična i radosna pojava u današnje vrijeme, kad je pesimizam i depresija ovladala cijelim svijetom”.⁴⁸ U sličnom duhu piše i Ivo Hergešić: „Z. Ostović Pexider Srića i Mila Vod pokazale su da žena-umjetnica može da oslanjajući se na svoje ženstvo stvori nova originalna djela, koja pokazuje nešto čega nema u djelima muškaraca”.⁴⁹

Ipak, umjetnice zamjećuju opasnosti od getoizacije u koju vodi inzistiranje na „ženskim” atributima, pa je, primjerice, u katalogu *Izložbe Male ženske antante* vid-

ljiv pokušaj emancipiranja od dodijeljene im i na neko vrijeme prihvaćene „ženske niše”, što je moguće rezultat jačanja modernističke doktrine i njezine maskulinizirane predodžbe umjetnosti na općem umjetničkom planu: „Današnje ženske umjetnice ne žele proglasiti žensku umjetnost kao program i ostati daleko od opće umjetničke evolucije. U shvaćanju duhovnih struja koje donose suvremena vremena, one pokušavaju dodati osobnu notu, kako bi modernoj umjetnosti donijeli poseban naglasak, kao što su to već učinili ženski pisci”.⁵⁰ Puno jasnije opasnost od pristajanja na „žensku nišu” razotkriva Rokšana Cuvaj: „Kako je današnja umjetnička kultura sačinjena iz doživljenih i izražajnih komponenata koje proizlaze eminentno iz muške umjetničke psihe, radovi koji bi nosili specifično žensko obilježje, teško bi našli odjek koji bi potkrijepio polet učinjenog napora”.⁵¹ Ovdje vrijedi upozoriti da se i teoretičari pitaju treba li se usredotočiti na nadilaženje opreke između muškog i ženskog ili ju treba prihvatiti isticanjem snage ženskoga spola, pa primjerice u razrješavanju te aporije Jonathan Culler zaključuje kako „primjer dekonstrukcije sugerira važnost djelovanja na dvije fronte odjednom, sve ako i rezultira prije proturječnim negoli sjedinjenim pokretom”.⁵²

Otvorena mizoginija slikara-kritičara s ciljem obeshrabrivanja ženske umjetnosti nije urodila željenim ciljem, već upravo suprotno: održano je 12 izložbi u 12 godina, dobronamjerne i afirmativne kritike te one neopterećene spolom s vremenom postaju sve češće, a u nizu tekstova javljaju se pravi feministički iskazi. U početku su oni nešto tiši i umjereniji, ali prema kraju 1930-ih osnažuju, postaju sve glasniji i artikuliraniji, kulminirajući u pravoj feminističkoj studiji Pavla Markovca iz 1941., koja doduše nije izravno potaknuta nekom od izložbi KLU, ali donosi uvjerljivu, na marksističkoj teoriji zasnovanu obranu i zagovor ženskog umjetničkog djelovanja.⁵³ Može se zaključiti da su izložbe KLU i javna rasprava koja ih je pratila pripitomile javnost priviknuvši ju na umjetničko stvaralaštvo žena, njihovu prisutnost i vidljivost u kulturnom prostoru, kao što to zorno prikazuje ovaj odlomak Josipa Horvata: „Kad je godine 1928. otvorena u Zagrebu prva izložba Kluba likovnih umjetnica malo je tko vjerovao da će ovaj klub ustrajati u svom radu i postati nekom stalnom institucijom. Bila je to zanimljiva prigodna manifestacija, feministička pobjeda (...) III. izložba kluba likovnih umjetnica nema više čar novosti, to nije više neka feministička senzacija, nego normalan likovni događaj, kojeg bilježi naša likovna kronika”.⁵⁴

Izložbe u čast Dana žena: feministički iskazi u okviru „inauguralne” socijalističke ravnopravnosti

Sama činjenica da je riječ o tolikim slikaricama koje su u svom vremenu postizale zapažene rezultate, a da o njima pojma nemaju ni takvi stručnjaci kao što su kustosi naših galerija i muzeja – ostavila je, blago rečeno, mučan dojam. Mučan zbog strašne nepravde koja je počela u vremenu dok su te umjetnice radile i živjele, a provukla se, eto, i do naših dana.

