

**Ljubica Janjetović**

Visoka škola Komunikološki koledž u Banjaluci Kapa Fi  
Bosna i Hercegovina

## **OD VILENDORFSKE VENERE DO MILO MOJRE – SEMANTIČKA TRANSFORMACIJA NAGOG ŽENSKOG TIJELA U VIZUELNIM UMJETNOSTIMA**

Originalni naučni rad  
UDC 111.852-055.2]:7.01  
141.72

Ovaj tekst se bavi promjenom semantičkog statusa nagog ženskog tijela u zapadnoj tradiciji vizuelnih umjetnosti. Fokusiraćemo se na teorijske analize istorijskih, ideoloških i kulturoloških implikacija koje takva promjena nosi. Erotizovano seksualizirano žensko tijelo kao objekat čežnje bilo je tema i motiv umjetničkih predstava od najranije umjetničke istorije. Umjetničke predstave, budući nikad direktne i objektivne prezentacije stvarnosti, uvijek odaju skup vladajućih društvenih i estetskih ideala i vrijednosti vremena u kome nastaju. Tako, klasična umjetnost definiše socio-kulturološku formu prikaza nagog ženskog tijela koja ga (sudeći po feminističkim i poststrukturalističkim pristupima) obuzdava i pretvara u seksualizirani znak ženske potčinjenosti. Tradicija muškarca kao aktera-posmatrača i žene kao objekta posmatranja, svoj vrhunac doživljava u slikarstvu 19. vijeku. U to vrijeme započinju i prva kritička umjetnička preispitivanja reprezentacije ženskog tijela. Međutim, pravo 'oslobađanje' (ženskog) tijela od semiotičkog balasta kulture, dešava se tek sa pojavom performativnih umjetnosti u drugoj polovini dvadesetog vijeka. U ovim vizuelnim kontemplacijama, tijelo nije samo produkt reprezentacije, već aktivni stvaralac umjetničkog procesa. Nago (žensko) tijelo, kao subjekt i objekt akcije, u izvođačkim umjetnostima prestalo je da bude referent, ono se izdiglo iznad semiotike djela i vratilo svojoj organskoj materijalnosti.

**Ključne riječi:** žena, tijelo, nagost, objektivizacija, posmatrač, akter, feminizam.

### **1. Uvod**

Od praistorije do danas, naga ljudska figura bila je jedan od najvažnijih motiva i tematika u umjetničkoj praksi. Doduše, njena popularnost opala je u hrišćanskoj umjetnosti, a ni islamska umjetnost generalno, nije težila figuralnim predstavama. Pa ipak, veći dio evropske umjetničke prakse kao i mnoge ne-evropske tradicije, podjednako su njegovale ovu tematiku. Tek sa pojavom apstraktnog ekspresionizma, figuralno slikarstvo i kiparstvo u evropskoj kulturi povlače se sa proscenijuma umjetničke scene, a reinvinciju, tijelo kao umjetnički motiv i medij, doživljava u performansu i modernom plesu tokom 20. vijeka. (Nago) ljudsko tijelo

---

· Visoka škola Komunikološki koledž u Banjaluci Kapa Fi, Vojvođanska 2, 78 000, Banja Luka, BiH;  
e-mail: ljubica.janjetovic@kfbf.edu.ba

se u umjetnosti pojavljivalo bilo u svojstvu objekta posmatranja ili subjekta akcije, odnosno i jednog i drugog istovremeno. Njegova umjetnička predstava kretala se od totemskih praistorijskih, biološko obilježenih simbola, preko pasivnih senzualiziranih prikaza (koje svoj vrhunac dostižu u modernizmu), do savremenog tijela u akciji. Paralelno sa promjenom predstave tijela u umjetničkom djelu, mijenjaju se njegovo značenje i značaj, kao i značenje samog djela. Doživljavanje umjetničkog djela uvijek je zavisilo od mnoštva naučenih pretpostavki o umjetnosti, govoreći u terminima Džona Berdžera (Berger, 1972), kao i ostalih društveno-političkih faktora koji okružuju kako djelo koje se posmatra, tako i onog ko ga ocjenjuje. Pored različitih namjena i tumačenja, svaka slika nosi i određeni pogled na svijet i problematiku datu u društveno-kulturološkom kontekstu njenog nastanka. Istorija i umjetnička kritika ne samo što opisuju tematiku, nego definišu protokole za gledanje. Gledaoci su instruisani kako da posmatraju i čitaju djela umjetnosti koja služe kao proizvođači značenja i vrijednosti koje podražavaju zvaničnu ideologiju.

Proces semantizacije ljudskog tijela može se pratiti na primjerima vizuelnih prikaza kroz istoriju. On je naročito simptomatičan u vizuelnim prikazima nagog ženskog tijela budući da je sa promjenom rodno-političke atmosfere i savremenog kulturološkog konteksta, žensko tijelo doživjelo potpuni semantički preokret. U ovom kontekstu pronašli smo razloge i opravdanje za izučavanje izabrane tematike.

## **2. Teorijsko-epistemološki okvir rada**

Budući da je umjetnost jedna od najvažnijih kulturoloških praksi i praksi proizvodnje značenja, pristup njenom izučavanju mora biti interdisciplinaran i u zavisnosti od različitih društvenih, političkih, ekonomskih i drugih faktora. Stoga će i u ovoj raspravi biti uključene različite feminističke i postmodernističke teorije koje se bave 'ulogom' nagog tijela u vizuelnom narativu. Polok (Pollock, 1988) tvrdi da feministkinje ne posmatraju umjetnost kao autonomni proizvod jednog čovjeka, njegovih stavova i percepcije, već prije kao totalitet društvenih odnosa koji određuje uslove stvaranja i konzumiranja konačnih proizvoda. Istorija umjetnosti kao društveni diskurs je aktivni proizvođač značenja, a klasa, rod, mit i ostale društvene kategorije su socio-istorijske konstrukcije koje se reprezentuju u umjetnosti i kao takve se moraju preispitivati. Prema Polok, kategorija žene, koja se neprestano proizvodi i iznova semantički konstituise kroz različite kulturne sisteme, je od duboke važnosti za poredak društva. U skladu sa svojim feminističkim pristupom, Polok (Pollock, 1988) tvrdi da je u 'njegovoj' istoriji (*his story*) umjetnosti, žensko tijelo

predstavljeno kao objekat muškog užitka i njegovih fantazija, simbol ženske subordincije. S druge strane, u takvoj istoriji umjetnosti, ženska iskustva, želje i emotivna stanja ostala su neizražena. Polok (1988) navodi da je feministička kritika istorije umjetnosti započela upravo kritikujući disciplinu zbog njenog diskriminatornog isključenja umjetnica iz zvaničnih tokova umjetnosti. Kao argument, Polok (1988) navodi slučaj književnice Elizabet Sidal (Elizabeth Siddal), supruge poznatog umjetnika Dantea Rozetija (Dante Gabriel Rossetti). Prema Polok, Sidal je u istoriji umjetnosti poznata jedino kao umjetnički objekat i Rozetijev model, dok je njena književna aktivnost ignorisana. Mimo odnosa prema Rozetiju, kao njegova muza i inspiracija, Elizabet Sidal ne postoji. Prema Polok, Rozetijeva „individualnost i njegov ugled umjetnika postignuti su negacijom ženskog modela čiji je izgled prisvojen kao označitelj njegovog umijeća i njegove ličnosti” (Pollock, 1988, str. 132). Iz takvih razloga, feministkinje urgiraju nove intervencije u postojeću istoriju i pisanje istorije iz ugla žene (*her story*), odnosno, politizaciju feminističke umjetnosti i njeno određenje kao kontra-kulturološke prakse.

