

Ljiljana Kolečnik

Institut za povijest umjetnosti

Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

predan 2. 12. 2000.

Sažetak

Analiza serije autoportreta hrvatske umjetnice Naste Rojc, što nastaju u razdoblju od 1912. do 1925. godine, pokazuje kako je riječ o cjelini s planiranim i unaprijed određenim ciljem, čije se kompleksno značenje najpreciznije daje iščitati unutar kodova lezbijske subkulture početka stoljeća. Tip izabranih likovnih sredstava i složeni proces proizvodnje značenja izravno pridružuju Nastu Rojc krugu autorica kao što su Romaine Brooks, Hanne Gluckstein ili Jane Mammen, koje igraju središnju ulogu u projektu izgradnje vizualnog sistema predočavanja i kulturalne artikulacije novog tipa seksualiziranog ženskog subjekta u razdoblju ranog modernizma. Serijom spomenutih autoportreta – iz slike u sliku – umjetnica bilježi stupnjeve dekonstrukcije stečene rodne pozicije i njezine polagane rekonstrukcije u svjetlu osveštenja i prihvaćanja novog, vlastitog seksualiziranog identiteta. Vizualno predočavajući taj proces, Nasta Rojc potiskuje i utišava svaki formalni eksperiment, ističući u prvi plan značenjski sloj svojih prikaza. Na taj način postupno gradi nove predodžbe čiju subverzivnost dokazuje činjenica da se upravo njihov sadržaj, a ne formalna realizacija, utemeljuje kao izvorište oznake moderniteta cjeline likovnog djela. Iako je konačni rezultat vrlo zanimljiv, a s obzirom na stupanj narušavanja uobičajenih praksi označavanja dominantnog

socijalnog poretka uznemirujuć, nov i originalan – modernistička likovna kritika nije uspjela identificirati njegovu izvornost. Zasnivajući svoj evaluacijski model na kriteriju formalne inovativnosti, ona se usredotočila na likovno djelo kao autonomnu cjelinu zatvorenu utjecaju svih izvanumjetničkih paradigmi, a slikarstvo zaokupljeno sustavima vizualnog prikazivanja – poput Nastinog – pozicionirala u područje »izvan« svijeta umjetnosti. Stoga nije uočena još jedna vrlo važna činjenica, koja ima posebnu težinu uzmemo li u obzir mjesto hrvatske moderne umjetnosti u geografiji modernizma. Nasta otpočinje svoj projekt izgradnje vizualne i kulturalne predodžbe lezbijske seksualnosti ranije nego je to slučaj u mnogim »naprednijim« europskim sredinama, a dovršava ga – istim ili sličnim izražajnim sredstvima i identičnom, preciznom metodologijom proizvodnja značenja – u trenutku kad ovaj kulminira i u europskim metropolama modernizma. S obzirom na stupanj poetičke dorečenosti, mjesto što bi ga taj segment slikarskog opusa Naste Rojc mogao zauzeti u priči o oblicima europske ženske kulturne prakse ranog modernizma, dovodi u pitanje i tradicionalnu tezu o perifernoj poziciji hrvatske umjetnosti tog vremena.

Tijekom rujna ove godine održana je u National Museum of Women in the Arts u Washingtonu velika retrospektiva američke umjetnice Romaine Brooks (1874–1968).¹ Kustos izložbe J. Lucchesi odabrao je kao polazište interpretacije ponešto drukčiju perspektivu od uobičajene, pa se umjesto problema valorizacije i stilske kontekstualizacije opusa, usredotočio na pitanje autoričina lezbijskog identiteta i načina na koji se ovaj formulira u njezinu likovnom izrazu. Priključio se tako aktualnom nastojanju povjesničara umjetnosti da, afirmirajući metodološke transformacije discipline povijesti umjetnosti i njezinu novu otvorenost prema analizi klasnih, rasnih i rodnih aspekata likovne proizvodnje kao elemenata koji bitno utječu na značenje umjetničkog djela, pokuša ukazati na neke vrlo specifične vrijednosti jedne individualne umjetničke poetike. Lucchesijevu koncepciju struka je vrlo dobro primila. Jedina, i po našem mišljenju vrlo značajna primjedba, stigla je iz krugova feminističke likovne kritike koja se upitala – neće li tako reducirana perspektiva učiniti autoričinu biografiju i njezin spolni identitet važnijim od same likovne produkcije?

S aspekta nepotpunih i neprimjerenih prikaza ženskih umjetničkih opusa (u hrvatskoj povijesti umjetnosti i razmjerno rijetkih), ta bojazna je svakako opravdana. No, budući da se Lucchesijeva interpretacija temelji na novijim istraživanjima umjetnosti modernizma, koja ističu kako u procesu artikulacije njezinih temeljnih obilježja formalni eksperimenti i eksperimenti sa životnim stilom umjetnika imaju podjednaku važnost, ovakav pristup bi mogao prije poslužiti afirmaciji ženske likovne produkcije nego njezinoj trivijalizaciji. Upravo zbog toga pokušat ćemo ga primijeniti na faktografski solidno obrađeno, ali analitički gotovo nedirnuto slikarstvo hrvatske umjetnice Naste Rojc.

Riječ je, naime, o perspektivi iz koje se, a zahvaljujući ponajprije radu nove generacije feminističkih kritičarki, ženskim umjetničkim opusima pristupa kao cjelovitim poetskim izričajima utemeljenim u autentičnom, individualnom iskustvu moderniteta, čime se odustaje od njihova kontrapunktilanjanja hegemonijskoj, maskulino-centričnoj strukturi modernističke paradigme. Drugim riječima, likovna produkcija umjetnica više se ne interpretira kroz usku vizuru analize njezi-

na odnosa *sa i prema* djelima muških kolega, već se umjesto toga – a temeljem inherentnih umjetničkih i poetičkih odrednica individualnih opusa – ova pokušava preciznije kontekstualizirati unutar raznorodnih oblika ženske kulturne prakse modernizma.² Odustaje se, dakle, od uklapanja u već postojeće, sveobuhvatne predodžbe razdoblja i optira za njegove pojedinačne aspekte. Što time dobivamo? U prvom redu, precizno određenje razloga zbog kojih je umjetnica učinila određene estetske izbore – bila to Romaine Brooks ili njezina suvremenica Nasta Rojc – a koji nisu izobličeni utjecajem kanoniziranih predodžbi modernizma. Slijedno tome, i slika vremena u kojem su ovi načinjeni, biva unekoliko drukčija. Dodatnim »provlačenjem« likovne činjenice kroz događanja u širem socijalnom kontekstu razbija se monolitna slika razdoblja i pronalaze duboki tragovi što ih je ženska umjetnost ostavila u modernoj kulturi sredine kojoj pripada.

No, potrebno je naglasiti kako, u ovom slučaju, pod odrednicom *ženska umjetnost* podrazumijevamo onaj dio ženske likovne produkcije što funkcionira kao područje artikulacije novih odrednica ženskog subjektiviteta, a bez kojeg bi, prema našem mišljenju, bilo vrlo teško sagledati istinski prevratničku prirodu modernizma. Važnost umjetničke prakse žena u tom kontekstu teško je odrediti bez udalžavanja od tradicionalnih metoda povijesti umjetnosti, budući da su i one snažno obilježene maskulinom vizurom razdoblja. Uostalom, već samo isticanje rodnog diskurza kao bitnog elementa značajnjskog sloja umjetničkog djela nužno dovodi u pitanje tradicionalno nekritički odnos između života (biografije) i umjetnosti – dakle, mehanizam kroz koji povijest umjetnosti proizvodi svoje ekskluzivne, kanonske priče o remek-djelima i njihovim autorima. Prihvatanje rodne perspektive i odmak od ustaljenih metoda discipline povijesti umjetnosti neizbježno upućuje na razmišljanje u kategorijama uvjeta formulacije rodnih razlika, odnosno uvjeta koji upravljaju procesima oblikovanja subjektiviteta. No, ne nauštrb samog umjetničkog djela. Njegove likovne vrijednosti i dalje ostaju u prvom planu, ali se samo djelo afirmira i kao kulturalna činjenica – izvor kompleksnih poruka što vode potpunijoj intepretaciji individualne namjere autora.

Kako bismo se ovoj uspjeli što više približiti, podjednako je važno odbaciti i neke, sad već zastarjele, modele pristupa feminističke povijesti umjetnosti. Mislimo tu ponajprije na onaj esencijalistički, koji biografije umjetnica povezuje s njihovim djelima kroz usku perspektivu »stvarnog« iskustva onoga što znači biti ženom. Inzistiranjem na biološkoj determinanti kao središnjem kohezivnom elementu ženske likovne produkcije, gubi se iz vida njezina poetička heterogenost, ali i potcjenjuje osjetljivost kojom su pojedinačne umjetnice – kako u vlastitom životu, tako i u umjetnosti – oblikovale svoju rodnu priču. S tog aspekta jednako je neprihvatljiva i ideja transcendentalnog autorstva koja elemente specifično »ženskog« pogleda na svijet i umjetnost, što ih nalazimo u određenog broja umjetnica ranog modernizma, vidi samo kao jednostavni »odraz« individualiziranog rodnog diskurza. Osim toga što žensku likovnu produkciju pretvaraju u krajnje pojednostavljene refleksije povijesnih okolnosti, ti, kako ih Marsha Meskinmon naziva, *vulgarni modeli ženskog autorstva*³ odnose se i prema umjetničkim dje-

lima žena kao prema pukim, pasivnim odrazima postojećih društvenih istina. No, već površni pogled na individualne opuse – uključujući tu i onaj Naste Rojc – govori nam nešto drugo. Veliki dio ženske umjetničke prakse nepresušni je izvor novih predodžbi i novih načina prikazivanja, čiju važnost će potvrditi i brojni primjeri njihovog naknadnog »pročitavanja« unutar neoavangardnih pokreta s kraja šezdesetih i tijekom sedamdesetih godina.⁴ Umjesto da se koriste reper-toarom predodžbi koje prenose već postojeće odrednice socijalne i kulturalne pozicije ženskog subjekta, niz autorica ranog modernizma upotrebljava vlastitu umjetnost kao sredstvo njegovog ponovnog uobličavanja. Stoga i njihova djela nisu samo jednostavni refleksi zatečenog stanja, već agensi, aktivni sudionici u procesu redefinicije socio-kulturalne konstrukcije roda koja se odvija tijekom prvih desetljeća 20. stoljeća.

Osim što se nude upravo takvom tipu analize, radovi Naste Rojc postavljaju još niz važnih pitanja neposredno vezanih uz funkcioniranje mehanizma kritičke evaluacije moderne umjetnosti. Najvažnije među njima čini se ono o načinu na koji se, u okviru modernističkog diskurza kulture 20. stoljeća, oblikuju i utemeljuju razlike između oblika umjetničke prakse koji jesu avangardni i onih koji to nisu. Veliki broj umjetnica ranog modernizma – između ostalih i Nasta Rojc – zasniva svoj stil na »zastarjelim« oblicima umjetničke prakse, čiju estetiku većina njihovih muških kolega odbacuje iz strateških razloga već početkom stoljeća. U kasnijim razmatranjima ženskih likovnih opusa, te »posudbe« i »odjeci« ranijih stilova vodili su kritičkoj devaluaciji, a potom, gotovo automatski, a na temelju konstatacije o izostanku svakog napora u pravcu formalnog eksperimenta, i njihovom pozicioniranju na sam kvalitativni rub modernističke paradigme. Budući da likovna kritika procjenu stupnjeva devijacije od modernističke norme – definirane odrednicama »novo« i »originalno« – zasniva na opoziciji forma-sadržaj, takve su se ocjene činile utemeljenim. Pridijeljen području likovne produkcije unutar kojeg se odvija jednostavni proces deriviranja naslijeđenih oblikovnih kodova, klasificiran pod odrednicu kontinuiteta pasatističkih estetika, najveći dio ženske likovne produkcije obilježen je kao (formalno) nezanimljiv i stavljen *ad acta*. Štoviše, u kritičkoj rekonstrukciji značenja modernističke avangarde, opozicijama »novo« nasuprot »staromodno«, »originalno« nasuprot »repetitivno«, najčešće se označava upravo razlika između ženskog i muškog kreativnog rada.⁵ Zarobljen isključivošću svog središnjeg vrijednosnog kriterija, kritički diskurz modernizma nije, međutim, našao potrebnim postaviti pitanje uzroka formalnog konzervativizma ženske umjetnosti.