*(ELENA CVETKOVA, Večernji list, 1985.)*⁵⁵

U poslijeratnoj socijalističkoj Jugoslaviji ženama je prvi put zakonom zajamčena ravnopravnost, koja je podrazumijevala pravo glasa i pravo odlučivanja, pravo na obrazovanje, zapošljavanje i jednaku cijenu rada, pravo na građanski brak, razvod i jednaka prava pri nasljeđivanju. Ipak, ustavom zajamčena ravnopravnost u praksi je značila dvostruku opterećenost: uz nove poslove žene zadržavaju tradicionalne kućanske,⁵⁶ pa Lydia Sklevicky i Branislava Baranović ističu kako je ostvarena samo adicija revolucionarnih vrijednosti na dubinske strukture patrijarhalnog imaginarnog

nog (a ne preslojavanje), te kako je socijalizam u osnovi zadržao autoritarne obrasce moći patrijarhalnog kulturnog nasljeđa.⁵⁷ Uvođenjem socijalizma naoko je riješen „ženski” problem: feminizam kao termin nije bio u široj upotrebi, proglašen je „buržoaskim” fenomenom, a njegov predmet sveden je na tzv. žensko pitanje.⁵⁸ To negiranje postojanja „ženskog” problema odnosno negiranje potrebe za feminizmom Gordana Bosanac nazvala je inauguralnim feminizmom, koji podrazumijeva deklarativno naprednu razinu poštovanja rodne ravnopravnosti, koja zapravo prikriva probleme; oni se upravo zbog toga ne mogu riješiti, jer naizgled „ne postoje”, zbog čega inauguralni feminizam ima efekt antifeminizma.⁵⁹

Takva društveno-politička zbivanja odredila su i dinamiku feminističkih inicijativa, pa su prva tri desetljeća socijalizma u Jugoslaviji obilježena izostankom javne rasprave o položaju žena. Prema Sandri Prlenda, izdvajanje feminističkoga pokreta drugog vala u socijalističkoj Jugoslaviji temeljilo se na teorijskoj razdjelnici koju čini svijest o postojanju posebnog ženskog pitanja izvan općeg okvira socijalističke emancipacije.⁶⁰ Treći val feminizma u nas razvija se sedamdesetih: u Zagrebu neformalna grupa feministica u drugoj polovini 1970-ih redovno organizira javne tribine s raspravama o društvenom položaju žena, ravnopravnosti spolova itd., kojima se skreće fokus na „psihološke kategorije, probleme svakodnevnih odnosa među spolovima koji se perpetuiraju i ostavljaju društveni status quo, impregniran patrijarhalnim nasljeđem i društvenim konzervativizmom”. Osamdesetih se zbiva snažniji otklon prema aktivizmu,⁶¹ a unutar sekcije „Žena i društvo” okuplja se grupa autorica otvorenih za razgovor o dotad potisnutim temama (ženska spolnost, ženska književnost, nasilje nad ženama...), objavljuju se važne knjige o ženskom pitanju, književnice se okupljaju oko teme „žensko pismo”.⁶²