Učešće žena u umjetničkim praksama kao mogućnosti iskazivanja drugog pogleda na iskustvo, bilo je ograničeno brojnim kulturološkim nametima. Glavnu prepreku predstavljao je ograničen pristup akademskom umjetničkom obrazovanju. Pored toga, tu su akademska zabrana ženama da učestvuju u zvaničnim studijama aktova i slično. Analizom prikaza prostora u slikama koje su radile žene – umjetnice, Polok (1988) pronalazi kako su čak i one u svojim umjetničkim ostvarenjima izrazile kulturološke obrasce nametnute društvenom ideologijom. Umjetnice su, na svojim slikama, po pravilu, predstavljale figure žena u prostoru privatne sfere. Otvoreni prostor u koji je žena (u periodu modernizma) konačno bila izvučena, bio je predodređen za niže socijalne klase, nemoralne i 'besramne' žene u kontekstu tradicionanih društvenih normi.

Feministkinje su ubrzo shvatile da je potrebno da se bore protiv upotrebe ženskog tijela kao znaka za apstraktni maskulinistički domen vrijednosti koji kao takav podržava postojeću autoritativnu zapadnu kulturu. Da bi se suprotstavila ovoj tradiciji, feministička teorija „se fokusira na pitanje ženske samoreprezentacije i samoodređenja” i ističe „one aspekte odnosa tijela i ženske subjektivnosti koji su konstantno bili skrivani i izostavljani iz zapadne tradicije” (Nead, 1992, str. 46). Oslobođanje ženske 'energije' od patrijarhalnih stega i od semantičkih vrijednosti koje su joj nametnute tokom vijekova, desilo se sa pojavom performansa i modernog plesa koji su propagirali pravo žena da predstavljaju svoja tijela i seksualni identitet

eksplicitno i direktno. Bodi art, hepening i performans bave se reprezentacijama tabu tema koje su u vezi sa prirodnim procesima ženskog tijela i to često rade kroz vaginalnu ikonografiju (na primjer *Interior Scroll*, (1975) Karole Šneman (Carolee Schneemann) i *The Dinner Party* (1979) Džudi Čikago (Judy Chicago), *PlopEgg* (2014) Milo Mojre (Milo Moiré) i *Sangre Menstrual* (2014) istoimene španske umjetničke grupe). U svojim djelima, ove umjetnice preispituju odlike ženskog tijela kao prirodnih stanja i odbacuju isključivu reproduktivnu funkciju tijela, kao što je to slučaj sa praistorijskim prikazima ženskog tijela.

### 3. Praistorija i predstava ženskog tijela

Najstariji pronađeni prikazi ženskog tijela bili su nagi sa jasno izraženim ženskim anatomske-biološkim odrednicama, ali i sa ornamentalnim oznakama. Prikazi muškog tijela iz istog perioda obilježeni su predstavama oružja, oruđa i falusnih simbola, dok su figuralni prikazi ženskog tijela, pretpostavlja se, rađeni u ritualne svrhe i u cilju simboličkog obezbjeđenja procesa reprodukcije. Na njima su naglašeni ženski reproduktivni organi (stražnjica, grudi, stomak, butine, pubis, pupak i slično), dok su lice, udovi i neki drugi, manje bitni detalji, izostavljeni ili stilizovani i potpuno redukovani. U paleolitskom i neolitskom periodu istorije, potpuna nagost ženskog tijela bila je u službi idola plodnosti ili vrhovnog ženskog božanstva (Hughes, 2012), Majke zemlje ili Boginje majke. Mnoge ovakve figurine pronađene su na različitim nalazištima na istoku i zapadu Evrope i Azije. Njihov prikaz sličan je prikazu postojećih totema 'primitivnih' afričkih i drugih plemena.

Ove figurine su, naknadno, u okviru zapadne kulture, označene kao Venere. Jedna od najpoznatijih praistorijskih Venera je ona iz Vilendorfa (20–30 000 g.p.n.e.) otkrivena tokom 20. vijeka. Njena referenca na Veneru, prema Vitkomu, bila je 'ironična namjera' njenog pronalazača (Witcombe, 2013). Njen oblik tijela nije se uklapao u postojeće kulturološke norme poželjne ženske ljepote i ideala ženskog tijela. Zbog svog bujnog tijela, naglašenih oblina i materinskih dijelova tijela, ove figurine su 'zaslužile' naziv *Venus impudique* ('besramne Venere'). Ovakav oblik ženskog tijela nikako nije bio u skladu sa postojećim evropskim poimanjem ženskog 'ponašanja' i smatran je sramnim (Witcombe, 2013).

Venera (ili Afrodita) je u klasičnoj umjetnosti predstavljala boginju ljepote i ljubavi sa tačno definisanom tjelesnom formom. Obrazac njenog prikaza sastojao se od malenih grudi, nedefinisane pubične oblasti, bez pretjeranog naglašavanja oblina stomaka, bedara i zadnjice (Witcombe, 2013). Vilendorfska Venera, njeno loptasto

tijelo, velike grudi, naglašen stomak i vulva, prema Vitkomu, simbolizuju iskonski prirodni izgled i predstavljaju suštu suprotnost ne samo antičkoj Veneri, nego i savremenim proporcijama idealnog ženskog tijela. Ona je bila slika „prirodne ženstvenosti i nesputane ženske snage koju je civilizacija u liku klasične Venere, pokušala kasnije obuzdati i staviti pod kontrolu“ (Witcombe, 2013, par. 21). Njena materija koja buja i teži da izađe van vještački uspostavljene idealne forme i proporcija, predstavljala je nesputano i neobuzdano, fizičko i seksualizirano žensko sopstvo koje je prijetilo uspostavljenim patrijarhalnim društvenim konvencijama i kulturnim tabuima. Ove primitivne Venere tako otjelotvoruju *Zemaljsku Veneru* Keneta Klarka (Kenneth Clark), nekontrolisanu žensku formu i aktivnu stvaralačku silu koja je, kroz umjetnost, transformisana u kontemplativni oblik ljubavi, idejno i vizuelno personifikovanu u *Nebeskoj Veneri*. Označavanje ovih praistorijskih figurina kao Venera, prema Vitkomu, predstavlja „ironično povezivanje primitivnog i necivilizovanog“ (Witcombe, 2013) sa ženskim principom koje stoji nasuprot kulture i društva kao vještačkih maskulinističkih tvorevina. Njihovim određenjem terminom Venere, ujedno im je dodijeljen skup značenja koji ih semantički konstruiše u obliku „negativne slike“ (Witcombe, 2013) ženskog tijela, mjerene prema standardima klasičnog poimanja lijepog i seksualno privlačnog.

Međutim, nedostatak lica na ovim figurama usmjerava fokus predstave i pogleda na samu organsku fizikalnost tijela. Ovakav pristup tijelu susrećemo i u nekim novijim djelima vizuelne umjetnosti. U fotografijama Roberta Mapltorpa (Robert Mapplethorpe), bodibilderka Liza Lion (Lisa Lyon) prikazana je sa skrivenim licem (bitnom odrednicom identiteta) čime je pogled posmatrača upućen na njeno savršeno oblikovano tijelo. Liza Lion, kao kreator i kao procjenitelj vlastitog tijela, „kao sudija i kao dželat“ (Nead, 1992, str. 10), poigrava se sa ulogama gledanog objekta i aktivnog subjekta – stvaraoca i kritičkog posmatrača vlastitog tijela. Lion tako postavlja granice svoga tijela kao okvire predstavljanja, a Mapltorpovo djelo svjedoči o transformaciji ženskog tijela kao simbola obuzdavanja i predstavlja kritiku patrijarhalnog sistema. Ovaj savremeni pristup ženskom tijelu predstavlja pokušaj povratka iskonskoj prirodi, kulturološku desementizaciju tijela i vlastiti put ka pronalaženju ženskog sopstva.