Je li doista riječ samo o nedovoljnoj i neodgovarajućoj naobrazbi,⁶ o rodno uvjetovanoj nezainteresiranosti za suvremene likovne poetike, ili je u pitanju nešto drugo? Možda su na kritičku recepciju ženskih opusa, osim krute primjene kriterija formalne inovacije, utjecali i određeni elementi koji u većoj mjeri pripadaju krugu općih kulturoloških problema, te se stoga nalaze izvan područja neposrednog interesa modernističke likovne kritike? Na primjer, određeni rodni stereotipi za koje feministička likovna kritika tvrdi kako su ugrađeni u sam temelj konstrukcije ženske uloge u kulturi

ranog modernizma. Američka autorica Celeste Schenck će posebno istaknuti dva od tih stereotipa. Prema njima žene su uvijek »istovremeno 'ispod' kulture – previše uronjene u prirodu da bi svladale kodove poetskih i likovnih formi ... ili 'čuvarice' kulture – stroge, rigidne, konzervativne, vezane uz socijalne norme, sklone potiskivanju sponatnosti i eksperimenta.«⁷

Cjelovita ideja »uglađenosti« kao suprotnost prema kojoj se definira modernizam nedvosmisleno je i neodvojivo povezana s ovim *kontradiktornim, sizofrenim predodžbama ženskosti*,⁸ koje nas nužno upućuju na detektiranje oblika i praćenje ritmova ženske participacije u kulturi modernizma. Poduznemo li takav napor, naći ćemo se – htjeli mi to, ili ne – na putu rekonstrukcije paralelne povijesnoumjetničke priče, koja ne nastaje voljom ili nastojanjem samih umjetnica ili povjesničarki umjetnosti, već je prije posljedica uske, maskuline vizure kojom se inzistira na formalnoj inovaciji i estetskom radikalizmu kao temeljnim kvalitetama moderne umjetnosti. Zahvaljujući tom, ograničenom evaluacijskom kriteriju, umjetnost žena biva prihvaćenom ili odbačenom – već prema konsenzusu struke oko stupnja estetske vrsnoće, dostignutom u svakom pojedinačnom slučaju – a da se njezin istinski, značenijski doprinos konstrukciji modernističke paradigme uopće i ne dotiče. Njeza u ponajviše slučajeva treba potražiti u posve drukčijem kontekstu. O čemu je riječ?

Jednostavno o tome da je ženska likovna produkcija prvih desetljeća 20. stoljeća u puno većoj mjeri zaokupljena problemima vizualnog prikazivanja, nego traganjem za novim formalnim rješenjima. Osim toga, često je praćena (i obilježena) paralelnim eksperimentima sa životnim stilom što se, od strane samih umjetnica, smatraju sastavnim dijelom individualne umjetničke prakse.⁹ Kako su redovito u pitanju oblici umjetničkog ponašanja i izražavanja koji pripadaju diskurzu razvijenom oko problema rodnog identiteta i/ili novog poimanja seksualnosti, mišljenja smo da se strateška važnost udjela ženske likovne produkcije u procesu oblikovanja osnovnih poetičkih odrednica modernizma može u velikoj mjeri shvatiti samo *unutar i uz pomoć* tog konteksta.

Nasta Rojc bez sumnje pripada krugu autorica kojima se može i mora prilaziti upravo na takav način. Zsigurno ne zbog puke činjenice njezine »drukčije« seksualnosti, podatka koji pripada kategoriji biografskih pikanterija, pa mu već i zbog toga ne bi trebalo davati neko posebno značenje. U kritičkoj interpretaciji Nastine umjetnosti taj bi podatak doista bio posve irelevantan, da, barem u određenom razdoblju, njezino slikarstvo ne igra ulogu medija kojim se izgrađuje i u širi kulturni kontekst *svjesno i namjerno* posreduje predodžba lezbijskog identiteta koju do tog trenutka ne nalazimo ni u likovnoj umjetnosti, ni u šire shvaćenom polju kulture modernizma na ovim prostorima. Proces konstrukcije te predodžbe, koji se u umjetničinoj opusu može pratiti nizom autoportreta, paralelan je procesu formuliranja rodno/spolnog identiteta u njezinoj životnoj praksi. Budući da se oba odvijaju pred očima javnosti, njihov konačni ishod moguće je, a uvjereni smo da Nastina publika to i čini, intepretirati u kategorijama *životnog stila*. Kako je riječ o vremenu u kojem lezbijska subkultura gotovo ne postoji, atribut eksperimentalni (imamo li na umu aspekt javnosti) ima svoje potpuno opravdanje.

II.

Tko je bila Nasta Rojc i koje je njezino mjesto u hrvatskoj modernoj umjetnosti? U relativno malom broju kritičkih tekstova o ovoj slikarici ničim se ne osporava njezina »velika nadarenost«, no realizacija te nadarenosti u samom opusu smatra se problematičnom. Ovaj se, pak, dijeli uglavnom u tri razdoblja. Rano, što traje do po prilici 1914. godine, stilski i kvalitativno najkoherentnije, u znaku je svježih iskustava stečenih bečkim i minhenskim obrazovanjem, i još prilično neistraženo. Prvi svjetski rat može se čitati kao svojevrsna cezura. Nasta se povlači u svoj intimni krug, poboljšava, malo radi i prolazi kroz fazu vrlo mračnih raspoloženja. Nakon rata otpočinje umjetnično zrelo stvaralačko razdoblje koje traje dva iduća desetljeća. Radi vrlo intenzivno: slika, piše, izlaze – ne samo u Zagrebu, već i u Beču i Londonu,¹⁰ zajedno s Linom Virant-Crnčić osniva Klub likovnih umjetnica, putuje po Engleskoj i Škotskoj. Tadašnje radove – brojne portrete i pejzaže, te mrtve prirode – obilježava perzistencija ranijih formalnih rješenja i njihovo polagano trošenje. To će je potkraj tridesetih godina navesti na pokušaj »modernizacije« vlastitog likovnog izraza koje neće dati značajnijih rezultata,¹¹ a poslužiti će kao najava završnog razdoblja njezina rada – tijekom Drugog svjetskog rata i u samom poraću – označenog gubljenjem kriterija i potonućem u socrealizam.

Gledan u cjelini, taj vrlo bogati opus ocjenjuje se kao drugorazredan, a njegovi likovni nedostaci – kojih nedvojbeno ima – podjednako su raspodijeljeni između stilske i žanrovske »staromodnosti« (mješavina tradicije »zagrebačke šarene škole«, iskustava stečenih kratkim školovanjem u Münchenu i simbolizma bečke provenijencije), svojevrsne sekluzije u kojoj je umjetnica živjela i radila, te njezine vezanosti uz relativno uski krug publike.¹² Iako se nigdje izravno ne spominje, termin »materizam« lebdi kao avet ponad slikarstva Naste Rojc, a proviruje čak i iz onih kritika koje su joj blagonaklone.

Koliko je, međutim, takav sud kritike opravdan, koliko faktografski točan, u kojoj mjeri zasnovan na analizi Nastinih djela, kojih i kakvom metodologijom? Koje i kakve predrasude možemo pronaći u njegovu podtekstu i koje su se činjenice iz umjetničina života i života sredine zahvaljujući njima našle u drugom planu, a mogle su dovesti do drukčijih interpretacija? Pođimo redom, a oslanjajući se na tekst kojim je Nasta Rojc predstavljena u Gamulinovu djelu *Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća*, zasad jedinom općem pregledu te vrste u nacionalnoj povijesti umjerenosti.¹³ Njezovim prvim rečenicama

»Sjedila je kod Knirra s Miroslavom Kraljevićem (i poznavala dobro sve druge naše münchenske đake), ali vratila se opet 'zagrebačkoj školi'. Izlagala je već 1909. godine s Hrvatskim društvom umjetnosti, a zatim djelovala intenzivno u toku tri desetljeća, ali uvijek na rubu likovnog zbiljanja.«¹⁴

jasno je oblikovana perspektiva kritičkog pristupa (referentni okvir, glavni prosudbeni kriterij) i određeno konačno mjesto tog slikarstva u povijesti hrvatske moderne umjetnosti. Referentni okvir je minhenski krug, prosudbeni kriterij formalna inovacija, mjesto – margina. Sve ostalo što će biti izrečeno samo je niz (često slobodno interpretiranih) faktograf-



Nasta Rojc, *Branko Erlich s dobermanom* (1920), zbirka dr. Josipa Kovačića, Zagreb

Nasta Rojc, Branko Erlich with a doberman, Collection Dr Josip Kovačić's, c. 1920

skih podataka i dodatnih argumenata koji podupiru početnu konstataciju. Barem do potkraj teksta. Gamulin će tad, ponovno ističući prosječnost Nastina slikarstva i obrazlažući je *zadržanim razvojem*, dodatno osnažiti doprinose njezinih muških kolega, značaj njihova *»daljeg kretanja prema impresionizmu i cézanneizmu«*, te zaključiti kako nam *»... u tome smislu slikarstvo Naste Rojc može poslužiti kao teoretsko-morfološko objašnjenje: što bi bilo bez Proljetnog salona, bez pariške tangente i bez našeg ekspresionizma? I što su za hrvatsko slikarstvo značili temelji postavljeni od Miro-slava Kraljevića?«*¹⁵

Tim nizom pitanja, djelatnost Naste Rojc biva gotovo posve *»obeznačena«*, dekonstruirana kao umjetnost, i nanovo *»označena«*, rekonstruirana kao njezin negativ. No da bi doista moglo poslužiti kao *»teoretsko-morfološko objašnjenje«* jednog od najvećih mitova domaće povijesti umjetnosti, proces devaluacije njezina slikarstva – *»otežavanja«* negacije – mora se nastaviti. Stoga se, a u tragu Greenbergova kritičkog modela, posebno naglašava njegova tržišna uspješnost/»masov-



Nasta Rojc, *Portret djevojčice* (1922), privatna zbirka, Zagreb
Nasta Rojc, Portrait of a girl, private collection, Zagreb, 1922

na potrošnja« i u priču uvlači bliskost Nastinih prikaza s predodžbama popularne kulture. Kako se ne bi izazvalo metodološki nedopustivo prekoračenje, ona se ne izriče, već samo aludira. Tako je, iako naznačeno, spriječeno potpuno isključivo Nastinog slikarstva u kategoriju kiča. Zašto? Budući da je njegovo značenje određeno svrhom snaženja mita o minhenskom krugu, mjesto koje mu pripada u zajedničkom kontekstu mora biti dovoljno *»nisko«*, a ostati još-umjetnošću da bi bilo i kritički funkcionalno. Samo tako ono može osigurati svom pozitivu prepoznavanje u kategorijama *»visoke«* umjetnosti i potvrditi njegovu poziciju avangarde hrvatskog likovnog modernizma.