Takav kontekst uvjetovao je kretanja i na kulturnoj i umjetničkoj sceni, gdje je Ljiljana Kolečnik uočila „potpuno zanemarivanje autorica koje su djelovale u razdoblju od početka 50-ih do konca 70-ih godina”, a kao razloge navodi izrazitu maskulinizaciju umjetničkih zanimanja tijekom 1950-ih i 1960-ih, kritički diskurs usmjeren na apoteozu sublimne herojske figure greenbergovskog umjetnika-demijurga koji svoju univerzalnost zasniva na posvemašnjem isključivanju Drugog, ali i žensko prihvaćanje modernističke dogme o rodnoj neutralnosti i univerzalnosti umjetničkoga jezika zbog čega umjetnice odustaju od preispitivanja ženske rodne pozicije, što je sve posljedica dominantne ideologije visokoga modernizma.⁶³ U takvim uvjetima dugi niz godina nije došlo ni do kakvog oblika ženskog umjetničkog udruživanja; tek tijekom 1960-ih izložbe u čast Osmoga marta – Dana žena postaju enklava ženske umjetnosti u Hrvatskoj. Međutim, ovaj put nije riječ o izložbama grupe umjetnica poput onih KLU, već o prigodnim izložbama raznih umjetnica okupljenih u čast najvećega ženskoga praznika. U Zagrebu je prva takva izložba organizirana 1964. godine u Pionirskom kazalištu na Trešnjevci.⁶⁴ Tijekom narednih godina (sve do 1991.) u povodu Osmoga marta organizirat će se ženske izložbe, koje će se uglavnom održavati u manje reprezentativnim, ponekad netipičnim prostorima, poput manjih galerija, kazališta, knjižnica, narodnih sveučilišta, poduzeća i hotela, društvenih domova, mjesnih zajednica, omladinskih klubova i dr. Osim u Zagrebu izložbe se održavaju i u drugim gradovima (Dubrovniku, Osijeku, Hlebinama...) okupljajući osim akademskih slikarica i kiparica, i keramičarke, članice ULUPUH-a, potom amaterke te naivne likovne umjetnice, članice DNLUH-a, a posebnu će ulogu odigrati retrospektive ženske likovne umjetnosti (kiparska u Zagrebu 1972.; slikarska u Čakovcu 1985. i dr.). Ovdje svakako treba spomenuti kako se krajem 1960-ih na hrvatskoj likovnoj sceni javljaju umjetnice koje odbacuju ideologiju visokoga modernizma i propituju pitanja rodni i seksualni identiteta (Sanja Iveković, Vlasta Delimar),⁶⁵ dok izložbe Osmoga marta ostaju unutar tradicionalnih medija i paradigme visokoga modernizma. Budući da ovaj tekst prati recepciju skupnih izložbi umjetnica, nismo u moguć-

nosti analizirati diskurs koji je pratio cjelokupnu žensku produkciju, a to je ujedno i jedno od ograničenja ovoga teksta, istraživanja i zaključaka koji će se nametnuti: analizirani diskurs i zaključci ne vrijede za totalitet recepcije ženske umjetnosti, već samo jednog njezinog segmenta.

Izložbe u čast Osmoga marta zauzimale su marginalno mjesto na hrvatskoj likovnoj sceni, što pokazuju prostori održavanja, kao i činjenica da ih je bilo po nekoliko otvoreno na isti dan. Ne može se izbjeći dojmu da su one bile manje ambiciozno zamišljene, pa u recepciji dominira svrstavanje u prigodničarske okvire, zbog čega ih je pratila i tome sukladna recepcija; naime, najveću većinu članaka čine kratke novinske bilješke koje u dvije-tri rečenice krajnje neutralno donose informaciju o mjestu, vremenu i povodu održavanja te popis izlagačica.

U korpusu tekstova koji su pratili izložbe u čast Osmoga marta, inauguralni fenomen rezultirao je naoko objektivnim tretmanom radova ženskih umjetnica, nerijetko praćenim parolama o ravnopravnosti žena i muškaraca, zbog čega se puno rjeđe susrećemo s otvorenim antifeminizmom nego što je to bio slučaj u ranijim razdobljima. Ono što dominira diskursom jest isticanje činjenice da nema muške i ženske umjetnosti, nego samo dobra i loša, u čemu je osim socijalističke varijante inauguralnog fenomena važnu ulogu odigrala i doktrina visokoga modernizma, koja pod egidom univerzalnosti i umjetničke slobode skriva duboko ukorijenjenu rodnu asimetriju s, jasno, dominacijom maskuliniteta. To se otkriva u nepristajanju na odrednicu „slikarica” kod nekih umjetnica,⁶⁶ kao i u povremenim proplamsajima svrstavanja ženske umjetnosti u „ženski stereotip”: „Svijet oko nas gledan očima žena likovnih stvaralaca dobivao je uvijek nove boje, oblike i suštinska značenja. Na njihovim platnima, plastikama i crtežima svaki je djelić prožiman nekom specifičnom topline, nježnim akordima i neskriveno prisutnom ženstvenošću.”⁶⁷

No ipak u toj, nazovimo ju „inauguralnoj idili”, mogu se čuti glasovi koji upozoravaju da ispod površine deklarativne ravnopravnosti tinja problem koji žene onemogućava da se umjetnički ostvare u punom potencijalu, a to je tradicionalna podjela rodni uloga: „Ženske i muške umjetnosti, naravno, nema. Djela su umjetnička ili to nisu. Spol pogotovo nije nikad određivao vrijednost i značenje likovnih djela. To što žene rjeđe seriozno ulaze u likovni problem – stoga je što je samo malom broju žena uspjelo da se riješe svojih tradicionalnih zaduženja i opterećenja, unatoč svojoj profesionalnoj i društvenoj angažiranosti. Kod pojedinih likovnih radnica – susrećemo tek talentirane nagovještaje, jer autorice nisu u prigodi da ih dovedu do konačnog rezultata.”⁶⁸