Rob (Koloski-Ostrow i Lyons, 2004) navodi da su ornamenti i nakit kao ženski simboli, koji su takođe korišteni u praistorijskim prikazima ženskog tijela, najvjerovatnije bili povezani sa ideologijom koja je procjenjivala vrijednost žene prema ljepoti. U praistoriji, ljepota je, sudeći prema postojećim vizuelnim

predstavama, bila u vezi sa svrsishodnošću. Lijepo je, očigledno, i u praistoriji dovođeno u vezu sa korisnim, a korisno sa dobrim, kao što se to činilo i kasnije (Eko, 2004). Iz težnje ka dekorativnosti, prema Robu, u kasnijim rodno-političkim definicijama, izvlačila se ideja ljepote simptomatične ženskom rodu, dok se oružje i njemu imanentna borba za dominacijom, pripisuju muškom rodu. Tek sa razvojem ideje vlasništva i klasa, anatomske detalji i razodjevenost zamijenjeni su mnoštvom tkanina i odjevnih predmeta kao statusnih simbola. Uporedo sa patrijarhalizacijom društva odigrava se i odijevanje ženskog tijela, kojim se žena simbolički otuđuje od svoje seksualnosti i prirodnosti.

Vitkom navodi da ako su praistorijske Venere „stavljene u naglašeno žensku sferu, onda postoje velike mogućnosti da su ih isklesale upravo žene” (Witcombe, 2013, par. 73). Ovaj pristup u izučavanju prikaza ženskog tijela, konteksta i okvira njegovog nastanka i njegove namjene, subvertira klasične i pre-modernističke tendencije da kreatora i posmatrača prepoznaju prvenstveno kao muškarca. Vizuelne predstave u praistorijskom vremenu su, prema nekim autorima (Dondis, 1973), imale različite funkcije: ekspresivnu, komunikativnu i religijsku. Ove namjene su, između ostalog, povezivane sa idejom čovjekovog ovladavanja prirodnim silama koje su ga okruživale, a čiji je cilj bio očuvanje života. U kasnijim društvima, od antičke Grčke naovamo, ova namjena, društveno-kulturološki uslovljena, postala je beneficija vladajuće klase. Kao takva, služila je očuvanju poretka i ovladavanju drugima (Berger, 1972), što je omogućeno nametanjem konstrukcija roda, identiteta, ženstvenosti i sličnih socijalnih odrednica.

#### **4. Objektivizacija ženskog tijela od antike do romantizma**

Antropocentrična grčka civilizacija se tokom cijelog svog postojanja bavila prikazima ljudskog tijela. Najstarije grčke predstave prikazuju obučeno žensko tijelo, takozvane *kore*, dok su muška tijela, *kurosi*, prikazana naga. Sve do 4. vijeka p.n.e. nago žensko tijelo nije prikazivano u grčkoj umjetnosti. Koloski-Ostrow i Lyons (Koloski-Ostrow i Lyons, 2004) navode da je rani period antičke grčke civilizacije bio homoerotične prirode te da su za posmatrača, najvjerojatnije muškarca koji je dominirao javnom sferom, bili rađeni muški aktovi. Mladi muški akt bio je paradigmatička umjetnička forma antičke Grčke sve do helenističkog perioda kada, prema Nanet Salomon (Koloski-Ostrow i Lyons, 2004), nastupa nestabilni period za grčko društvo u kome se muškarac osjetio nesigurnim. U želji da povрати sigurnost i postigne kontrolu, muškarac se okreće privatnoj sferi u kojoj dominira nad ženom te

nameće patrijarhalno kodiranu regulaciju seksualnosti ženskog tijela i njegovog prikaza u javnosti.

Ove društvene promjene imale su uticaja na vizuelne komunikacije, odnosno umjetnost. U vizuelnim umjetnostima ženska figura se razodijeva, a ženi se, paradoksalno, nameće sram od javne izloženosti njenih polnih organa. Analogno muškom kontrapostu (*contraposto*) u kome je tijelo prikazano u opuštenom stanju spremnom za akciju (Spivey, 2005), u predstavama ženskog akta javlja se takozvana pudika (*pudica*) poza. Pudika poza podrazumijeva takvu kontemplaciju ženskog tijela u kojoj žena zavaljena ili u stojećem stavu, sramežljivim gestom skriva intimne dijelove svoga tijela privlačeći tako pažnju na skrivene tačke. Praksitelova predstava *Afrodite iz Knida* (4. v.p.n.e.) u pudika pozi, predstavlja prekretnicu u prikazivanju i započinje novu epohu u istoriji umjetnosti koji „privileguje ženski akt“ (Koloski-Ostrow i Lyons, 2004, str. 204) i uslovno ga vezuje za prikazanu seksualnost. Erotizovane predstave nagih žena u antičkoj umjetnosti 'skrivaju' se iza ideje božanske plodnosti, a žene se, na taj način, postavljaju u podređen odnos prema muškarcu u okviru društvene realnosti. Otkrivanje ženskih genitalija smatralo se nedoličnim društvenim ponašanjem u okviru patrijarhalnog kulturološkog koda, a razodjevenost i trenutak intime u kome se prikazuju naga tijela, predstavljaju trenutak njihove ranjivosti. Budući da je odjeća, kao i predstava zatvorenog privatnog prostora, semantička predstava zaštite, odsustvo tih simbola označava njen nedostatak čime se predstavljena ženska figura postavlja u nezaštićeni viktimizovani status.

Za *Knidanku*, predstavu boginje ljubavi, Praksitelu je navodno pozirala stvarna žena, Frina, grčka kurtizana izuzetne ljepote. Odnos umjetnika i božanske predstave njegove seksualne partnerke, može se prepoznati i *Fornarini* (1518–20), Rafaelovoj renesansnoj predstavi, mladoj pekarki koja je, navodno, na prvobitnoj slici nosila Rafaelov vjerenički prsten. Takođe, postoje podaci da je Maneu (Édouard Manet), za *Olimpiju* (1865) pozirala slikarka i model Viktorin Luiz Meren (Victorine Louise Meurent). Pa ipak, iako je moguća jasna identifikacija 'stvarnih' modela za predstave ženskih aktova, u klasičnoj tradiciji, nago žensko tijelo uvijek ima mitološki ili biblijski karakter. Prema Nanet Salomon ovaj pristup nosi određene ideološke implikacije. Posmatrač, postavljen u poziciju određenu postojećim, prethodno uspostavljenim patrijarhalno-kulturološkim normama i nađen erotskim željama koje ovakva figuralna predstava nage žene izaziva, unaprijed je definisan kao muškarac. Pigmaliionska figura muškarca posmatrača pozicionirana je na mjestu

umjetnika stvaraoca, a prikazana predstava (žena) postaje Galateja, njegova idealna tvorevina.