Stoga je i Gamulinov komentar umjetničine izjave iz 1938. godine: *»Davno je tomu – kao bajka davno. – U ono doba, polovicu manji Zagreb dupkom je punio Umjetnički paviljon na dan otvorenja, a Zagrepčani su kupovali slike, pa i od svoje slikarice Naste Rojc otkupili su u ono doba 277 slika.«*¹⁶ nužno ironičan: *»Teško nam je danas to i zamisliti, tu 'masovnu komunikaciju' posebne vrste: takav sklad 'ponude i potražnje', bilo je to davno, djetinje doba ove umjetnosti i javnosti koja ju je trebala.«*¹⁷

Diskvalifikacija njezina rada neumoljivom logikom bipolarnog odnosa visoka – niska umjetnost u kojem značenje jednog člana u paru ovisi o određenju onog drugog, vodi i istovremenom isticanju populističkog ukusa publike – dakle diskvalifikaciji receptivnih mogućnosti određene sredine

u određenom povijesnom trenutku. Naravno da modernistički habitus ne dopušta našem kritičaru, kao uostalom ni većini ostalih autora što će se baviti Nastinim opusom, analizu razloga te velike slikaričine popularnosti.¹⁸ Tako bi, naime, i sama disciplina povijesti umjetnosti prešla granice svog »područja kompetencije« određenog kanonom umjetničkog djela. No da li ih je moguće ne prijeći, a tvrditi kako smo rekli sve ono što je za djelo relevantno? Iako je Gamulinu, na neki čudan način, promakao dobar dio ranih portreta (*Portret dame u profilu*, 1907; *Portret kolegice iz Beča*, 1905; *Supruga dr. Milovana Zoričića*, 1910; *Dama sa šeširom*, 1907) upravo oni pokazuju kako je Nasta Rojc svoju min hensku lekciju – pogotovu onaj njezin dio što se odnosi na Maneta – vrlo dobro naučila. Pogledamo li pažljivije i pejzaže iz razdoblja od 1902. do 1907. godine uvjerit ćemo se da joj ni impresionizam nije stran. Dakle, nije uzaludno sjedila s Kraljevićem kod Knirra. Zašto se, onda, nije uputila istim putem kojim i njezin kolega? Zatrpami klišeima, uzroci drukčijeg razvojnog puta ove slikarice nigdje se ne vide. Pozabavimo se barem ponekim od njih.

Prvi kliše – onaj koji podrazumijeva nikad jasno i glasno izrečenu, ali stalno prisutnu, tezu o amaterskoj razini likovne produkcije Naste Rojc (nastale nakon razdoblja školovanja), dodatno je osnažen i biografskim podatkom o znatnom obiteljskom bogatstvu. Profesionalna umjetnička afirmacija nije joj, dakle, bila potrebna, jer je i u slučaju posve neuspjele umjetničke karijere mogla živjeti pristojno, onako kako i odgovara pripadnici više građanske klase. No, činjenica je da se, osim u slučajevima nužde (česti boravci u lječilištima i dugotrajne faze oporavka), a zbog vrlo kompleksnog odnosa s ocem, odbijala koristiti obiteljskim novcem, te da je inzistirala – i uspijevala – osigurati pristojnu materijalnu egzistenciju vlastitim radom. Kako je to podrazumijevalo veliku produkciju i nužno neujednačenu kvalitetu, nizom analogija ugrađenih u kritičko-evaluacijski mehanizam modernističke kritike, a oslonjenih na površne analize same likovne građe, atribut osrednjosti protegnuo se na cjelokupni slikaričin opus.

Je li upravo ta osrednjost na granici populizma pravi razlog zbog kojeg je, u određenom trenutku, Nasta Rojc postala tako traženom umjetnicom? Odgovor je samo prividno onako jednostavan kao što se pretpostavlja pričom o »djetinjem« ukusu njezine publike. Portretima koji su mješavina aristokratske, sargentovske elegancije (*Branko Erlich s dobermanom*, *Portret glumice Darinke Bandobrandske*, *Portret djevojčice*, *Portret G-de Mirjane Golob*) i građanske ozbiljnosti (*Portret Jagode Truhelka*, *Portret Pavla Hatza*, *Supružnici dr. Dragutin Katušić i dr. Vjera Rojc Katušić*) ona savršeno pogađa samopredodžbu pripadnika kulturne i znanstvene kreme ondašnjeg društva – njezinih najčešćih naručitelja. Izlazeći joj ususret, Nasta Rojc nudi svojim, zanatski solidnim prikazima mješavinu modernizirane tradicije, inteligentne opservacije i elegantne scenografije, čiji dekadentni glamur sretno pogađa socijalni senzibilitet, ali i osjećaj moderniteta njezinih sugrađana.

Bilo bi pogrešno tvrditi kako joj pri dobivanju poslova nisu pomagali društveni status (kći ministra bogoštovlja i nastave, supruga slikara Branka Šenoa, izdanka jedne od najuglednijih zagrebačkih obitelji) i slikarska reputacija stečena portre-

tima rektora zagrebačkog Sveučilišta. No tim razlozima treba pribrojiti još barem jedan: njezinu, početkom dvadesetih godina već neskrivenu, ljubavnu vezu s Alexandrinom Onslowe. Ona, naime, biografiji autorice dodaje neosporni element »ekscentričnosti«, čini je dodatno zanimljivom, a sam njezin *životni stil* »modernim«.

No priču o razlozima Nastine popularnosti zaokružuje tek dekonstrukcija drugog klišeja – onog o umjetnici koja živi povučeno, čvrsto vezana uz svoj socijalni sloj. Već letimičan pogled na različite oblike kulturnih aktivnosti i različite kontekste u kojima se Nasta javlja, bilo kao autorica ili kao organizatorica, pokazuje kako su ovakve tvrdnje posvema proizvoljne. S obzirom na relativno česte izložbe, na činjenicu da je angažirana oko stvaranja prve zajednice likovnih umjetnica što će potkraj dvadesetih godina zaživjeti u Klubu likovnih umjetnica, na redovite napise u ženskom tisku u kojima uvijek nastupa kao rodno osviještena osoba – tvrdnja o životnoj i radnoj sekluziji jednostavno je neodrživa. Prije bi se moglo zaključiti kako je tih godina Nasta Rojc javna ličnost *par excellence*. Štoviše, i kao umjetnica – svojim slikarstvom i kao osoba – svojim eksperimentalnim životnim stilom, ona je neosporno i apsolutno – *en vogue*.

Istina – njezino osobno osjetilo za modernitet približava je načinu na koji modernitet vidi i u njemu se prepoznaje točno određeni društveni sloj. No, ne u cijelosti i ne uvijek. Pa čak da je to preklapanje i potpuno, ono ne bi smjelo biti razlogom bilo kakvog tipa diskvalifikacije Nastine umjetnosti. Modernizam nije nikakva monolitna cjelina, već prije niz paralelnih ili isprepletenih priča raznorodnog ritma i ne uvijek nužno linearnog ili progresivnog tijeka. Nema stoga razloga da jednu od njih pretpostavimo bilo kojoj drugoj. K tome – a kao što ćemo vidjeti na primjeru Nastinih autoportreta – svako previše čvrsto prijanjanje uz određeni obrazac čitanja umjetničkog djela ili opusa, otežava nam mogućnost kasnijih promjena perspektive, a time i stjecanje novih spoznaja o mogućim, drukčijim intencijama autora.

Je li, zbog svega toga, potrebno poduzeti kritičku reviziju opusa Naste Rojc? Temeljita revizija prema tradicionalnim uzusima struke čini nam se u ovom trenutku suvišnom. Načiniti je – značilo bi prihvatiti konvenciju discipline i jednu povijesnoumjetničku priču zamijeniti drugom s rezultatima koji su, budući da pretendiraju na konačnost, unaprijed sumnjivi. Osim toga, našem vremenu mnogo su zanimljivija i važnija pojedinačna pitanja što ih postavljaju segmenti njezina opusa nego je to on u cjelini. Kakva je, ipak, u kvalitativnom smislu, ta cjelina? Iako se kritički referiramo na Gamulinove ocjene, dio njih neosporno je točan. Prikazujući njegovu metodu devaluacije Nastine umjetnosti kao primjer tipično maskuline kritike na djelu, nismo u potpunosti odbacili i kriterije na kojima se ova zasniva. Neprihvatljiva nam je njihova apsolutizacija, obilje rodni klišeja što prekrivaju proces donošenja sudova i površnost kojom se taj kritički diskurz odnosi prema cjelini Nastina opusa. No atribut osrednjosti je, kad ga primijenimo na umjetničinu izrazito komercijalnu produkciju – opravdan.

Nastini »salonski portreti« uistinu su prilično konvencionalna djela što naprosto odražavaju ili izvještavaju o životima suvremenika. Njihov »staromodni« izgled nije ograničen samo na stilsku formulaciju, već i na pristup kompoziciji



Nasta Rojc, *Dama sa šeširo*m (oko 1907), zbirka dr. Josipa Kovačića, Zagreb

Nasta Rojc, Lady with a hat, Collection Dr Josip Kovačić's, c. 1907



Romaine Brooks, *Ida Rubinstein* (1917), Smithsonian American Art Museum, Washington

Romaine Brooks, Ida Rubinstein, Smithsonian American Art Museum, Washington, 1917



Romaine Brooks, *Klavir. Slušačica* (1910), Smithsonian American Art Museum, Washington

Romaine Brooks, Piano. Listener, Smithsonian American Art Museum, Washington, 1910

i upotrebu žanrovskih konvencija: najčešće tročetvrtinski prikaz figure, pažljivo slikane pozadine, smireni tonaliteti, realističko oblikovanje detalja odjeće i elemenata interijera koji govore o socijalnom statusu portretiranih osoba. Ona, kao i svaki drugi konvencionalni portretist, ne pokušava uspostaviti nikakav tip autoriteta nad svojim modelima. Pogotovo ne onaj koji bi dao prednost vlastitim projekcijama, doveo u pitanje ili poništio autonomiju i subjektivni integritet portretirane osobe, a ovu pretvorio u puki predložak realizacije umjetnikove vizije slikarstva. Stoga se, a iz vizure modernog portretnog slikarstva, ne samo slikarska realizacija već i cjelina Nastina pristupa očitava kao zastarjela.

No, uz prilično obilatu komercijalnu produkciju, ona je cijelog života bila zaokupljena i prikazivanjem sebe ili svojih prijatelja, a ta činjenica otkriva mnoge elemente osobnog doživljaja vlastite umjetničke i rodne pozicije – koja – pratimo li je kroz kritičku recepciju suvremenika, ima malo ili nikakve veze sa značenjem što joj ga dodjeljuje likovna kritika. Djela, kao što su primjerice *Portret mlade Bećanke* (1904), *Portret Zoe Borelli* (1909), *Moja seka – Vjera Rojc* (1909), *Portret mlade žene* (1912), *Portret majke Slave na terasi kuće u Radićevoj* (1933), *Portret gospode B. Š.* (1938), pokazuju kako je svoj slikarski zadatak znala obaviti i na posve drukčiji način. Njihova suštinska razlika u odnosu prema komercijalnoj produkciji nije određena nikakvim formalnim eksperimentima, već kompleksnom psihološkom karakterizacijom. Za razliku od prikaza osoba s kojima se nalazila u profesionalnom odnosu slikarica – naručitelj, tu je riječ o kudikamo intimnijim ostvarenjima čiji cilj nije odraziti svijet i život modela, već njegovu egzistenciju učiniti vidljivom. Drugim riječima, zadatak je pronaći predodžbe koje odgovaraju specifičnostima individualne životne prakse, te ih bez obzira na njihovu prirodu (rodnu, klasnu, spolnu) prikazati načinom koji osvještava tu »drugost« i, u krajnjoj konzekvenci, osigurava mogućnost njezine kulturalne integracije. Već se na prvi pogled može uočiti kako je riječ uglavnom o ženskim portretima, a Nastin rani interes za žen-

ski psihološki portret – tad nepostojeći žanr u hrvatskoj modernoj umjetnosti – jedna je od determinanti njezine individualne poetike.

Psihološki portret žene nova je tema i u europskom slikarstvu ranog modernizma, budući da koncepciju ženskog modela kao psihološkog subjekta bilježimo tek devedesetih godina 19. stoljeća. Njezina pojava u izravnoj je vezi s raspravama što okružuju *femme nouvelle* – novi tip samostalne, obrazovane žene koja upravo tad počinje svoj intenzivni prodor u sferu javnosti i označava početak dubinskih promjena u tektonici socijalne konstrukcije tradicionalnih rodni uloga. Psihološki ženski portret postaje dakle predodžbom *femme nouvelle* u likovnim umjetnostima, a recentna istraživanja potvrđuju kako se prvi kritički napisi,¹⁹ što ističu tu novu koncepciju ženskosti kao mogući povod narušavanju općenitih konvencija prikazivanja roda u portretnom slikarstvu, javljaju tek na prijelazu stoljeća. Dakle, svojim prikazima žena s početka 20. stoljeća Nasta Rojc se priključuje tipu slikarstva koje i tadašnja kritika smatra u znatnoj mjeri eksperimentalnim.²⁰ Temelj njihove visoke kvalitete čini precizno izbalansiran odnos između složene sadržajne komponente i diskretne slikarske realizacije, a poradi isticanja psihološkog podteksta. Mišljenja sno kako je upravo u interesu za kompleksne prikaze psiholoških procesa sadržan i odgovor na pitanje zašto je Nasta Rojc učinila takve umjetničke izbore kakve jest, te zbog čega njezinu stilsku »staromodnost« ne treba interpretirati kao posljedicu »zadržanog razvoja«, već kao rezultat promišljene *umjetničke odluke*.