Kako je istaknula Ljiljana Kolečnik, do prekretnice u likovno-kritičkom i povijesno-umjetničkom tretmanu ženske likovne produkcije dolazi jačanjem feminističkoga pokreta 1970-ih godina kada se razvijaju kritički pristupi različitim područjima kulturne proizvodnje, a početkom feminističke intervencije u povijest umjetnosti drži se „žensko pitanje” Linde Nochlin iz 1971.⁶⁹ To se nedvojbeno odrazilo i u Hrvatskoj, a ako se uzme u obzir cjelokupni korpus tekstova koji su pratili izložbe u čast Osmoga marta, najvažniji feministički iskorak učinjen je dvjema izložbama koje historiziraju žensku umjetnost. Prva je održana izložba ženskog kiparskog stvaralaštva u zagrebačkoj Gliptoteci 1972. u autorskoj koncepciji Ane Adamec, kada je zamijećena maskulina dominacija i povijesna rodna asimetrija u području kiparstva te istaknuta i u katalogu i u kritičkoj recepciji.⁷⁰ Trinaest godina kasnije, postavljena je izložba koja revalorizira ženski slikarski prinos historiografiji hrvatske likovne umjetnosti, pri čemu je pokazala znatno više razumijevanja prema kontekstu i uvažavanju društvenih prilika koje su onemogućavale ženama bavljenje umjetničkim radom. Pri tom je vjerojatno važnu ulogu odigralo jačanje učinaka drugog i trećeg vala feminizma u Hrvatskoj i Jugoslaviji. Riječ je o izložbi *Sjevernohrvatske slikarice rođene u drugoj polovini XIX stoljeća iz fundusa Zbirke Kovačić*, održanoj 1985. u brojnim hrvatskim gradovima, a budući da je prva u nizu izložbi održana u Muze-

ju Međimurja u Čakovcu baš u mjesecu ožujku, ovu izložbu uključit ćemo u ovaj pregled izložbi održanih u čast Osmoga marta, iako to nije izrijekom naznačeno. U uvodnom tekstu Ljerka Kanižaj ističe važnost ove zbirke te na više mjesta u tekstu upozorava na neprimjereno vrednovanje ženskog prinosa u našoj povijesti umjetnosti. Spominjući neugodnu istinu „kako nije bilo lako biti žena umjetnica” naglašava kako sam za sebe govori podatak da su sve bile iz dobrostojećih obitelji, te se osobito fokusira na kreativnost kao povijesno uvriježenu komponentu muškosti, ali i nabrta mizogine kritičare: „Umjetnost, tada obilježena kao pustolovina duha, tijesno povezana s avanturizmom negativnih konotacija kada su u pitanju žene, a željeni cilj kad su u pitanju muškarci. Shvaćanje tog doba nisu nadrasle niti neke sjajne ličnosti naše kulturne povijesti kao A. G. Matoš kao kritičar, Ljubo Babić kao komesar brojnih izložbi itd”. Iako se ovdje preko inferiornog položaja žena zapravo daje kritika starog buržoaskoga društva, ističe se kako ni novo doba nije adekvatno valoriziralo djela ženskih umjetnica te se poziva na njihovo sustavnije istraživanje.⁷¹ U predgovoru kataloga Matko Peić tvrdi kako i žene i muškarci imaju jednake sposobnosti za bavljenjem umjetnošću te ističe kako su žene u povijesti umjetnosti postigle „niz vrijednih ostvarenja koja demantiraju Schopenhauerovu preokrutnu tvrdnju da im nedostaje sposobnost bavljenja likovnom umjetnošću”, a njihova djela kroz brojna razdoblja do danas „stoje uz bok njihovih muških kolega – likovnom kvalitetom potpuno ravnopravno”. Pokazao je i razumijevanje društvene uvjetovanosti rodne asimetrije: „ (...) nije to baš sasvim bezazleno, normalno i lako početkom stoljeća u još malom Zagrebu, biti žena koja je studentica jedne umjetničke kuće za koju se gradom pripovijeda – u neznanju a i zlobi – da je pomalo i javna kuća. Biti fina gospodična, a stajati svakodnevno u crtačkoj dvorani s ugljenom u ruci pred golim muškarcem... I da ne pišem dalje o svemu onom što je malograđanin mislio, misli i mislit će o umjetnosti i moralu”⁷²