Pudika poza, koja, prema feminističkim teorijama, uspostavlja superiorno-inferiorni rodni odnos između muškaraca i žena, postala je standardni obrazac prikazivanja ženskog tijela u mnogim gotskim, renesansnim i baroknim predstavama, kao i u savremenim reklamnim fotografijama. Može se prepoznati u Van Ajkovom (Jan van Eyck) *Ganskom oltaru* (1432), Mazačovom (Tommaso Masaccio) *Izgnanju iz raja* (1425-28), Botičelijevoj (Sandro Botticelli) *Veneri* (1480), Ticianovoj (Tiziano Vecelli) *Veneri iz Urbina* (1538) ili Đorđonovoj (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) *Usnuloj Veneri* (1510), te fotografijama Ričarda Avedona (Richard Avedon). Ponekad je ova poza djelimično transformisana kroz predstave potpune senzualizacije, dostupnosti i predavanja ženske figure posmatraču (na primjer u Velaskezovoj (Diego Velázquez) *Taštini* ili *Veneri pred ogledalom*, 1647–51, Rubensovoj (Peter Paul Rubens) *Veneri pred ogledalom* (1615), Gojinoj (Francisco Jose de Goya) *Nagoj Maji* (1800), Koređovoj (Antonio da Correggio) *Jo* (1531), Fragonarovoj (Jean-Honoré Fragonard) *Skinutoj košulji* (1770) ili fotografijama Helmuta Njutna (Helmut Newton)). U ovim prikazima, žene su uhvaćene u intimnim trenucima kupanja, presvlačenja, spavanja ili u momentu divljenja vlastitom erotizovanom tijelu, nesvjesne voajerskog oka posmatrača (Berger, 1972). Sve do 19. vijeka, predstave ženskih figura koje se otvoreno i bez stida prikazuju posmatraču kao *Afrodita Kalipigos* i koje same postaju posmatrači vlastitog tijela, koje „rade sebi ono što muškarci rade njima [i koje] presipituju, kao i muškarci, svoju ženstvenost” (Berger, 1972, str. 62), veoma su rijetke.

Prema Nanet Salomon, obrazac prikazivanja preuzet od Praksitelove *Afrodite* reinkarnira predstavu žene „primarno definisanu kroz strah od pokazivanja vlastitih genitalija” (Koloski-Ostrow i Lyons, 2004, str. 204). Predstava žene kao objekta čežnje proizvodi želju kod posmatrača-voajera i konstruiše erotski narativ kroz koji je oblikovana (u poređenju sa nagim muškim tijelom koje pripada herojskom narativu) (Berger, 1972, str. 17). Ovaj *male gaze*, govoreći u terminima feminističkog diskursa Lore Malvi (Laura Mulvey, 2008), prodire duboko u najintimnije prostore nastanjene ženskim seksualiziranim sopstvom, nasilno prekidajući i istovremeno postajući dio intimnog čina koji je žena netom činila (kupanje, presvlačenje i slično). S obzirom na referentnu vrijednost grčke kulture na cjelokupni razvoj zapadne civilizacije, „trenutne i dugoročne implikacije ove fikcije u vizuelnim umjetnostima su nesagledive” (Koloski-Ostrow i Lyons, 2004, str. 204).



Praksitelova *Knidanka* zahvaljujući uticajnom i kontroverznom Klarkovom djelu, *Akt: Studija idealne umjetnosti* (1956), postavlja obrazac idealnog ženskog akta, „matriks ljepote svih idealnih aktova u istoriji umjetnosti“ (Stonard i Shone, 2013, str. 318). U pomenutoj knjizi Klark identifikuje dva narativa: herojski, koji (muško) tijelo transformiše u akt i koji 'razularenog' Dioniza pretvara u 'savršenog' Apolona, i erotski, koji zemaljsku i tjelesnu *Venus Naturalis* pretvara u spiritualnu i nebesku *Venus Coelestis*. Već sama kontekstualizacija muškog i ženskog akta u Klarkovom tekstu, semantizovala je njihovu pojavnost.

Svoje uticajno djelo, *Načini posmatranja (Ways of seeing)*, koje su prigrilile mnoge feministkinje, Džon Berdžer (1972) započinje upravo oštrom kritikom klasične distinkcije između nagosti i akta koju je uveo Kenet Klark. Ovo Berdžerovo djelo, u duhu postmodernizma, predstavlja kritiku patrijarhalne maskulinističke teorije idealne umjetničke forme akta. Berdžer invertira Klarkove pojmove te nagost predstavlja kao prirodno svojstva tijela, dok akt posmatra kao nametnutu vještačku konstrukciju (Berger, 1972). Linda Nid takođe kritikuje klasično ograničavanje ženskog identiteta kroz umjetnost i kulturu. Između ostalog, ona navodi kritiku rigidne T. Džej Klarkove (Timothy James Clark) definicije ženskog akta kao „slike za muške gledaoce, u kojoj je žena konstruisana kao objekat tuđe želje“ (Clark, 1999, str. 130). Nid tvrdi da je ženski akt „obuhvaćena i kontrolisana materija, tijelo kome je data forma uokvirena konvencijama umjetnosti“ (Nead, 1992, str. 29). Cilj takve predstave ženskog akta, prema Nid, je zatvaranje i regulisanje ženskog seksualiziranog tijela. Oblici, konvencije i poze u umjetnosti su metaforičko ograničavanje ženskog sopstva. Prema Nid, prirodno žensko tijelo je, zapravo, „nedostatak obuzdavanja“, nesputana priroda koja prijeto posmatraču. Stoga, Nid tvrdi da „klasični oblici umjetnosti obavljaju neku vrstu magičnog regulisanja ženskog tijela“ (Nead, 1992, str. 6). Ženski akt je „metafora za procese separacije psihičke strukture i reprezentacije tijela“ (Nead, 1992, str. 7). Žensko tijelo je postalo umjetnost zadržavanjem i kontrolisanjem granica forme njegove pojave. Dajući okvir ženskom tijelu, „ženski akt simbolizuje uticaj umjetnosti“ (Nead, 1992, str. 18) na transformaciju tijela, ličnost i društvo uopšte.

U svojoj interdisciplinarnoj analizi predstave ženskog tijela kroz istoriju umjetnosti, Nid navodi niz primjera ograničavanja i kontrole ženskog tijela. Između ostalog, ona navodi primjer Đovanija Moronija (Giovanni Battista Moroni), italijanskog slikara iz šesnaestog vijeka koji je u svojoj predstavi *Čednosti* (1555) kao ženske vrline, prikazao alegoričnu figuru sa sitom na krilu. Nid tvrdi da je

„čudotvorno, vodom ispunjeno sito metafora za idealno, hermetički zapečaćeno žensko tijelo. Granica tijela je napravljena apsolutno neprikosnovenom, ona je postala vrsta oklopa između unutrašnjosti tijela i spoljašnjosti“ (Nead, 1992, str. 8). Slična ikonografija nalazi se u detaljima koji okružuju *Afroditu Knidansku*. *Knidanka* je uhvaćena u trenutku kupanja. Ona je svoju haljinu stavila pored vrča u kome je voda. Ovi detalji iz grčke mitologije (transponovani kasnije u renesansne okvire) povezuju Afroditu sa njenim rođenjem, idejom čistoće i nevinosti.