Da je doista riječ o odluci, a ne o proizvodu tradicionalnog niza okolnosti: povratak perifernoj sredini – prekinuta komunikacija s izvorištima stilskih inovacija – retardacija – potvrđuju nam njezini autoportreti. Naslikala ih je barem desetak i slikajući vlastito lice ispicala, uz Anku Kriznanić i Nevenku Đorđević, jednu od najupečatljivijih ženskih autobiografija hrvatskog modernog slikarstva. No prije nego novo poglavlje u priči o Umjetniku – Narcisu, oni su vrsta terapije preživljavanja, način da se – barem u početku – udalji

od fizičke patnje i bola koji su od rođenja sastavni dio iskustva vlastite tjelesnosti.²¹ Upućenost na praćenje unutarnjih ritmova tijela (kao žene i kao umjetnice), Nasta će vrlo brzo obogatiti svijesću o različitim tipovima kulturalnih, političkih i socijalnih značenja, koja konstruiraju predodžbu tijela u kulturi njezina vremena. Prikazivanje sebe izjednačit će se postupno s formuliranjem vlastitog identiteta (rodnog, spolnog, kreativnog), a autoportret će postati privilegirano mjesto procesa samo-razumijevanja, samo-prihvatanja i komuniciranja novostečenih spoznaja u širi kulturni kontekst. Drugim riječima, proces suočavanja s vlastitim lezbijskim identitetom transformirat će se u *životni stil* a ovaj će se, kao takav, formulirati u i kroz slikovnu predodžbu.

Socijalna vidljivost lezbijske subkulture bila je u vrijeme prije Prvog svjetskog rata minimalna u usporedbi s homoseksualnom, a lezbijski identitet kudikamo nejasniji od homoseksualnoga i čvrsto povezana s višom građanskom klasom. Do njegove javne potvrde, što uključuje i načine kulturalnog predočavanja iz perspektive koja različitost prikazuje u socijalno prepoznatljivom obliku, doći će tek početkom dvadesetih godina i to uglavnom u metropolitanskim središtima modernizma (Pariz, London, Berlin). Dakle, u trenutku kad nastaju prvi Nastini radovi kojima se pokušava ostvariti predodžba seksualiziranog ženskog subjekta lezbijskog identiteta, slikarski (nazovimo ga uvjetno) »stil« lezbijske subkulture ne postoji. Njegovi prvi, nejasni obrisi jedva da se naslućuju i u najvećim kulturnim centrima Europe, gdje umjetnice poput Romaine Brooks, Hanne Gluckstein ili Jane Mammen²² upravo pokušavaju pronaći odgovarajuće vizualne paradigme unutar kojih bi ga mogle predočiti. Najčešće se koriste formalnim i sadržajnim rješenjima što ih u isto vrijeme nalazimo i u umjetnosti Naste Rojc: demodiranim, simbolističkim stilom što priziva umjetnike poput Sargenta, Whistlera ili – Oscara Wildea, prikazima pomodno postavljenih modela u skupocjenoj odjeći; ograničenom paletom, preciznom konturom i pažljivim modeliranjem, te atmosferskim pozadinama. Drugim riječima, oživljavaju tad već nepovratno pasatistički, dekadentni jezik umjetnosti s kraja 19. stoljeća. Jedna od njegovih ikonografskih specifičnosti – prerušavanje, prikazi žena odjevenih u mušku odjeću – tek sredinom dvadesetih godina postat će središnjim elementom prepoznatljive konstrukcije lezbijske seksualnosti i oblikom njezine kulturalne identifikacije.²³ Nasta sebe počinje prikazivati na taj način već rane, 1912. godine.

Zašto prerušavanje? Prerušena žena stvara mnogo veću konfuziju oko rodnih uloga, budući da polaže pravo na muške privilegije, javno i slobodno *obznanjuje svoju transgresivnost*, i to u maniri koja njezino »preobraćenje« – povratak konvencionalnoj heteroseksualnosti – čini vrlo upitnim, čak nemogućim.²⁴ Na prijelazu stoljeća prerušavanje je, dakle, za Nastu i žene poput nje, bilo značejski najeksplicitniji način kojim su mogle iskazati svoju različitost. A ako je suditi prema studijama lezbijske subkulture ranog modernizma i jedini mogući, budući da: »U to vrijeme ne postoji spolni diskurz koji bi pripadao ženi građanske klase, već samo muški diskurz o ženskoj seksualnosti (pornografski, literarni, medicinski). Kako bi ga izgradila, Nova Žena mora ući u muški svijet, bilo kao heteroseksualna u muškim terminima ili kao lezbijka u prividno muškom tjelesnom obličju.«²⁵

Drugim riječima, prerušavanje je služilo kao sredstvo kojim se problem seksualnosti što tradicionalno pripada području privatnosti, prenosio u sferu javnosti.

Potvrdu da u slikarstvu Naste Rojc ono ima upravo tu namjenu nalazimo na četiri autoportreta – *Autoportretu s kistom*, *Autoportretu – lovac*, *Simbolističkom autoportretu*, *Autoportretu – jahačica*. Oni čine čvrstu značenjsku cjelinu, svojevrsni umjetničko-kulturalni projekt koji se ukazuje kao takav zahvaljujući paralelnom nizu istovrsnih i gotovo istovremenih djela, ali posve dukčijeg karaktera. Iako nam ona nisu ništa manje važna, nema razloga pojedinačno ih analizirati. Ili preciznije rečeno – svejedno je kojim ćemo se prikazom iz te paralelne skupine *Autoporeta* pozabaviti, budući da je ionako riječ uvijek o jednoj te istoj slici. Prikazuje umjetnicu odjevenu u svijetlu košulju i okrenutu u poluprofil. Pogled uprt u gledatelja ponekad je sanjarski, drugom prilikom prodoran, odsutan...²⁶ Te vrlo osobne zabilješke tragova intimnih drama što se daleko od očiju javnosti upisuju na uvijek isti predložak, a izjednačavaju važnost priče o protoku vremena, s onom o mijeni ljudskog karaktera, neodoljivo podsjećaju na jednu drugu priču o traumi paralelnih egzistencija – onu o Dorianu Grayu. Kako su djela iz ovog niza očito mišljena za »osobnu upotrebu«²⁷ (iako kasnije izlagana), na njima nema mjesta ikonografiji povezanoj s projektom stvaranja javne predožbe lezbijskog identiteta. S aspekta cjeline slikaričina opusa zasigurno zaslužuju mnogo veću pozornost, no s aspekta naše priče, njihova posebna važnost jest u tome što granicu između privatnoga i javnoga čine opipljivom i potvrđuju kako niz od četiri autoportreta – istaknut na početku – doista predstavlja cjelovit projekt realiziran s punom svijesću o prirodi odnosa između mišljenja i stvaranja (značenja), te proizvodnje samog znaka.

Za zagrebačku publiku, koja je mogla pratiti njegov tijek, bio je nedvojbeno šokantan, a za samu umjetnicu intelektualno naporan (i vjerojatno bolan). Podrazumijevao je složene procese samoanalize, analize načina recepcije postojećih predodžbi, ispitivanja njihova značenjskog kapaciteta, te traganja (i iznalaženja) novih odgovarajućih obrazaca prikazivanja.

Otpočinje *Autoportretom s kistom* iz 1912. godine koji obuhvaća dva, podjednako traumatična i podjednako bitna aspekta slikaričine egzistencije: umjetnost i spolnost. U velikom, potpuno praznom prostoru, sitan i usamljen lik drži u ruci kist – simbol slikarskog zanata. Odjeven je poput paža: u meko crno odijelo širokog kaputića, pripijene hlače što sežu malo do ispod koljena i satenske cipelice. Motiv paža – mladog, zanosnog ljudskog bića promjenjivog spolnog identiteta – također ima vrlo jasno simboličko značenje.²⁸ On nam okreće svoje tužno lice, naslikano u nekoliko sumarnih poteza i stopljeno s mutnom, sivom pozadinom. Krhko tijelo, nabačeno brzim, širokim potezima kista, koje bi svaki čas moglo nestati u sivilu iz kojeg je – kao u snu – i izronilo, prikiva za tlo njegova vlastita, duga, crna sjena. Samo je i izolirano u tom hladnom ništavilu. U blizini nema nikoga, ni jedne osobe, niti jednog predmeta koji bi njegov kist mogao prikazati kao što, uostalom, nema ni platna – površine na kojoj bi ostavilo trag. To androgino biće, uhvaćeno u situaciji posvemašnjeg otuđenja, obilježeno potisnutim željama, oblikovano traumatičnim iskustvima koja se ne mogu jasno



Nasta Rojc, *Autoportret* (1911), zbirka dr. Josipa Kovačića, Zagreb
Nasta Rojc, *Self-portrait*, Collection Dr Josip Kovačić's, Zagreb, 1911



Nasta Rojc, *Autoportret* (1915), privatno vlasništvo, Zagreb
Nasta Rojc, *Self-portrait*, private collection, Zagreb, 1915

artikulirati, suočeno je s krajnjom nestabilnošću svog rodnog identiteta. Takva vizualna i značenjska artikulacija vlastitog subjektiviteta koja postoji samo u stanjima samonapuštanja – sna ili noćne more – a podrazumijeva osjećaj izgubljenosti, ne samo za sebe, nego i za druge – pravi je sadržaj ovog malenog platna.²⁹

Potruga je to i za predodžbom koja bi uspjela što potpunije prikazati osjećaj »drugosti«, što podjednako snažno obilježava autopercepciju vlastite pozicije – i životne i umjetničke. U alegoriji odsutnog platna krije se duboka sumnja u vlastiti kreativni identitet, generirana potrebom iznošenja autentičnog, individualnog iskustva umjetnosti i tjeskobom koja je posljedica suočavanja s nemogućnošću njezina zadovoljenja.³⁰

Je li intendirani sadržaj ovog djela bio čitljiv Nastinim suvremenincima? U određenoj mjeri. Denotacija značenja povezanih s problemom kreativnosti i nije trebala biti odveć problematična s obzirom da se mogla osloniti na postojeće kolektivne predodžbe. No, sredini nedostaju referentni vizualni i značenjski obrasci za pitanja rodnog/spolnog identiteta. Uz površno poznavanje značenja upotrebljenih simbola, Nasti-

no prerašavanje nije moglo biti pročitano na način na koji smo to mi učinili. Prije je, a s obzirom na tad dominantnu socijalnu konstrukciju rodnih uloga, moglo navesti gledatelje na zaključak kako je riječ o još jednom primjeru (tradicionalne) umjetničke ekscentričnosti.³¹

S obzirom na duboko intimnu prirodu *Autoportreta s kistom* i njegovu slikarsku »nedovršenost«, možda bismo se mogli zapitati je li uopće bio mišljen za tuđe oči,³² no kad je riječ o *Autoportretu – lovac*, iz iste, 1912. godine, nema sumnje kako je riječ o slici namijenjenoj javnoj recepciji.

Ispred gotovo monokromne, plošne pozadine sivog jesenskog neba i mutnožutih polja – šturih naznaka jesenskog pejzaža – smješten je čvrsto oblikovan slikaričin lik u poluprofilu. Lagano prignute glave prema desnom ramenu upućuje nam prodoran i ispitujući pogled. Njegova samosvijest tako je upečatljiva da prikiva pogled za ženino lice snagom koja dopušta samo uzgrednu opservaciju ostalih elemenata prikaza.