Najiskreniju i najosobniju sliku mučnine koju je izazvala spoznaja da su žene doslovno izbrisane iz povijesti umjetnosti, a time i važnost i težinu ove izložbe izrazila je Elena Cvetkova, posebno zgrožena činjenicom što su „vrijedna djela zapostavljena samo zato što su njihovi autori žene a ne muškarci”. Ona uviđa posljedice antifeminističkih iskaza velikih mislioca i kulturnjaka: „Ako jedan sjajni duh kao što je Schopenhauer kaže da ‘ženama nedostaje sposobnost bavljenja umjetnošću’, pa to ostavi dubok dojam, onda su posljedice jasne. Ako na sličan način o ženama umjetnicama razmišljaju u našoj sredini Matoš, ili Ljubo Babić, koji u drugom periodu označuje pravce kretanja naše umjetnosti, onda posljedice moraju biti još jasnije. Zbog takvih shvaćanja, kako se ovih dana čulo, morale su umjetnice doista podnijeti mnoge nepravde; za to se dokazi mogu naći u katalogima velikih izložaba, u kojima nema njihovih imena, u novinskim kritikama, koje ih izostavljaju, ili tako strogo sude da im treba hrabrosti da nastave, i u njihovoj korespondenciji s bliskim osobama. Neke su sve to izdržale – kapa dolje! ”. Dalje spominje kako je zagrebačko društvo imalo „rafinirane metode diskriminacije”, pa unatoč činjenici da su pohađale akademije „ipak nisu ušle ni u našu svijest ni u povijest. U čemu je problem? U kvaliteti njihova slikarstva sigurno nije”⁷³

Ovime je Cvetkova jasno istaknula ulogu velikih mislioca i važnih kulturnih radnika u brisanju žena iz povijesti umjetnosti, među kojima se osobito ističe figura Ljube Babića. On je kao kritičar umjetnicama i ženama uopće uputio neke od najgrubljih antifeminističkih i mizoginih riječi iskazanih u našoj likovnoj kritici, a budući da je, osim kritičar, bio i jedan od utemeljitelja naše novije povijesti umjetnosti, ne začuđuje potpuni izostanak žena umjetnica s horizonta kanonizirane povijesti umjetnosti. To potvrđuju i riječi Gрге Gamulina koji tekst o KLU u kanonskome djelu hrvatske moderne umjetnosti najavljuje riječima: „Svako umjetničko obzorje ima svoje rubove”. On umjetnice smješta na marginu, i zajedno s amaterima, naivcima i

područjem umjetničkog obrta (zanimljivo, vidi ih baš u onom društvu „Drugih”, koji su se svojim izložbama priključili ženama u povodu Osmoga marta) svrstava pod zajednički nazivnik: „veličina skromnih”.⁷⁴ Upravo zato ovu izložbu vrijedi posebno istaknuti kao početnu točku dekonstrukcije patrijarhalnih obrazaca unutar hrvatskoga povijesno-umjetničkoga kanona, odnosno kao početak feminističke intervencije u područje hrvatske povijesti umjetnosti.

BILJEŠKE

¹ IDA OGRAJŠEK GORENJAK, *Opasne iluzije: rodni stereotipi u međuratnoj Jugoslaviji*, Zagreb, 2014., 40-41.

² Antifeministički iskazi koji su pratili skupne izložbe naših umjetnica izdvojeni su i analizirani u drugome tekstu u pripremi.

³ Više u: GORDANA BOSANAC, *Visoko čelo: ogled o humanističkim perspektivama feminizma*, Zagreb, 2010., 56-63.

⁴ MIRJANA ADAMOVIĆ, Antifeminizam i kultura, u: *Kultura, drugi, žene*, (ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak), Zagreb, 2010., 203-231, 203, 204, 211.