Na Direrovoj (Albrecht Dürer) grafici iz 15. vijeka, koja ilustruje primjer perspektivne projekcije, Nid (Nead, 1992) primjećuje kako polunagi ženski model leži zavaljen na stolu nasuprot crtaču. Između njih je ekran kroz koji umjetnik posmatra žensko tijelo. Svoj uokvireni pogled, umjetnik potom transponuje na papir slijedeći zakone geometrije i linearne perspektive, dok se žena, prema Nid, pasivno predaje kontroli iluzionističke umjetnosti. Slični odnosi mogu se pratiti u pastelima Edgara Dega (Edgar Degas) u kojima je žena, nesvjesna posmatračevog pogleda, uhvaćena u trenutku kupanja. Kupačice Edgara Dega su prikazane iz pozicije voajerističkog posmatrača čiji uokvireni pogled, koji siječe krajeve kompozicije, ne samo da nije skriven nego se nameće kao očigledan. Žena je viđena kroz okvir, ona je uramljena, ona je postala slika, objekat. Zakoni i konvencije, koje umjetnik slijedi tokom predstavljanja, prema Lindi Nid, nameću se kao protokli za posmatranje i prikazivanje, time i kontrolu ženskog tijela. Pogled crtača u Direrovoj grafici simbolizuje estetsku distancu i kontrolu koju muškarac (posmatrač) ima u okviru vizuelne predstave.

Idealna forma klasične ljepote, prema feminističkim kritikama, predstavlja ništa drugo do skup mjera i proporcija koje definišu izgled poželjnog ljudskog tijela. Ova forma, nametnuta još u klasičnoj grčkoj umjetnosti, zasniva se na imitaciji prirode, njenoj uokvirenoj predstavi i uklapanju u granice društvenih normi. Grčki ideal ljudskog, a naročito ženskog tijela, oživljen je u renesansi, a svoj vrhunac doživio je u djelima 18. i 19. vijeka. Postoje brojni dokazi koji govore o 'uokvirenom' odnosu umjetnika prema prikazu ženskog tijela. Berdžer, na primjer, navodi da je Direr tvrdio da idealan akt treba da bude konstruisan tako što će „da se uzme lice sa jednog tijela, grudi sa drugog, noge sa trećeg, ramena sa četvrtog, ruke sa petog - i tako dalje“ (Berger, 1972, str. 62). Slično, Janson (Horst Waldemar Janson) tvrdi da se Direr često bavio *predstavljanjem*, a ne *kopiranjem* u svojim crtežima, dok Tinalji (Tinagli, 1997) nalazi da je Rafaelo (Raffaello Sanzio) govorio da je, da bi naslikao jednu lijepu ženu, morao da ih vidi više. U klasičnom smislu termina, akt nije

mimetička predstava ljudskog tijela, iako se kao takva pojavljuje. On je ideološka, značenjem ispunjena vizija vladajuće kulture.

Berdžer navodi da je tradicija muškarca kao aktera-posmatrača i žene kao objekta posmatranja, svoj vrhunac doživjela u evropskom uljanom slikarstvu. Ulje na platnu, zbog svojih tehničkih i tehnoloških osobina, omogućavalo je realističan, skoro taktilan prikaz posmatranih objekata te je, posmatrajući uljanu sliku, posmatrač mogao imati osjećaj da se nalazi okružen stvarnim predmetima. Prema Berdžeru, „u umetničkoj formi evropskog akta glavni protagonista nikad nije naslikan. On je gledalac ispred slike i pretpostavlja se da je on muškarac“ (Berger, 1972, str. 54), često u poziciji vlasnika slike. Sve na slici je upućeno i podređeno njemu. Uljano slikarstvo akta danas je zamijenjeno drugim umjetničkim formama, ali „suštinski način gledanja žena, suštinska upotreba i način na koji su snimci napravljeni, nije se promijenio“ (Berger, 1972, str. 64). „Ovaj nejednak odnos [muškaraca i žena] toliko je duboko usađen u našu kulturu da je on još uvijek u strukturi svijesti mnogih žena“ (Berger, 1972, str. 63).

Nakon što je žena otuđena od svog tijela, njoj je nametnut ideal savršene forme. Ovo otuđenje od vlastitog tijela, prirode i sopstva, koje postoji i danas, nametnuto je na različite načine: kroz kulturološke norme ponašanja, time što je u vlasništvu muškarca posmatrača i kreatora, njihovo tijelo nikad nije prirodno nego je re-formulisano umjetničkim protokolima. U savremenoj kulturi izvještačenost i kulturološko-semantička uokvirenost tijela, povećana je usljed porasta korektivne kozmetike i estetske hirurgije. Šminkanje, farbanje kose, čupanje obrva i depilacija, kao i oglašivačka fragmentacija savremenog tijela, predstavljaju manifestaciju otuđenja od vlastitog tijela. Ovi načini predstavljanja postoje od ranije. Klasični ženski aktovi sve do moderne i savremene umjetnosti, prikazivali su glatko žensko tijelo bez dlaka. Maljavost je bilo oznaka prirodnosti, seksualne moći i strasti (Berger, 1972), a nju je, u ženskom tijelu, bilo potrebno sputati. U klasičnim predstavama, maljavost je bila odlika muških likova kojima se glatki i puteni ženski likovi pasivno predaju (u Koređovoj slici *Jupiter i Jo*, 1531 ili u neoklasicističkim prizorima mitološke grupe Jupitera i Antiopie u Pusinovim (Nicolas Poussin) verzijama: *Jupiter i Antiopa*, 1630, *Nimfa i satiri*, 1627). Ova djela slave aktivnu, erotizovanu mušku želju.

Od visoke renesanse naovamo, žena je svjesna toga da je posmatrana. U vizuelnim predstavama, ona je postavljena tako da se najbolje može sagledati iz ugla posmatrača. Tijelo je okrenuto frontalno posmatraču (Broncinova (Agnolo di Cosimo

Bronzino) *Venera i kupidon*, 1540-45), a pogled skrenut ili skriven, jer je ona podređena i posramljena (Žan Lion Žerom (Jean-Léon Gérôme), *Frina pred areopagom*, 1861). Rafaelova *La Fornarina* (1518–20) gleda u posmatrača, ali njen pogled nije prkosan. Ona ne izaziva i ne prijeteći da ugrozi distancu posmatrača. Rafaelova pekarka se *pojavljuje*, ona *ne djeluje* kao što to ne čine ni *Venere* Ticianova i Đorđona. *Urbinska Venera* (1538) je, u tom pogledu, nešto 'naprednija' budući da ona pokazuje svijest o tome da je posmatrana. Ona, kao i *Fornarina*, gleda u posmatrača. Ona je svjesna svoje erotizovane objektivacije i ona joj se predaje. Ili, kako je Kenet Klark pronašao u njihovom poređenju, Đorđonova *Usnula Venera* (1510) je „zatvoreni ružin pupoljak“ koji se otvorio u Ticianovoj verziji. *La Fornarina*, identifikovana kasnije kao Margerita Luti (Margherita Luti), Rafaelova partnerka, na lijevoj ruci nosi narukvicu na kojoj je umjetnikov potpis. Ova narukvica, koja podsjeća na one koje su nosile robinje i istočnjačka ikonografija, koja prati prikaz, sugerišu ženinu potčinjenost. Eterična i graciozna klasična ljepota ženskog tijela, otjelotvorena je u Botičelijevim i Ticianovim alegorijskim predstavama *Rođenja Venere* (1480) i *Zemaljske i nebeske ljubavi* (1514). U potonjoj, profana ljubav je obučena, a sakralna personifikovana u vidu ženskog akta u klasičnoj formi, pogleda skrenutog od prvog plana gdje se nalazi posmatrač. Velaskezova *Venera pred ogledalom* (1647–51), jedan od najsavršenijih aktova u historiji umjetnosti, slijedi ovu tradiciju. Njeno idealno oblikovano tijelo pokazuje se posmatraču u punoj formi, a njen pogled je reflektovan preko ogledala. Prema Berdžeru, ogledalo u erotizovanim klasičnim prikazima, nije samo refleksija ženskog pogleda usmjerenog ka posmatraču, nego i simbol samo-posmatranja, samo-procjene, definicije sebe kao objekta posmatranja. Ogledalo je, takođe, često korišćeno kao simbol ženske sujete, čitano iz ugla muškog stvaraoca. Prikaz cijele figure nagog ženskog tijela kao reprezentacije idealne ženske ljepote i žene koja se ne stidi svog (savršenog) tijela nego ga sa egzibicionističkom smjelošću otkriva posmatraču, ne prenosi samo slikovne predstave ženske spoljašnjosti nego i skup ideoloških vrijednosti koji ženama nameće ideju savršenstva. Ova ideologija našla je svoje uporište u savremenim reklamnim fotografskim prikazima senzualiziranog nagog ili polunagog ženskog tijela. Tijelo je fragmentisano u dijelove, a svaki dio je savršenstvo koje žena kupac treba da dostigne.