Ako smo je u prethodnom autoportretu našli ranjivu, punu sumnji, izgubljenu i izloženu našem pogledu, sad je riječ o posve drugoj osobi. O Amazonki odjevenoj u elegantnu lo-



Nasta Rojc, *Autoportret* (1918), privatno vlasništvo, Zagreb
Nasta Rojc, Self-portrait, private collection, Zagreb, 1918



Nasta Rojc, *Autoportret* (1925), zbirka dr. Josipa Kovačića, Zagreb
Nasta Rojc, Self-portrait, Collection Dr Josip Kovačić's, Zagreb, 1925

vačku opravu muškog kroja, blještavo bijelu košulju uskrob-ljenog, visokog ovratnika, dopunjenu crvenom kravatom. Lijeva ruka svijena je u laktu, šake u mekim, ali grubo rezanim kožnim rukavicama dopola ugrane u džep; desna je nonšalantno oslonjena o cijev puške prebačene preko desnog ramena. Tešku, meku tkaninu suknje vitla jesenski vjetar, koji je iz vijenca bujne, crne kose smotane oko glave odvojio nekoliko pramenova i od njih oblikovao vijugavu, linearnu arabesku što simbolički povezuje raspoloženje žene sa stanjem prirode koja je okružuje. Element androginiteti, temelj očitavanja simboličkog značenja prethodnog prikaza, i nadalje je prisutan, no to je prije svega romantični, idealizirani prikaz žene-borca. Dominantna do te mjere da se i priroda podređuje njezinu duhovnom stanju, svjesna kako je objekt ispitivačkog, voajerskog pogleda, spremno ga uzvraća i već sljedeći tren nastaviti će svojim putem. Udostojila nas je svoje pozornosti, ali se nije izložila i dopušta nam vidjeti samo ono što je sama odlučila pokazati – elegantnu, samosvjesnu ženu koja zahvaljujući krajnje neizdiferenciranom prikazu pozadine, postavu figure u samu »površinu« slike i pažljivom modeliranju, djeluje gotovo monumentalno. Dakle, prvotna, osobna mentalna predodžba koju um-

jetnica ima o sebi, nije nam ovdje u potpunosti razotkrivena. Neobičnost njezine odjeće, pa i aktivnosti pri kojoj smo je zatekli, a s obzirom na rodnu pripadnost – dakle svi oni elementi koji upućuju na transgresiju i mogu izazvati konfuziju – manje su važni od načina na koji redefinira poziciju gledatelja: »zarobila« je njegovu pozornost, usmjerava mu pogled i nadmoćno upravlja cjelinom procesa vizualne recepcije prikaza.

No kad krenemo u mapiranje psihološkog podteksta prikaza, suočavamo se s kompliciranom mrežom pomiješanih identiteta. Neopterećena preuzimanjem slikarskih konvencija žanra, Nasta Rojca – prividno – ne ostaje prikraćena za vlastito narcisoidno iskustvo. No pravi problem nastaje kad se slikaričin monumentalizirani fizis i njezin ništa manji ego, pokušaju, a u skladu s klasičnim određenjem narcizma, pročitati kao prikaz objekta vlastite želje. Budući da androginiteti i ovdje samo izniruje, a ne razgraničava područja isprepletenih spolnih identiteta, ubrzo postajemo svjesni da pravi adresat te želje nije tako jasno određen kao što se na prvi pogled čini. Štoviše, otkrivamo kako nas – nastojeći da ovaj i nadalje ostane skriven, pozicioniran iza onoga što je (nama) dopušteno vidjeti i (njoj) izreći – slikarica svjesno obmanjuje.



Nasta Rojc, *Autoportret s kistom* (1912), privatno vlasništvo, Zagreb

Nasta Rojc, Self-portrait with a brush, private collection, Zagreb, 1912



Nasta Rojc, *Autoportret – lovac* (1912), Moderna galerija, Zagreb

Nasta Rojc, Self-portrait – a hunter, Moderna galerija, Zagreb, 1912

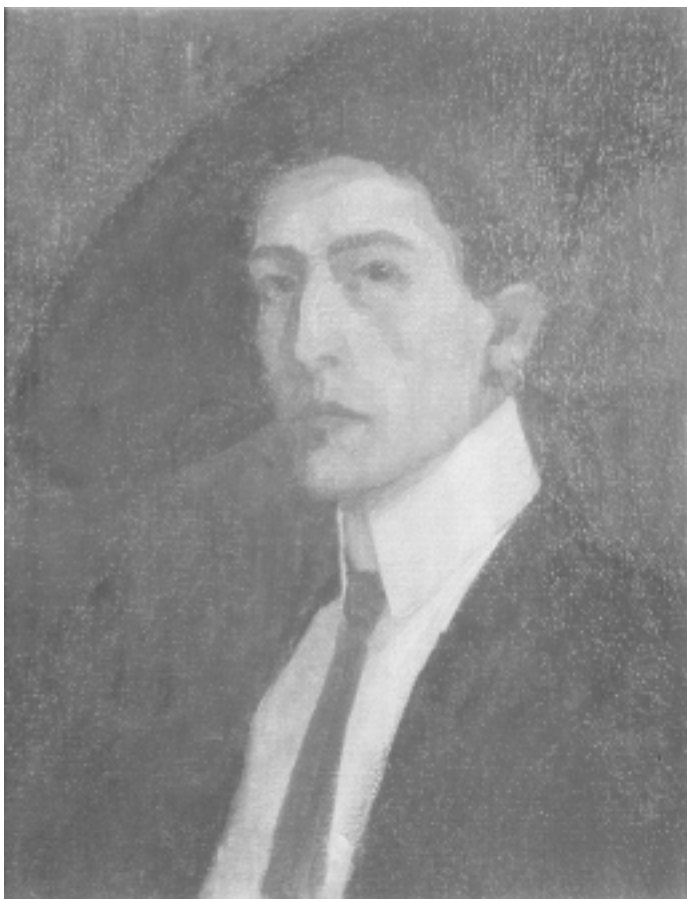
Potiskujući element androgenosti, nudi nam privid autentičnosti vlastitog narcizma u metafori Nove Žene (dodatno naglašeno organskom vezom između »ja« i Prirode). No samouvjerenost kojom se ne odriče ženstvenosti, ne može prikriti pravu prirodu prisvajanja oznake rodne uloge koja joj ne pripada.³³

Riječ je o Nastinu pokušaju da složenim značenjskim strukturiranjem odloži otvoreno obznanjivanje vlastitog lezbijskog identiteta. Odlaganje nije motivirano strahom od mogućih socijalnih posljedica javne recepcije i potrajat će samo do trenutka pronalaženja onog tipa predodžbe koja dopušta njegovu potpunu i jasnu artikulaciju.³⁴ Stoga se ova dva portreta mogu interpretirati kao vizualne zabilješke uz proces intimnog izmirenja sa spoznajom o prirodi vlastite žudnje, ali i kao potraga za kontingentnim oblikom njezina predočavanja. Prate ga i neizbježne promjene u shvaćanju kulturalne prirode žanra. Na početku priče, autoportret je prikaz još neodvojiv od sfere privatnosti koja biva sačuvana značenjskom (ne)prozirnošću odabranih formi. Težište je na ispitivanju njihova simboličkog kapaciteta, dok je sam proces proizvodnje novih značenja u drugom planu. U fokus ga dovodi idući korak, kad se postavlja pitanje uloge autoportreta u stvaranju javnih predodžbi, te ispituju sredstva uz pomoć kojih umjetnik može upravljati procesom njihova očitavanja.

Cijeli projekt kulminira *Simboličkim autoportretom* (1914).³⁵ Načinjen s punom sviješću o načinima na koje umjetnost stvara kulturalna značenja, sadržajno pripada među Nastine najkompleksnije radove, ali i u onu, relativno skromnu, skupinu avangardnih umjetničkih djela prve polovine stoljeća koja bitno određuju prirodu i stupanj modernosti sredine.

Kako bismo mogli pratiti ovdje primijenjeni proces proizvodnje značenja, nužno je prisjetiti se biografskog podatka koji kaže da se Nasta Rojc 1910. godine udala za dugogodišnjeg prijatelja, slikara Branka Šenou. Četiri godine kasnije, otpočinje prva, dulja Nastina ljubavna priča s drugom ženom, a životni putovi bračnih drugova počinju se razilaziti. U tom trenutku nastaje ova neobična slika.

Dovoljno je na nju baciti samo jedan pogled, pa shvatiti kako je termin »autoportret« iz naslova, barem kad je riječ o mimetičkom aspektu koji se njime podrazumijeva, prilično problematičan. Taj *dandy* u bijeloj uskrobljenoj košulji podignuta ovratnika, glave pokrivena velikim, crnim, plitkim španjolskim šeširom ponad crvene marame koja pokriva kosu, s koketnom zlatnom naušnicom na uhu, nije Nasta Rojc. Ili, barem ne ona Nasta Rojc koju (pre)poznajemo. Promotrimo li pozornije, vidjet ćemo kako je zapravo riječ o ponovljenom portretu Branka Šenoe iz 1910/11. godine, što potvrđuju čak i identične dimenzije ovih dviju slika. No među



Nasta Rojc, *Simbolistički autoportret* (1914), Moderna galerija, Zagreb

Nasta Rojc, Symbolic self-portrait, Moderna galerija, Zagreb, 1914



Nasta Rojc, *Portret mog supruga, dr. Branka Šenoa* (1910/11), zbirka dr. Josipa Kovačića, Zagreb

Nasta Rojc, Portrait of my husband, Dr Branko Šenoa, Collection Dr Josip Kovačić's, Zagreb, 1910/1911

njima ipak postoji određena razlika: s lica Branka Šenoa – izduženog, mršavog istaknutih jagodica i lagano povijena nosa – prodorno i drsko gledaju Nastine oči. Njezine su i pune, nacrvenjene usne ponešto stisnute izrazom laganog prijezira, kao i meka, zaobljena, ušna školjka koraljne boje. Nije čudno što će upravo za ovu sliku Gamulin reći kako najbolje predstavlja Nastu Rojc »i kao slikaricu i kao ličnost«. ³⁶ Jer u trenutku kad ju je naslikala, proces rekonstrukcije vlastite rodne pozicije bio je posve osviješten i dovršen. Stoga ovo djelo nije nikakva apoteoza ljubavne i duhovne veze dvaju bića spojenih svetim zavjetom braka, već prije konstatacija mučne prirode odnosa u kojem se spolni identitet protagonista neočekivano preklopio. Oni su tako, umjesto suputnika, postali suparnicima i to na području seksualnosti, koje je, krajem 19. i početkom 20. stoljeća, jedna od najtraumatičnijih točaka moderniteta. U prilog ovakvom tumačenju govori i cjelovit natpis s reversa slike: *Simbolistički autoportret. Ja borac. Ja.* ³⁷

Čime je, osim vlastitim crtama lica, Nasta nadogradila i transformirala početni prikaz? Pažljivo izabranim dijelovima odjeće u ekscentričnoj kombinaciji koja nepogrešivo upućuje na vildeovski tip *dandya* i dekadentnu atmosferu kraja 19. stoljeća u kojoj se formuliraju, tad već (i zagrebačkoj sredini) javno prezentni obrasci homoseksualne subkulture *Belle*

Epoque. Tako odjevena, nudi na uvid (u fizionomiji supruge) vlastiti maskulizirani lik i pritom se svjesno oslanja na činjenicu njegove socijalne prepoznatljivosti, te na logiku procesa spoznavanja, prema kojoj bi popularno značenje »feminiziranog« muškoga, po principu analogija, trebalo prizvati u svijest publike identično značenje »maskuliziranog« ženskog lica, te proizvesti predodžbu seksualiziranog ženskog identiteta istog tipa »drugosti«. Razlozi zbog kojih je kao predložak iskoristila upravo lice Branka Šenoa mogu se pronaći kako u novostečenoj spolnoj samosvijesti, tako i u socijalno-kulturološkoj prirodi njihove veze (brak) koja je u tom smislu funkcionalno sredstvo induciranja intendiranih značenja.