⁵ GORDANA BOSANAC (bilj. 3), 37-42, 53-55, 62.

⁶ Prema: INGA TOMIĆ-KOLUDROVIĆ, *Pomak prema modernosti: žene u Hrvatskoj u razdoblju „zrele” tranzicije*, Zagreb, 2015., 19, 21, 27.

⁷ MIRJANA ADAMOVIĆ (bilj. 4), 211.

⁸ Prema: SUZANA LEČEK, „Dosada se samo polovica hrvatskog naroda borila”: Hrvatska seljačka stranka i žene (1918. - 1941.), *Historijski zbornik*, 59 (2006.), 93-130, 94, 96.

⁹ *Hrvatski proljetni salon, Intimna izložba (katalog izložbe)*, Zagreb, 1916.

¹⁰ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Die jetzt lebenden Malerinnen der Südslaven, *Luna*, 9 (1856.), 33-34; 10 (1856.), 37-38.

¹¹ Više u: IVANA MANCE, *Zěrcalo naroda. Ivan Kukuljević Sakcinski: povijest umjetnosti i politika*, Zagreb, 2012., 244-249.

¹² ZDENKA MARKOVIĆ, Žene u našoj umjetničkoj izložbi, *Domaće ognjište*, 11 (1911.), 148-150.

¹³ Iako je u katalogu izložbe najavljen predavanje *Žena u ruskom romanu*, ovaj podatak potvrđuje bilješka u knjizi: DRAGUTIN PROHASKA, *Ženska lica u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 1916.

¹⁴ Riječ je o izložbi *Hrvatski umjetnici za hrvatske junake, nemoćne i ranjenike* u Osijeku. Prema: PRELOG, PETAR, *Proljetni salon (katalog izložbe)*, Zagreb, 2007., 9-10.

¹⁵ To potvrđuje i članak Jerolima Miše (istaknutoga člana Proljetnoga salona), u potpunosti posvećen pitanju ženskog sudjelovanja u društvu, u kojem zagovara „da i žena ugje ko jedan od odlučujućih