Za razliku od renesanse i baroka, srednjovjekovna umjetnost i gotika predstavljaju vid anti-klasične tradicije. One u velikoj mjeri odstupaju od klasičnih grčkih mjera idealnog akta. Umjetnost srednjeg vijeka bila je ograničena crkvenim

dogmama koje su promovisale čednost i skromnost. Stoga, u hrišćanskoj ikonografiji nema mnogo prikaza nagih ženskih tijela. Nasuprot tome, muški akt, koji svojom semantičkom vrijednošću potpuno podržava vjerske stavove o siromaštvu, stradanju i ljudskoj patnji, obilato je prisutan u hrišćanskom srednjem vijeku. Figura nagog Hrista i drugih hrišćanskih svetaca, skoro su neophodne u biblijskim temama. Ženski akt je, u svojim rijetkim pojavama u srednjovjekovnim biblijskim predstavama (Lindquist, 2011), obično prikazan stilizovan i reduciran na osnovne odlike. Hrišćanska umjetnost je bila anti-klasična po stilu i formi, ali ne i po semantici koja je pratila prikaze nagog tijela. Ženske figure u srednjovjekovnoj umjetnosti sporadično se pojavljuju nage u okviru biblijskih tematika kao što su *Virgo lactaus* (Djeвица dojilja), Vizije svetog Bernara, Prvi grijeh i slično. Naga tijela su, dakle, prisutna u okviru uzvišenih biblijskih činova i alegorijskih predstava u ilustrovanim rukopisima (Žan Belegambe (Jehan Bellegambe), *Vizija svetog Bernara*, 1532. i Majstor Marijinog života, *Vizija svetog Bernara*, 15. vijek). Svaka druga vrsta nagosti u hrišćanskim slikama bila je povezana sa monstruoznim i necivilizovanim rasnim razlikama.

U gotici, još uvijek opterećenoj vjerskim dogmama, nagost slijedi tradicije hrišćanstva i nameće ideju srama, ali sa novim stilskim obrascem. U biblijskim predstavama *Prognanja iz raja* (1416) Pola iz Limburga (Paul Limbourg), gotički umjetnik je pronašao novu formu akta. Karlica je šira, grudi su veće, struk uži, a stomak loptast. Budući da je stomak izvora života, on je mnogo više naglašen nego bedra i kukovi. Bujanjem oblina, ženska ljepota u vizuelnim predstavama postaje više organska, što je čini bližom praistorijskim prikazima ženskog tijela, nego klasičnom aktu.

Hans Memling eksploatiše *Virgo lactaus* tematiku, kao i prikaze nage *Eve* (1485–90), ostajući u gotičkim okvirima. Memlingova *Eva*, identifikovana kao An Holander (Anne Hollander), je „oličenje ženske privlačnosti u tom razdoblju“ (Lindquist, 2011, str. 6), ona svojom erotičnošću više asocira na tjelesnost, a manje na duhovnost i materinstvo. *Eva* je „prikazana s dugom fluidnom kosom, povezanom sa idejom seksualne dostupnosti“ (Lindquist, 2011, str. 6). *Evino* erotizovano tijelo je tako nagovijestilo antagonističke težnje hrišćanske gotičke umjetnosti. Tokom kasne gotike na sjeveru Evrope, ženske aktove slikaju mnogi poznati majstori, među kojima su Jan Van Ajk (*Ganski oltar*, 1432) i Hugo Van der Hus (Hugo van der Goes, *Pad*, 1480). Njihovi aktovi takođe su u vezi sa tematikom Prvog grijeha. Njihovi ženski aktovi slijede klasične motive u gestu skrivanja polnih organa i semantičko

određenje srama koji taj gest nosi. Husova *Eva* je frontalno okrenuta posmatraču, kao što to čine Venere u djelima klasičnih umjetnika.

Međutim, gotički akt, prema Kenetu Klarku, postaje istinski klasičan tek sa pojavom Luke Kranaha Starijeg (Lucas Cranach). Njegove nage Venere suzbijaju tjelesnost i uvijek uključuju tanki veo kao odbranu ženske čednosti. Berdžer tvrdi da je Kranahova slika *Parisov sud* (1529) samo još jedna tema sa istim semantičkim upisom muške želje kome je dodat element presude (Berger, 1972). Muškarac u ulozi sudije, zavaljen pored drveta posmatra i jabukom nagrađuje onu ženu koju je procijenio kao najljepšu. Budući da je ljepota odlika forme, tj. spoljašnjosti, žena je svedena na puku pojavu, objekat muške žudnje koju ta ljepota u njemu izaziva.

Hrišćanska i rana gotička umjetnost, a naročito ne-evropske umjetnosti, imaju drugačiji odnos prema nagosti ljudskog tijela koju uključuju u svoju vizuelnu kontemplaciju. Berdžer navodi da u indijskoj, persijskoj, afričkoj i prekolumbijskoj umjetnosti, golotinja nije nikada prikazana 'na leđima'. Kada ove tradicije obrađuju seksualnost, a to čine veoma često, onda prikazuju „aktivni odnos između dvoje ljudi“ (Berger, 1972, str. 53). U ovim predstavama žene su aktivne, punačke, sa velikim grudima i vizuelno ekvivalentne muškarcima. Ogledalo u kompoziciji nije prenositelj poruka nego puko pomoćno sredstvo (Utamaro Kitagava, *Pored ogledala*, 1802). Pogledi učesnika prikazanog čina nisu upućeni posmatraču, oni se bave isključivo vlastitim kontekstom i jedni drugima. Zapravo, u ovim umjetničkim tradicijama nema ništa od 'pogleda' kao dubokog, fiksiranog, kulturološki uslovljenog sistema gledanja i reprezentacije, u terminima Lore Malvi, koji je tako tipičan za zapadnu umjetničku tradiciju.