Nije, dakle, riječ o tome da Nasta u vlastitoj prepoznaje i prirodu žudnje svog supruga, što bi je vodilo neočekivanom, novom i pomalo paradoksalnom osjećaju bliskosti, nego o činjenici da se predodžba lezbijske seksualnosti, kako bi bila u cijelosti jasna i prezentna, mora formulirati u odnosu prema dominantnom obliku seksualnosti modernizna, dakle – muškoj heteroseksualnosti. Kako bi je ojačala i pojasnila njezin *socijalno elitistički karakter*, element prurušavanja se udvaja. Aluziju na brak i spolne identitete što ih ovaj podrazumijeva, postiže zaodijevanjem (ali ne maskiranjem) u lik svog heteroseksualnog para, a aluziju na drugačiji tip



Nasta Rojc, *Autoportret – jahačica* (1922), zbirka dr. Josipa Kovačića, Zagreb
Nasta Rojc, Self-portrait – a horsewoman, Collection Dr Josip Kovačić's, Zagreb, 1922

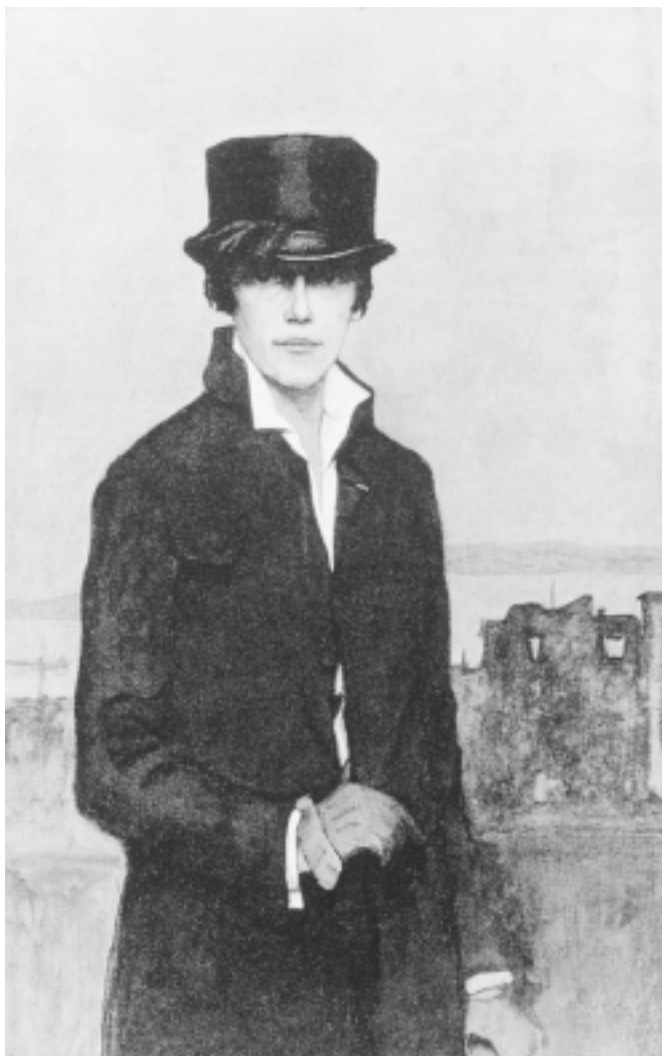
(muške) seksualnosti evokacijom vildeovskog uzora dekadentnog, homoseksualnog dandyja. Stoga je *Simbolistički autoportret* Naste Rojc i »originalan« (u smislu avangardne originalnosti) na dvije razine: na onoj koja (neopravdano) prisvaja rodni identitet predložka, ali i na onoj koja se koristi značenjem postojeće kulturalne predodžbe homoseksualnosti, kako bi joj dala novi rodni predznak. Drugim riječima, njegova izvornost leži u eksploataciji vizualne konfuzije prepušavanja koja podriva esencijalističko razumijevanje roda i preokreće ideje »originala« (muškarac) i »imitacije« (žena u muškoj spolnoj ulozi) budući da ih upotrebljava kako bi uspostavila novi orodni identitet (predodžbu lezbijske seksualnosti).

Nema u ovom autoportretu nikakvih drugih, skrivenih značenja, a njegova iskrenost (koju ističe i Gamulin) upravo je – razorna. S aspekta slikarske realizacije, riječ je, pak, o zanatski primjerenom, gotovo minimalističkom djelu: forma građena pažljivo, ali ne akademski minuciozno; potez kista temperamentan, čitljiv, dovoljno slobodan da bi pridonio živosti površine, no ne i toliko osamostaljen da konkurira prikazu; paleta krajnje reducirana – crno, bijelo i crveno (u prijelazima od mrko crvenoga do koraljno crvenoga); kompozicija simetrična, organizirana oko vertikalne osi, dinamizirana dijagonalom šešira u mjeri koja je potrebna kako bi se privukao i zadržao promatračev pogled. Dakle, riječ je o formalnoj »staromodnosti« koja je strateške prirode: ne odvlačeći pažnju, forma je usmjerava na sadržaj, a njegov cilj je učiniti novi lezbijski identitet vidljivim.

No – u ovom pojedinačnom slučaju – simbolističku stilsku odrednicu cjeline ne osjećamo staromodnom u onoj mjeri u kojoj je to slučaj s nekim drugim Nastinim realizacijama.

Zahvaljujući upečatljivoj modernosti sadržaja *Simbolističkog autoportreta*, atribut te mnogo snažnije komponente djela obuhvaća, dodatno označava i širi se i na njegovu slikovnu realizaciju, te se tako zasniva kao pravo izvorište osjećaja modernosti cjeline. Primjer je to obrata koji ćemo vrlo rijetko naći u djelima njezinih muških kolega, a uočava ga (iako ne vrednuje) i modernistička kritika.

Posljednja slika iz ovog niza je *Autoportret – jahačica* (1922). O razlozima njezina nastanka, skrivenim u složenoj asocijativnoj mreži koja djelo u cijelosti prekriva i čini ga značenjski posve neprozirnim, možemo doista samo nagađati. Riječ je svakako o enigmatičnom prikazu Naste kao naglašeno androgine, izuzetno elegantne osobe odjevene u crno jahače odijelo, s bičem delikatne, srebrne ručke pod pazuhom, koja stojeći ispred svog konja, polagano navlači rukavice čas prije nego će uzjahati. Okrenuta ponovno u poluprofil, posve je nezainteresirana za našu prisutnost. Pitanje je je li nje uopće svjesna, jer pogled koji uzvraća nije upućen nama, već nekom pored nas s kim se nalazi u svojevršnom nijemom dijalogu. Njezina crnina tako je teška i potpuna, da se čini kako je u dubokoj koroti. O tome da li značenje ovog djela leži u pokušaju razrješenja trauma vezanih uz lik Oca – možemo samo nagađati. Čini se, ipak, kako odabir tipa prikaza koji asociira na »reprezentativne« portrete, simbole njezina profesionalnog uspjeha (npr. *Branko Erlich s dobermanom*, 1920) prema kojem je patrijarh obitelji Rojc bio vrlo sumnjičav, ili poigravanje referencama na tradiciju engleskog portretnog slikarstva što bi mogla biti i aluzija na kulturnu pripadnost njezine partnerice Alexandrine Onslow, otvara upravo takvu mogućnost interpretacije. No, količina faktografskih podataka s kojom raspolazemo relativno je skromna, a samo djelo je – barem s aspekta prirode upotrijebljenih metafora – izu-



Romaine Brooks, *Autoportret ispred ruševina* (1923), Smithsonian American Art Museum, Washington
Romaine Brooks, Self-portrait in front of the ruins, Smithsonian American Art Museum, Washington, 1923

zetak u Nastinu opusu. Stoga bi i rezultati pokušaja očitavanja složenih psiholoških značenja njegove ikonografske strukture – a u tragu feminističke instrumentalizacije Lacana – bili nužno proizvoljni.

Za razliku od prethodna tri autoportreta, priča o rodnom/spolnom identitetu ovdje je ponešto utišana, oslonjena na element prerađivanja i učvršćena asocijativom na konvencionalne portretne prikaze muških pripadnika engleske aristokracije iz sredine 19. stoljeća. Dio je to, u europskom kontekstu tad već prepoznatljive, ikonografije lezbijske subkulture dvadesetih godina, što nam potvrđuje i vrlo sličan autoportret Romaine Brooks, nastao godinu dana nakon ovog Nastinog. S aspekta priče o projektu konstrukcije predodžbe lezbijske seksualnosti ono je važno utoliko što, s obzirom na povijesnoumjetničke reference i odabrani socijalni kôd prikaza, ističe element njezinog elitizma i vezanosti uz Nastin društveni sloj. Drugo obilježje koje nam se čini podjednako važnim jest prenaplašena arhaičnost prikaza, koja se, u konačnom ishodu, preokreće u vlastitu suprotnost. Mješavina

krajnjeg realizma detalja, romantične idealizacije lika i bezvremenosti pejzažne scenografije rezultira dojmom nadrealnosti cjeline. Ne u smislu dorečene i definirane poetike kakvu nalaže pripadnost pokretu, već individualnog, intuitivnog vezivanja vrlo kompleksnih psiholoških sadržaja uz izrazito konvencionalnu formu, što u spoju rađa »očuđujućom« nadrealnošću prikaza.

Ovim posljednjim autoportretom Nasta zaokružuje projekt oblikovanja vizualne i kulturalne predodžbe određenog tipa seksualnosti, prvi takve vrste u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Otpočinje ga ranije nego je to slučaj u mnogim »naprednijim« europskim sredinama, a dovršava – istim ili sličnim izražajnim sredstvima i identičnom, preciznom metodologijom proizvođenja značenja – u trenutku kad ovaj kulminira i u europskim metropolama modernizma. Termin »projekt« ne podrazumijeva u ovom slučaju (birgerovski) kritiku buržoaske institucije umjetnosti prema uzusima određene normativne poetike, već napor stvaranja novih kulturalnih značenja, čiju subverzivnost dokazuju primjeri u kojima se up-

ravo sadržaj novostvorenih predodžbi, a ne njihova formalna realizacija, utemeljuje kao izvorište oznake moderniteta cjeline likovnog djela.³⁸

Može li se on stoga obilježiti kao avangardan i kako bismo opravdali takvu tvrdnju? Mišljenja smo da bez sumnje može. U prilog nam idu i rezultati novijih istraživanja prirode avangardne umjetnosti, prema kojima radikalna intervencija u uobičajene prakse označavanja dominantnog socijalnog poretka ne podrazumijeva samo pronalaženje novih oblika pisanja ili slikanja, nego i konstruiranje novih značenja, identiteta i zajednica.³⁹

Budući da smo svjesni kako je struka uglavnom nespremnna prihvatiti takva tumačenja, mogli bismo, a na tragu suvremenih istraživanja ženske likovne produkcije modernizma, upitati: Je li vizualna konstrukcija roda manje avangardna nego, primjerice, ekspresionističko slikarstvo? Zašto bi problemi formalnog uobličenja emotivnih turbulencija moderniteta, različite metode aplikacije znanstvenih spoznaja na proces oblikovanja ili pitanja perspektive, trebali »prirodno« pripadati području modernizma? Zašto su projekti stvaranja novih predodžbi i novih kulturalnih identiteta, koji se također formuliraju u mediju umjetnosti, iz njega jednako tako »prirodno« – isključeni? Znači li to da se slikarstvo zaokupljeno sistemima vizualnog prikazivanja nalazi izvan svijeta umjetnosti? Nemogućnost da na bilo koje od navedenih pitanja odgovorimo bez određene nelagode dokazuje kako su korijeni negativnog predznaka prikazivačke umjetnosti duboko urasli u naš kritičko-analitički aparat. Pogotovo kad je riječ o ocjeni umjetničkih diskurza koji se bave pitanjima spolnih identiteta i stereotipima rodnih uloga iz naglašeno ženske perspektive.⁴⁰ No, odbijanje struke da takve radove prepozna kao originalane, više govori o struci samoj i ograničenjima njezine metodologije, nego o umjetnosti Naste Rojc.