- faktora u naša socijalna i nacionalna nastojanja". JEROLIM MIŠE, Naš društveni saobraćaj, *Zastava*, 20 (1914.), 2.
- ¹⁶ Hrvatski proljetni salon (bilj. 9).
- ¹⁷ LJILJANA KOLEŠNIK, Likovne umjetnice, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur. Jasenka Kodrnja), Zagreb, 2006., 221-246, 237.
- ¹⁸ Svi citati su iz knjige: KOSTA STRAJNIĆ, *Umjetnost i žena*, Zagreb, 1916.
- ¹⁹ ZOFKA KVEDER (Z. K.), Die Role der Frau in der Kunst, u: *Agramer Tagblatt*, 2. rujna 1916., 8., prev: A. Š.
- ²⁰ Više u: IDA OGRAJŠEK GORENJAK (bilj. 1); BRANKA BOBAN, „Materinsko carstvo”: zalaganje Stjepana Radića za žensko pravo glasa i ravnopravan položaj u društvu, u: *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, (prir. Andrea Feldman), Zagreb, 2004., 191-209.
- ²¹ ANDRIJA MILČINOVIĆ, Kosta Strajnić: Umjetnost i žena, *Savremenik*, 2 (1917.), 84-85.
- ²² LJUDEVIT KARA, Dvije dame u Ulrichovu salonu, *Novosti*, 18. lipnja 1916., 2.
- ²³ MILUTIN CIHLAR NEHAJEV (Nv), Intime Ausstellung des „Kroatischen Frühlingssalons”, *Agramer Tagblatt*, 14. lipnja 1916., 2-3.
- ²⁴ RESKA ŠANDOR, Klub likovnih umjetnica u Zagrebu, *Hrvatica*, 2 (1939.), 65-66.
- ²⁵ Više u: DUBRAVKA PEIĆ ČALDAROVIĆ, *Klub likovnih umjetnica (katalog izložbe)*, Zagreb 1998. Veseli nas istraživanje historijata KLU Dunje Nekić i nadamo se njezinoj skoroj doktorskoj disertaciji pod mentorstvom Leonide Kovač.
- ²⁶ ANDREA FELDMAN, Proričući gladnu godinu: Žene i ideologija jugoslovenstva (1918.-1939.), u: *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, (prir. Andrea Feldman), Zagreb, 2004., 235-246, 236-237.
- ²⁷ IDA OGRAJŠEK GORENJAK (bilj. 1), 114-122.
- ²⁸ LINDA NOCHLIN, Zašto nije bilo velikih umjetnica, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, (prir. Ljiljana Kolešnik), Zagreb, 1999., 1-25, 6.
- ²⁹ LJUBO BABIĆ (Lj. B.), Žena u likovnoj umjetnosti, *Obzor*, 16. i 21. listopada 1928., 2-3.
- ³⁰ JEROLIM MIŠE (Rome), Prva izložba „Kluba likovnih umjetnica”, *Književnik*, 8 (1928.) 304-307.
- ³¹ NASTA ROJC, Izložba likovnih umjetnika, *Ženski list*, 11 (1928.) 22-23.
- ³² G. E., Žena i slikarstvo, *Ženski pokret*, Beograd, 5/6 (1931.), 3. Iako je članak objavljen u beogradskom ženskom časopisu, može se zaključiti da je autorica (pretpostavljamo da je žena) Hrvatica, jer je objavljen na latinici i na hrvatskome jeziku; šifru G. E. nažalost nismo uspjeli razriješiti.
- ³³ C. D., Izložba kluba likovnih umjetnica, *Hrvatski ženski list*, 11 (1939.), 14-15.
- ³⁴ MARIJA HANŽEVAČKI (He-ma), Izložba Kluba likovnih umjetnica, *Nova riječ*, 28. rujna 1939., 7.
- ³⁵ VERENA HAN (V. M.), Izložba Male antante, *Obzor*, 9. ožujka 1938., 1-2.
- ³⁶ ROKSANA ZURUNIĆ-CUVAJ, Žena na polju likovne umjetnosti u Hrvatskoj, *Glasnik Jugoslovenskog ženskog saveza*, 1/2 (1938.), 7-9.
- ³⁷ DR. ZDENKA MARKOVIĆ, L'art moderne et les femmes artistes en Yougoslavie, hrvatski dio, u: *Mala ženska antanta (katalog izložbe)*, Beograd, Zagreb i dr., 1938.; *Izložba Kluba likovnih umjetnica (katalog izložbe)*, Zagreb 1939.
- ³⁸ ROKSANA ZURUNIĆ-CUVAJ (bilj. 36); RESKA ŠANDOR (bilj. 24).
- ³⁹ G. E. (bilj. 32).
- ⁴⁰ „Ako je ženama dozvoljeno govoriti, sve o čemu mogu govoriti je (njihov) spol”. GRISELDA POLLOCK, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, New York, 1999., 25.
- ⁴¹ Prema: LJILJANA KOLEŠNIK, Postoji li „feministička povijest umjetnosti”, *Treća*, 1 (1998.), 109-113, 110.
- ⁴² Prema: JOAN WALLACH SCOTT, The Problem of Invisibility, u: *Retrieving Women's History*, (ed. Jay Kleinberg), Oxford, New York, Hamburg, Pariz, 1988., 5-29, 28-29.
- ⁴³ GRISELDA POLLOCK, (Feministička) socijalna povijest umjetnosti, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, (prir. Ljiljana Kolešnik), Zagreb, 2005., 245-272, 252-253.
- ⁴⁴ MIRJANA ADAMOVIĆ, Rodne značajke djelatnosti, u: *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur. Jasenka Kodrnja), Zagreb, 2006., 159-186, 183.
- ⁴⁵ Prema: JASENKA KODRNJA, *Nimfe, muze, eurinome: društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj*, Zagreb, 2001., 42.
- ⁴⁶ Prema: LADA ČALE FELDMAN i ANA TOMLJENOVIĆ, *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Zagreb, 2012., 48.
- ⁴⁷ IDA OGRAJŠEK GORENJAK (bilj. 1), 109, 187.
- ⁴⁸ SLAVA RASTOVČAN, Izložba Kluba likovnih umjetnica u Zagrebu, *Ženski pokret*, 12 (1932.), 180-181.
- ⁴⁹ IVO HERGEŠIĆ (Hć), Prva izložba Kluba likovnih umjetnica, *Jutarnji list*, 21. listopada 1928., 20.
- ⁵⁰ VĚRA URBANOVÁ, Žene umjetnice danas, u: *Mala ženska antanta (katalog izložbe)*, Zagreb, Beograd i dr., 1938.
- ⁵¹ ROKSANA ZURUNIĆ-CUVAJ (bilj. 36).
- ⁵² JONATHAN CULLER, *O dekonstrukciji*, Zagreb, 1991., 148.
- ⁵³ PAVAO MARKOVAC, Umjetničko stvaralaštvo žene (Prilog sociologiji umjetnosti), *Izraz*, 2 (1941.), 49-53.
- ⁵⁴ JOSIP HORVAT (H.), III. izložba kluba likovnih umjetnica, *Jutarnji list*, 11. listopada 1932., 6-7.
- ⁵⁵ ELENA CVETKOVA, Koliko vrijede „likovne dame”, *Večernji list*, 9. i 10. ožujka 1985., 11.
- ⁵⁶ RENATA JAMBREŠIĆ KIRIN, Žene u formativnom socijalizmu, u: *Refleksije vremena 1945-1955. (katalog izložbe)*, Zagreb, 2012., 182-201, 189, 201.
- ⁵⁷ Prema: RENATA JAMBREŠIĆ KIRIN, Rodni aspekti socijalističke politike pamćenja Drugoga svjetskog rata, u: *Kultura sjećanja: 1945*, Zagreb, 2009., 59-81, 61.
- ⁵⁸ SANDRA PRLENDA, Posebne ženske organizacije u komunističkom pokretu i socijalističkim zemljama - povijesni pregled, *Treća*, 1/2 (2015.), 129-143.