U okviru gotičke umjetnosti, predstava nage figure doživljava najveći pomak u djelima kontroverznog Hijeronima van Akena iz Hertogenboša, zvanog Hijeronim Boš (Hieronymus Bosch). Boš je umjetnik koji je još uvijek enigma istoričarima i kritičarima umjetnosti. Iako pod snažnim uticajem hrišćanske literature, Boš u svoje slike uključuje 'dijaboličke likove' i religiozne teme u netradicionalnoj ikonografiji (De Poli, 1978). Još uvijek nije sigurno da li su Bošove slike rađene kao moralna kritika ili slava slobodnom duhu. Naročito su po tom pitanju svojstveni Bošovi slavni poliptisi od kojih je *Vrt uživanja* (1500) najimpozantniji. Pomenuto djelo uključuje tri vizuelna narativa koji opisuju biblijske priče o Postanju, Raju i Paklu. Središnji dio triptiha je kompleksna kompozicija prepuna hibridnih bića i ljudi različite boje kože. Široki pejzaž je „naseljen bezbrojnim nagim [muškarcima] i ženama koji obavljaju raznorazne čudne radnje“ (Janson, 1974, str. 294), od kojih se pojedini javno

predaju ljubavnom činu. Forma akta u djelima Hijeronima Boša slijedi obrazac tijela koji je uspostavljen u gotičkoj umjetnosti, ali njegovi likovi nemaju vizuelnu interakciju sa posmatračem. Teško je stoga govoriti o semantici akta u Bošovim djelima, ali je sigurno da je njegov prikaz donio određeni preokret u poimanju nagog tijela u odnosu na uspostavljene norme.

Rasna problematika u evropskoj umjetnosti nije mnogo obrađivana. 'Druge' rase i vjere u hrišćanskoj tematici predstavljane su kao monstruozne, necivilizovane i inferirone. Sporadično se pojavljuju u drugim epohama. Između ostalog, u djelima Hijeronima Boša koji, dakle, pokazuje interesovanje za prikaz 'Drugog' van postojećih kulturoloških okvira. Tek sa pojavom romantizma kao pravca koji se bavio nacionalnim temama i 'egzotičnim Drugim', ova tema postaje obavezna. Druge nacije, slično predstavama u crkvenoj umjetnosti, prikazane su kao primitivne i potpuno razodjevene u okviru vizuelnog kolonijalnog narativa nastavljajući tako patrijarhalne kodove tradicionalne zapadne umjetnosti, ali sa prvim naznakama kontinuiranog interesovanja za druge kulture. Engrovi (Jean Auguste Ingres) i Delakroovi (Eugène Delacroix) istočnjački aktovi, kao i nagi *Portret crnkinje* (1800) Marije Benoa (Marie-Guillemine Benoist), spadaju u ovu romantičarsku tradiciju.

### **5. Subverzija posmatrača od moderne do pop arta**

Tradicija devetnaestog vijeka kao tradicija realizma, podrazumijeva vizuelnu percepciju svijeta kao primarnog sazajnog modela. Predstave tijela u modernom narativu „uvijek uključuju gledanje tijela“ (Brooks, 1993, str. 88) kao metodu njegovog spoznavanja. Sam čin vizuelnog spoznavanja kao način (raz)otkrivanja znanja, ekvivalentan je činu skidanja, razodijevanja (ženskog) tijela kao nosioca znanja. Težnja ka sagledavanju i spoznavanju simbolizuje želju za epistemološkim ovladavanjem. Međutim, gledanje nikad ne može do kraja spoznati tijelo. Tijela u vizuelnom polju mogu biti spoznata samo djelimično, jer se, kako tvrdi Bruks, stvarno nikad ne može potpuno spoznati posmatranjem imaginarnog i nemogućeg. Analizom tijela kao objekta želje, Piter Bruks zaključuje da prikazana žena posuđuje svoje tijelo posmatraču koji stvara narativ. Stvoreni narativ izaziva želju za posjedovanjem ili za znanjem. Znanje, kao ekvivalent Istine, poima se kao žena, a izraz 'gola istina' podrazumijeva njeno raz(otkrivanje). Bruks kaže: „u patrijarhalnoj kulturi, razotkrivanje ženskog tijela je gest razotkrivanja potpune misterije“ (Brooks, 1993, str. 12), a semiotičko tijelo je ključni znak i „centralni neksus narativnog značenja“ (Brooks, 1993, str. 25). Svoje viđenje, Bruks primjenjuje na realističku

tradiciju romana 19. vijeka i tvrdi da su 'optički zakoni' implicitni narativima, zasnovani na rigidnim shvatanjima o tome da su društveni život i njeni akteri primordijalno strukturisani i motivisani zakonom polnih razlika (Brooks, 1993). Ovi društveni odnosi i vrijednosti čine osnov dramskog zapleta devetnaestovijekovnih narativa. Dok posmatrana tijela mogu biti i muška i ženska, gledanje je tipično muška privilegija. Predmet fascinacije muškog pogleda (u patrijarhalnom kulturnom modelu i žene usvajaju ovaj pogled jer je njihov ignorisan), upravo je žensko tijelo. Rodni opisi tijela u vizuelnom narativnom sistemu vrijednosti, postaju opisi ličnosti i utiču na kulturološke vrijednosti u okviru društvenog sistema.

U tradiciju vizuelnih realističkih preispitivanja postojećih društvenih odnosa 19. vijeka, spada i Kurbeovo (Gustave Courbet) najveće djelo – *Unutrašnjost mog ateljea, istinita alegorija u kojoj je sažeto sedam godina mog umjetničkog života* (1854–55). Slika prikazuje umjetnika u ateljeu, okruženog brojnim poznanicima i suvremenicima. Svaki od njih zauzet je svojim mislima i akcijama, dok su za umjetnikov rad zainteresovani jedino dječak koji predstavlja 'nevino oko' i jedna naga žena pored njega – umjetnikov model. Ova žena, prema Jansonu, za Kurbea predstavlja „Prirodu ili onu neprerušenu Istinu koju je proglasio vodećim načelom svoje umetnosti“ (Janson, 1974, str. 490). Osim što je kompozicijski smještena u središte slike, žena je i vizuelno, intenzitetom bjeline svog tijela, postavljena u optički centar. Puteno bijelo tijelo prožima se sa bijelom tkaninom koju žena ovlaš pridržava rukom i prikriva svoje intimne dijelove. Bjelina ženske figure jukstapozirana je tamnoj gami odjeće ostalih prisutnih u prostoriji čime se vizuelno skreće pažnja na njeno nago tijelo kao centra pogleda. Osim tematski i kompoziciono, umjetnik je stilski postavio ženu u parodični status infantiliziranog umjetničkog objekta.

Uzevši u obzir cijeli Kurbeov slikarski opus i uopšte njegov pristup društveno-kulturološkoj problematici devetnaestog vijeka, ova Kurbeova slika predstavlja komentar na zatvorenu ograničenost evropskog društva i preispitivanje rodno-ekonomskih problema. Za Kurbeove slike *Žena u bijelim čarapama* i *Porijeklo svijeta* iz 1866, Brooks tvrdi da predstavljaju prokazivanje beskrajnih rođenja Venere i uklanjanje inferironog statusa žene iz istorije reprezentacije. Kurbe, kao osnivač kritičkog realizma u vrijeme radikalnog akademizma, svojim skandaloznim erotizovanim scenama šokirao je tadašnju konzervativnu, pretežno mušku javnost koja je svoje erotske žudnje skrivala iza akademskog klasicizma uzvišenih Venere. Njegova najkontroverznija slika *Porijeklo svijeta* (1866) ne pojavljuje se u zvaničnim



istorijama umjetnosti i njegova pionirska kritika ostaje ignorisana. Eksplicitno opscena, ova slika prikazuje ženske genitalije i tako zalazi u područje pornografskog koje je označeno kao neprihvatljivo ponašanje u evropskom društvu 19. vijeka. Pogled na ženu iz neobičnog ugla, nudi posmatraču sasvim novu perspektivu sagledavanja ženskog tijela. Okretanje i prikazivanje žene odozdo, evocira „izvor života i traganje za vlastitim korijenima“ (Brooks, 1993, str. 153). U djelu *Akt: Studija idealne umjetnosti* (1956), Kenet Klark, iako u kontekstu negativne konotacije, navodi da je zbog eksplicitne tjelesnosti prikazanih figura, Kurbe ostao 'herojska' figura u istoriji akta (Stonard i Shone, 2013). Realistička djela kao što su Kurbeova, bila su zamišljena da, baveći se ženskim tijelom u njegovoj fizičkoj i seksualnoj tjelesnosti, budu otvorena i skandalozna.