Rigor selektivnih kritičkih modela koji određene radikalne vizije ističu kao »moderne«, dok istovremeno posve ignoriraju, potiskuju i obezvređuju značenje svih drugih,⁴¹ odražen i u centralističkoj projekciji stvaranja, širenja i rasprostiranja izvornih kreativnih impulsa, rezultirao je u razdoblju modernizma ekspanzijom prostora margine. No, iako njegova metropolitanska logika nalaže da najveći dio likovne

proizvodnje onih područja što ih u geografiji razdoblja čitamo kao rubna također obuhvatimo atributom »marginalno« – margina biva i ostaje prostorom ženskosti. Žene koje ga nastanjuju kritički su beznačajne sve dok ne prihvate individualistički ethos i ne počnu producirati prepoznatljivo »originalne« radove. Ako to ne učine, a imaju sreću (ili nesreću), biti postavljene na marginu umjetnosti sredine koja se, poput hrvatske, u cjelini modernističke priče i sama čita kao periferna – njihov hendikep je dvostruki. Rub – to vječno i posvećeno mjesto ženske likovne produkcije – preostaje umjetnicama čak i onda kad uspiju biti »nove«, ali na način neprepoznatljiv kritičko-teorijskim aparatom modernističkog diskurza.

Njegov neumoljivi ekskluzivitet – identičan na svim razinama – osiguran je značenjskom strukturom središnjih operativnih pojmova, prema kojoj formalni eksperimenti Nastinih suvremenika pripadaju modernističkom kanonu, dok se njezin istovremeni pokušaj stvaranja predodžbe seksualiziranog ženskog subjekta nalazi ne samo izvan granica norme, nego i izvan same umjetnosti. Potreba za revizijom tako se prostire i na hijerarhijske odnose temeljnih kategorija umjetničkog djelovanja pokrivenih pojmom avangarde. Jer tek kad bi ona bila provedena na način koji razlike u obliku i sadržaju radova, životnom stilu umjetnika i modusima umjetničke kritike pojedinačno konceptualizira i prihvaća kao ravnopravne manifestacije individualne volje za eksperimentom, bilo bi moguće umjetnice poput Naste Rojc ispravno situirati u povijest umjetnosti njihovih sredina.

Neograničena raznorodnost mogućih pristupa, koji su metodološki »pročistili« povijest umjetnosti tijekom posljednjih dvadesetak godina, dopušta nam pretpostavku kako je moguće (i neophodno) provesti takvu reviziju, ali i generalizirati sve zastarjele povijesne priče, sve strategije struke koje vode potiskivanju, previđanju i odbacivanju. Osim toga što se čini neizbježnim, revidiranje prošlosti i demistifikacija mitova rađa posve specifičnom vrstom zadovoljstva: uronimo li u taj posao uvjereni kako legitimnost svakog načina čitanja umjetničkog teksta ovisi samo o čvrstini odluke kojom odbacujemo kanon njegove vizualne samoevidentnosti, mogli bismo se iznenaditi neočekivanim bogatstvom novih spoznaja što leže izvan tradicionalnih granica discipline.

Bilješke

1
Amazons in the Dawning Room. The Art of Romaine Brooks, izložba održana u National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., lipanj – rujan, 2000; autor izložbe Joe Lucchesi, tekstovi u katalogu: Joe Lucchesi i Whitney Chadwick. Romaine Brooks bila je jedna od središnjih ličnosti lezbijskog umjetničkog kruga koji je djelovao u Parizu, na lijevoj »bohemskoj« obali Seine, od početka Prvoga svjetskog rata pa sve do sredine dvadesetih godina. Bio je usko vezan uz otmjeni salon američke pjesnikinje Natalie Clifford Barney, a pripadali su mu još Nina Hammet, Hanna Gluckstein, Colette, Zelda i Scott Fitzgerald, Jean Cocteau, Gisele Freund, Sonia Beach, Marie Laurencin, Juna Barnes, Silvyva Beach, Adrienne Monnier, Gertrude Stein, Alice B. Toklas, te niz drugih, danas manje poznatih autorica. Romaine Brooks, slikarica i fotografkinja, smatra se začetnicom specifične ikonografije i načina predočavanja lezbijske seksualnosti koji od sredine dvadesetih godina pa do početka Drugog svjetskog rata obilježava prepoznatljivi vizualni »stil« lezbijske subkulture europskih metropola. Iako »otkrivena« prije gotovo tri desetljeća, Brooksova privlači veću pozornost likovne kritike tek unazad nekoliko godina i to ponajprije u kontekstu naglog interesa zapadnoeuropskih teoretičara za fenomen *queer culture*. Lucchesijeva izložba prva je ozbiljna prezentacija njezina rada.

2
Sintagma »ženska kulturna praksa« označava brojne oblike kreativnog djelovanja žena koje se tek koncem 19. i početkom 20. stoljeća počinju sve češće i u sve većem broju javljati na kulturnoj sceni Europe. Susrećemo ih u izdavačkoj djelatnosti kao urednice ili vlasnice malih izdavačkih kuća, u žurnalizmu kao novinarkе i urednice časopisa (npr. M. J. Zagorka), organizatorice različitih kulturnih događanja, kustosice (npr. velike Sveameričke izložbe održane 1893. godine u Chicagu), predavačice na fakultetima, spisateljice, slikarice, kiparice, glumice, plesačice na pozornicama najznačajnijih svjetskih teatarā. Sve one zajedno, svjetski poznate ili posve nepoznate izvan svojih lokalnih sredina, uspjele su pronaći oblike izricanja i artikulacije vlastite rodne pozicije unutar tadašnjeg društva. No, najvažnija posljedica njihove aktivnosti bilo je stvaranje vlastite, ženske publike, kojoj su mogle ponuditi kulturne proizvode i ideje koje su *one kao žene stvorile za druge žene*. Ti kulturni proizvodi često su zahtijevali i podrazumijevali bitno drukčije načine čitanja od onih pretpostavljenih normama dominantne, muške kulture.

3
Vidi u: **M. Meskimmon**, *We weren't modern enough. Women Artists and the Limits of German Modernism*, »I. B. Taurus Publishers«, London, 1999.

4
Danas je teško zamisliti performance i body-art radove umjetnica sedamdesetih i osamdesetih godina bez barem djelomičnog podsjećanja na oslobođeni način govorenja o vlastitom tijelu što ga je u svojim radovima razvila Frida Khalo ili specifični tip erotiziranog umjetničkog diskurza Meret Oppenheim; teorijska elaboracija izvorišta organske motivike u slikarstvu Georgie O'Keeffe izravno je dovela do identifikacije i definicije kompleksa tzv. »središnje ikonografske jezgre« – repertoara vaginalnih, organskih oblika koji će se pojaviti i u znatnom dijelu ženske likovne produkcije sedamdesetih godina (prisjetimo se samo slikarstva Judi Chicago); ime Paule Modherson-Becker nezaobilazno je u svakoj raspravi o podrijetlu ženskih predodžbi majčinstva i u suvremenoj umjetnosti. No, pored tih, najeksplicitnijih primjera kolektivne recepcije inovacija u području vizualnog predočavanja koje čine žensku baštinu modernizma, moguće je navesti i niz primjera pojedinačnog referiranja suvremenih autorica na rad svojih prethodnica. Da su ove bile ranije poznate, dakle, zastupljene u općim pregledima moderne umjetnosti proporcionalno svom doprinosu procesu oblikovanja cjelovite poetičke fizionomije razdoblja, takvih »čitanja« i »pročitavanja« bilo bi zasigurno još i više.

5
O problemima određenja avangarde i reviziji modernističkih stajališta ispisane su tijekom proteklih petnaestak godina stotine stranica što historiografskih, što teorijskih tekstova. Ovom prilikom upućujemo na dva naslova, koja su važna i za razumijevanje naših polazišta: **R. Krauss**, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, Cambridge (Mass.), »The MIT Press«, 1986; **H. Foster**, *The Reartum of the Real*, (An October Book), Cambridge (Mass.), »The MIT Press«, 1996.

6
Najčešća primjedba feminističkom pristupu povijesti umjetnosti jest ona da nema ženske i muške umjetnosti. Budući da je umjetnost oblik kreativne prakse koji ne poznaje i ne priznaje rodne razlike, ni element rodne pripadnosti ne može imati nikakvo posebno značenje u interpretaciji ili evaluaciji umjetničkog djela. Iako postoji niz argumenata kojima bi se takvo stajalište moglo osporiti, njihovo iznošenje otvorilo bi puno širi krug problema od onoga koji je neposredno povezan s temom našeg članka. Kritiku određenja prirode umjetničke djelatnosti ostavljamo stoga za drugu prigodu, ali skrećemo pozornost na jedan oblik spolne diskriminacije što je u neposrednoj vezi s problemom »staromodnosti« ili »konzervativizma« ženske likovne produkcije ranog modernizma, a koji uvjerljivo dokazuje da je u likovnoj umjetnosti rod itekako važna kategorija. Većini umjetnica s početka 20. stoljeća, uključivši tu i Nastu Rojc, nije bilo dopušteno pohađati akademije na kojima su se obrazovale njihove muške kolege. One su upućivane na ženske umjetničke škole (Frauen Akademie, Ladies Academys), što su osnivane tijekom druge polovine 19. stoljeća – dakle u razdoblju kad je akademsko obrazovanje postajalo sve manje važno. Programi tih »ženskih škola« izuzetno su konzervativni, površni i prilagođeni »pretpostavljenim« mogućnostima polaznica. Informacije o tekućim likovnim zbivanjima umjetnice su, doduše, mogle dobiti posjećivanjem izložbi, čitanjem i druženjem s muškim kolegama. No, mladoj osobi, pogotovo ako je ona svoja prethodna slikarska iskustva stekla u atelieru nalik onome Otona Ivekovića, zasigurno nije bilo lako razviti precizne mehanizme selekcije koji bi omogućili značajnije stilске iskorake u odnosu na estetske modele što su ih nudile ženske Akademije.

7
C. Schenck, *Exiled by Genre: Modernism, Canonicity and the Politics of Exclusion*, u: Mary Lynn Broe i Angela Ingram (ur.) *Women's Writing in Exile*, »University of North Carolina Press«, Chapel Hill, 1989, str. 228–229.

8
Nav. dj., str. 229.

9
Podugačak je niz umjetnica u čijem umjetničkom djelovanju prepoznajemo elemente eksperimentalne životne prakse, a Frida Khalo, Elsa von Freitga Loringhoven, Romaine Brooks, Hanna Gluckstein, Jane Mammen, Claude Cahun (Lucy Shwob), Maya Deraine, pripadaju među najpoznatije. No, njima i njihovom poigravanju s rodnim ulogama, trenutku u kojem se odvija ili oblicima u kojima se očituje, povijest umjetnosti ne pridaje veću pozornost. Kad su, međutim, u pitanju slične forme umjetničkog ponašanja čiji protagonisti su muškarci – prisjetimo se samo obimne literature izrasle iz proučavanja Duchampova *alter ega* Rose Selavie – situacija je znatno drukčija. Prerusavanje tad ina težinu avangardnog umjetničkog čina, koji radikalno mijenja lice moderne umjetnosti.

10
Prikaz londonske izložbe Naste Rojc objavljen je u nekoliko ondašnjih časopisa, a početkom 1927. godine tiskan je o njoj i njezinoj umjetnosti poveliki članak praćen reprodukcijama i u francuskom časopisu *Revue de Vrai et du Beau* (vidi u: **N. Rojc**, *Jedna hrvatska umjetnica*, »Ženski list«, br. 1, god. IV, Zagreb, 1928, str. 37).

11
Katalog retrospektivne izložbe Naste Rojc, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1997. Autorica izložbe i teksta u katalogu, Đurđa Petravić Klaić.

12

G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Zagreb, »Naprijed«, 1997.

13

Odabir Gamulinova djela kao reference mogao bi se dovesti u pitanje primjedbom o autorovom neskrivenom konzervativizmu i naglašeno individualnoj optici koja, budući da ne odražava nužno i stav cijele struke, ne mora u svakom pojedinačnom slučaju biti relevantna. Spomenutu objekciju možda bismo i mogli prihvatiti, da nije riječ o izvoru na koji se tako često i tako obilato poziva u dobrom dijelu recentnih tekstova o hrvatskoj modernoj umjetnosti, pa i u onima koji se bave opusom Naste Rojc (vidi u: **Đ. Petravić Klaić**, uvodni tekst kataloga retrospektivne izložbe Naste Rojc, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1997). Smatramo stoga da je on za našu umjetnicu, o kojoj je i onako napisano vrlo malo, vrlo važan.

14

G. Gamulin, nav. dj., str. 329.

15

G. Gamulin, nav. dj., str. 329.

16

Predavanje Naste Rojc na zagrebačkoj radio-stanici prigodom njezine izložbe, »Jutarnji list«, br. 9382, god. XXVII, Zagreb, 1938, str. 10.