- ⁵⁹ GORDANA BOSANAC (bilj. 3), 81-90.
- ⁶⁰ SANDRA PRLENDA, Prema povijesti jugoslavenskih feminizama, u: *Kako je bilo... O Zagorki i ženskoj povijesti*, (ur. Sandra Prlenda), Zagreb, 2011., 191-201, 195.
- ⁶¹ Prema: ĐURĐA KNEŽEVIĆ, Kraj ili novi početak? Feminizam od šezdesetih do danas u Jugoslaviji/Hrvatskoj, u: *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, (prir. Andrea Feldman), Zagreb, 2004., 247-260, 248.
- ⁶² Prema: JASENKA KODRNJA (bilj. 45), 28. Treba posebno istaknuti zbornik pod nazivom *Žensko pismo* objavljen u: *Republika*, 11/12 (1983.).
- ⁶³ LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 17), 238-245.
- ⁶⁴ Zapravo su prve izložbe u čast Osmoga marta organizirane u Vinkovcima i Rijeci 1960., no bile su manjega opsega i važnosti te gotovo nikakve recepcije.
- ⁶⁵ LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 17), 239.
- ⁶⁶ BOŽICA JELUŠIĆ, Slike su psihogrami (intervju s Dragicom Lončarić), u: *Oko*, 18. ožujka 1982., 17.
- ⁶⁷ JURAJ BALDANI, *Izložba slika: D. Cvek Jordan, E. Kranjčec, A. D. Orlić, Š. Šoštarić (katalog izložbe)*, Zagreb, 1966.
- ⁶⁸ ELENA CVETKOVA (E. C.), Martovske „ženske“ izložbe, *Večernji list*, 12. ožujka 1975., 5.
- ⁶⁹ LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 17), 232.
- ⁷⁰ ANA ADAMEC, *Izložba kiparskog stvaralaštva prigodom 8. marta (katalog izložbe)*, Zagreb, 1972.; JURAJ BALDANI, Pregled stvaralaštva zagrebačkih kiparica, *Čovjek i prostor*, 230 (1972.), 25.
- ⁷¹ LJERKA KANIŽAJ, Privatna zbirka Dra Josipa Kovačića, u: *Sjevernohrvatske slikarice rođene u drugoj polovini XIX stoljeća iz fundusa Zbirke Kovačić (katalog izložbe)*, Čakovec, 1985.
- ⁷² MATKO PEIĆ, Predgovor, u: *Sjevernohrvatske slikarice rođene u drugoj polovini XIX stoljeća iz fundusa Zbirke Kovačić (katalog izložbe)*, Čakovec, 1985.
- ⁷³ ELENA CVETKOVA (bilj. 55).
- ⁷⁴ GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, 1. sv., Zagreb, 1997., 327.