17

G. Gamulin, nav. dj., str. 329.

18

Vremenski odmak nije otupio Nastina sjećanja niti preuveličao popularnost koju je uživala kod zagrebačke publike. Početkom dvadesetih godina potražnja za njezinim portretima i pejzažima bila je tako velika da je 1923. godine mogla sagraditi prostranu kuću s atelierom na Rokovu perivoju i to prema vlastitom projektu. Nedugo potom, tragaajući »za novim bojama i mirisima«, otići će na dvogodišnji izlet u Englesku i Škotsku. Vidi katalog retrospektive, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1997; **G. Gamulin**, *ibidem*, str. 329; **N. Rojc**, *Humoristični doživljaji jedne domaćice-umjetnice*, »Ženski list«, god. V, br. 12, Zagreb, 1929, str. 23–24.

19

Jedan od prvih tekstova te vrste objavljen tek 1899. godine, napis je francuskih kritičara Camillea Mauclaira i Mariusa Ary Leblonda. Vidi u: **D. Silverman**, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, »University of California Press«, Berkeley, 1989.

20

Za pitanje shvaćanja portreta u kasnom 19. stoljeću vidi u: **R. Therdman**, *Discourse, Counterdiscourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*, »Cornell University Press«, Ithaca, 1986; za problem kritičke recepcije teme ženskog psihološkog portreta u kasnom 19. stoljeću i načinu na koji se njegova pojava teorijski interpretira vidi u: **D. Silverman**, nav. dj.

21

Ritam Nastina života, od njegova samog početka, određuje bolest i stalna blizina smrti: nekoliko upala pluća, sušica koju je uspjela preživjeti, operacija bubrega, bolest očiju što je zamalo završila potpunim sljepilom, operacije – sve to praćeno dugim razdobljima rekonvalescencije (vidi dnevnik i pisma Naste Rojc, Likovni arhiv HAZU).

22

Njihovo slikarstvo je tematski nešto bogatije i, barem kad je u pitanju Jean Mammen, politički i klasno puno osvještenije od Nastina. Mammenova stvara svoja najbolja djela u hektičnoj, krajnje liberalnoj atmosferi mlade Weimarske republike, što je poticajna ne samo za kritičko preispitivanje rodnih i spolnih uloga već i niza drugih, gorućih socijalnih problema. Europska likovna kritika »otkrila« je njezin bogati opus tek nedavno i danas je – s obzirom na socijalno-kritičku notu djela s početka tridesetih godina – ističe kao ženski pandan Georga

Grosza. Romaine Brooks, osim autoportreta, slika prijateljice i ljubavnice, dakle ostale žene koje počekom dvadesetih godina pripadaju *gay* miljeu tadašnjeg Pariza.

23

Vidi u: **L. Doan**, *Passing fashions: reading female masculinities in the 1920's*, »Feminist Studies«, god. 24, br. 3, Maryland, jesen 1998, str. 14–31. Početak stoljeća i inače je u znaku opće konfuzije glede rodnih uloga i spolnih identiteta. Predodžba žene čvrsto vezane uz dom i sferu privatnosti tipična za 19. stoljeće (o tome više vidi u: **G. Pollock**, *Modernizam i prostori ženskosti*, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, »Centar za ženske studije«, Zagreb, 1999), radikalno se mijenja, što pod utjecajem tržišta rada i sufražetskog pokreta, što kao posljedica Prvog svjetskog rata i naglog prodora žena u sva područja javnog djelovanja. Nakon 1918. godine njih je, unatoč nizu pokušaja koji su se čak oslanjali i na državnu legislativu, bilo nemoguće ponovno vratiti isključivoj brizi o kući i obitelji. Dovoljno je pogledati hrvatske časopise tog vremena – od onih koji se obraćaju pripadnicama srednje i više klase, pa sve do lijevog ili izrazito katoličkog tiska – kako bi se utvrdilo postojanje općeg nacionalnog konsenzusa žena o tome kako se prostor javnosti više nikada ne smije napustiti. (Vidi časopise »Ženski list«, »Ženska misao«, »Savjetnik za radnu ženu«). Novo iskustvo slobode odrazilo se i u odijevanju. Upoznate s prednostima i udobnošću muške odjeće za vrijeme rata, dok su radile kao bolničarke na frontu, žene počinju u svoju garderobu sve češće uključivati i hlače. »Muški stil« obilježava žensku modu sve do sredine dvadesetih godina, pa se on dotad ne povezuje s predodžbom lezbijke, nego prije s predodžbom »moderne žene«. Hlače tako nosi »flapper«, novi tip mlade, zaposlene, urbane žene koja se, često s cigaretom u ruci, slobodno i samostalno kreće javnim prostorima, ali i »femme fatale« – tajanstvena neosvojiva lomiteljica muških srdaca, ne posve jasnog spolnog identiteta, što je personificira u frak odjevena Marlene Dietrich. U razdoblju od početka stoljeća pa do sredine dvadesetih godina popularne predodžbe muškarca prelaze obrnuti put: od solidnog trezvenoga građanina, preko priprostog ali izrazito maskulinog radnika ili neurotičnog intelektualca mučenog nerazriješenim libidalnim problemima koji iznose rat na svojim leđima, pa do pomalo feminiziranog, prenjegovanog muškarca građanske klase koji se želi zabavljati i zaboraviti ratne užase što su neposredno iza njega.

24

O problemima formuliranja seksualiziranog ženskog subjekta u modernoj europskoj kulturi vidi u: **P. Verhaeghe**, *Does the Woman Exist? From Freud's Hysteria to Lacan's Feminine*, »Dutton Press«, London, 1998.

25

J.-A. Wallace, **B. Elliott**, *Women Artists and Writers. Modernist (im)positioning*, »Routledge«, London, 1996, str. 45.

26

Izuzetak je autoportret iz 1911. godine.

27

Prvi iz te serije autoportreta slikan je kao poklon za Doru Car, učenicu Branka Šenoa i Nastinu ljubavnicu od 1912. godine.

28

Simbolika paža vrlo je složena, a uvijek uključuje i element nestabilnosti spolnog identiteta. U književnosti taj motiv često nalazimo u priči o ljubavi viteza prema neumoljivoj dami (»distant lady«), koji se prerusavanjem i preuzimanjem uloge paža (potiskivanjem vlastitog spolnog identiteta) pokušava što više približiti objektu vlastite žudnje.

29

Vidi u: **S. Freud**, *Psihopatologija svakodnevnice*, »Matica srpska«, Beograd, 1990.

30

Praktična neupotrebljivost raspoloživih likovnih sredstava i izostanak predodžbi koje omogućuju komuniciranje ženskog iskustva svijeta,

života i umjetnosti, nije samo Nastina trauma. Veliki broj njezinih suvremenica suočen je s problemom »izostanka prava na glas«, koji se tih godina čini gotovo nerješivim. Različite modalitete osjećaja nemoci i vlastite artistske nedostatnosti susrećemo u radovima Gwen John, Paule-Modherson Becker, Mariane Weferkin, Helene Sofie Schjerfbeck i niza drugih autorica.

31

Vidi u: **Rolley K.**, *Cutting a Dash: Radcyffe Hall and Una Troubridge*, »Feminist review«, god. 16, br. 35, Maryland, jesen 1990, str. 54–66.

32

Odgovor bi mogao pružiti katalog njezine samostalne izložbe iz 1914. godine, koji možda i postoji negdje, u nekoj privatnoj zbirci, no nama ovom prilikom nije bio dostupan.

33

Ovaj autoportret upravo je tako i pročitan. Dokazuje nam to pozitivna kritička recepcija i nastojanje Društva umjetnosti da ga neizostavno pribavi za zbirku Moderne galerije u Zagrebu. Vidi u: **G. Gamulin**, nav. dj., str. 329.

34

Za našu tvrdnju, dakako, nemamo materijalnih dokaza. No podupiru je Nastini tekstovi objavljeni u ženskom tisku. Iz njih se daje jasno iščitati kako je sud javnosti zanima samo kad se odnosi na njezinu umjetnost. (vidi u: **N. Rojc**, *Izložba kluba likovnih umjetnica*, »Ženski list«, br. 11, god. IV, Zagreb, 1928, str. 22–23; **N. Rojc**, *U duševnom svijetu jedne umjetnice*, »Ženski list«, br. 4, god. XI, Zagreb, 1935, str. 9, 25–26; **N. Rojc**, *50 godišnjica Naste Rojc*, »Ženski list«, br. 16, god. IX, Zagreb, 1933, str. 32–33).

35

Ne znamo je li ovo djelo bilo izloženo i na *Ausstellung Kroatische Frauen*, koja je održana u Beču 1914. godine. Domaća kritika bilježi kako je od 59 slika, kojima se Nasta predstavila bečkoj publici, izdvo-

jena ona pod nazivom *Sanjarenje*. No, teško nam je povjerovati kako *Simbolistički autoportret*, da je bio izložen, ne bi privukao barem jednaku pažnju auditorija. Pogotovo zato što je riječ o sredini izrazito senzibiliziranoj za prikaze i umjetničke analize različitih oblika seksualnosti kakve nalazimo u djelima brojnih austrijskih umjetnika tog vremena (prisjetimo se samo Klinta, Schilea, Kokoscke ...).

36

G. Gamulin, nav. dj., str. 329.

37

Katalog retrospektivne izložbe Naste Rojc, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1997.

38

Da bi se ispravno ocijenio radikalizam određenih predodžbi, potrebno je normativnu estetiku nadopuniti sociološki zasnovanom analizom recepcije umjetničkih djela u relaciji s precizno određenom društvenom skupinom koja čini njihovu publiku.

39

J. A. Wallace, B. Elliott, nav. dj., str. 49.

40

Vidi u: **R. Felski**, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, »Harvard University Press«, Cambridge (Mass.), 1989; **J. A. Wallace, B. Elliott**, nav. dj.

41

Vidi u: **M. Kelly**, *Osvrt na modernističku kritiku*, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, »Centar za ženske studije«, Zagreb, 1999.

42

Vidi u: **S. Rubin Suleiman**, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, »Harvard University Press«, Cambridge (Mass.), 1990.

Summary

Ljiljana Kolečnik

Nasta Rojc's self-portraits: shaping of the sexualised female image in the Croatian art of early modernism

A study of a series of self-portraits by the Croatian artist Nasta Rojc, painted between 1912 and 1925, indicates a rounded work with a planned and predetermined goal, in which complex meanings can be read within the codes of the lesbian subculture from the beginning of the century. Her usage of such a visual and symbolic language associates Nasta Rojc directly with the circle of female painters that included Romaine Brooks, Hanne Gluckstein and Jane Mammen. Who played a central role in the visualisation and cultural articulation of the new type of the sexualized female subject in the period of early modernism.

In her self-portraits, Nasta Rojc records the deconstruction of the position acquired by birth, and its gradual reconstruction in the light of the awareness-raising and acceptance of her new sexualized identity. By visually imagining this process, Nasta Rojc rejected and silenced every formal experimentation and emphasized the significance of her representations to a higher degree. In this way she gradually built new conceptions, the subversive quality of her paintings represented more by their content, than their formal realisation. These should have served as a criteria for defining a visual work of art as modern. However, the final result is indeed very interesting, with respect to the level of disruption to the established

practices, by being disturbing, new and original. Modernist visual art criticism didn't succeed in identifying her originality. By basing its evaluation model simply on formal innovativeness, criticism focused on the visual art work merely as an autonomous entity closed to the influence of all outer-artistic paradigms and placed paintings, such as Nasta's, which were occupied with a system of visual representation, in the area »outside« of the world of art. A very important fact seems to have been missed here, a fact which gains special weight if we take into account the position of the modern art in Croatia in the geography of modernism.

Nasta initiated her project of building on the visual and cultural image of lesbian sexuality before this happened in many »more advanced« European countries, and concluded it at the moment when this project reached its climax in the European centres of modernism.

Considering the level of her poetic articulation the position which this segment of Nasta Rojc's work takes in the development of the European female cultural practices in early modernism, challenges the traditional assumption on the marginal position of the Croatian art of the time.