Još šokantniji estetsko-kritički pristup prisutan je u impresionističkim eksperimentima Edvarda Manea (Édouard Manet) čija djela predstavljaju prekretnicu u preispitivanju ženskog akta kao umjetničke tematike i kritike. U *Doručku na travi* (1863), u središte kompozicije Mane postavlja nagu žensku figuru svjetlinom kontrastiranu okolini i muškarcima u tamnim odijelima. Ovaj moderni ženski akt, bez konkretnog tematskog objašnjenja, izveden je iz zatvorene privatne sfere i doveden u otvoreni javni prostor u kome je jukstapoziran obučenom građanskoj gospodi. Izvlačeći nago tijelo van uobičajenog privatnog konteksta i preispitujući odnos između socijalnog prostora predstavljenog i slikovnog prostora predstave, Mane preispituje patvoreni svijet postojećeg konzervativnog društva. Maneova naga žena kao i osobe pored nje, ponavljaju pozu figuralne skupine sa jedne Rafaelove gravire, a koja opet preuzima kompozicione odnose figura sa antičkog rimskog reljefa. Reference na prethodno djelo čine da „proračunata hladnoća“ i „formalizam Manetovih figura“ (Janson, 1974, str. 15) budu još očigledniji. Za isključivog tradicionalistu, T. Džej Klarka, ove reference predstavljaju „Rafaela korigovanog trećerazrednim Kurbeom“ (Clark, 1999, str. 89).

*Olimpija* (1863) je bila Maneov najšokantniji vizuelni komentar. U evropskoj umjetnosti 19. vijeka, nage žene kao slikovne predstave, mogle su se u javnoj sferi pojavljivati samo kao reference na klasičnu mitologiju i alegorijske predstave, a Maneove predstave nisu skrivale svoj status. One su bile stvarne žene i predstavnice klase proleterijata. Maneove žene nude posmatraču svoje tijelo bez srama i skrivanja. Žensko tijelo predstavljeno u *Olimpiji* poigrava se sa svim dozvoljenim znacima ženske seksualnosti, koje T. Džej Klark prepoznaje u modernom slikarstvu impresionista. Patrijarhalni ideal ženske seksualnosti je narušen. *Olimpija* je

razodjevena, ona više nije akt kao nečija predstava, ona je oznaka 'niže' klase i čiste seksualnosti. Njena podrazumijevana materijalna tjelesnost čija je vlasnica ona sama, dovodi u pitanje status posmatrača kao vlasnika (ženskog) tijela i identiteta i vrhovnog kontrolora značenja. *Olimpija* se suprotstavlja posmatraču i uzvraća mu pogled koji je direktan i prkosan i koji ne može biti ignorisan od strane posmatrača. Njen pogled i razodjevenost njenog tijela su opasnost za nametnuto značenje i kulturološki sistem. Njeno poređenje sa originalom iz kog je proistekla (Ticijanovom *Urbinskom Venerom*), prema Berdžeru (1972), dovodi u pitanje tradicionalnu ulogu pasivne žene kao objekta posmatranja u vlasništvu muškarca čiji je identitet otuđeni proizvod njegovog pogleda. *Olimpija* se ograđuje od realizma kao prividnog naturalizma, ona je, kako tvrdi Bruks (1993) svjesna 'kič Venera'. Maneova *Olimpija*, kao vizuelna parodija na vještački nametnutu otuđenost žene od njene seksualnosti, izazvala je kritike tadašnje akademske javnosti. *Olimpijin* pogled, kao i njena nesputana opscenost i znakovi kojima je okružena, izlaze iz okvira slike i prijete da destabilizuju postojeći poredak i neravnopravni kako rodni, tako i klasni i rasni odnos. Njeno posmatranje postaje neugodno iskustvo za posmatrača, jer ona, kako primjećuje i sam Klark, izmješta posmatrača iz njegove dotadašnje pozicije zamišljenog vlasnika (Clark, 1999).

Klasne i ekonomske promjene tokom 19. vijeka, očituju se u slikarskim eksperimentima različitih umjetnika. Pored pronalaska fotografije, vidljive su promjene u načinu na koji se poima svijet i odnosi u društvu. Između ostalog, u načinu na koji se prikazuje žensko tijelo. U okviru slikarstva modernizma, „žensko tijelo djeluje kao kritička predstava muške seksualnosti i umjetničkog avangardizma“ (Nead, 1992, str. 44). Međutim, iako se odnos stvaraoča prema objektu promijenio, nova značenja koja se upisuju u prikaze ženskog tijela i dalje su samo izraz kreativne snage i potencijala muškog avangardizma, ne ženskog aktivizma. Bitnu promjenu i preispitivanje kako društva tako i odnosa prema (ženskom) tijelu dao je Pol Gogen (Paul Gauguin) svojim tahićanskim opusom. U ovom opusu Gogen se zanima za tijelo 'egzotičnog Drugog'. Baveći se ženskim tijelom oslobođenom značenja zapadne kulture, Gogen parodira na Delakroova i Engrova senzualna, prijemčiva i porobljena tijela istočnjačkih žena. Gogenova prirodna i potpuno naga tijela Tahićanki predstavljaju samorefleksivni i ironični komentar o civilizaciji koja je stvorila Evu. Gogenovo tahićansko slikarstvo prepuno je referenci na tradicionalne hrišćanske scene u koje postavlja 'egzotična' tijela. Budući da se prikazana ikonografija ne odnosi na tijela u postavci, Gogen od akta čini Bartov (Barthes, 1992)

prazan znak. Gogen je neprestano težio da stvori nešto što će zamijeniti tradicionalnu zapadnu reprezentaciju stvarnosti opterećenu značenjem. Tragao je za novim svijetom i tvrdio da je potrebno vratiti se korijenima čovječanstva da bi se taj svijet stvorio (Gogen, 2004). Njegova *Egzotična Eva* (1890–94) kojoj je dao lik svoje majke, predstavlja njegovu potragu za novom primordijalnom Evom (ekvivalentu Evropi). Ova čista i neiskvarena predstava žene, može se, bez stida, pojaviti naga pred posmatračima (Gogen, 2004). U *Dvjema Tahićankama* (1899) lica žena ne zrače emocijama koje bi mogle stvoriti osjećaj žudnje u posmatraču, a tijela puna snage i spokoja, potpuno su prirodna. Svoja naga tijela, Gogenove Tahićanke hrabro i bez stidljivosti nude gledaocu na pladnju zajedno sa ostalim voćem. Međutim, nagost njihovih tijela nameće se kao prirodna predstava bez konotacija stida i srama.

Tradicija presipitivanja reprezentacije ženskog tijela nastavljena je u umjetnosti 20. vijeka i možda najekscitivnije primjere predstave ženskog akta predstavljaju djela njemačkog ekspresioniste Žorža Ruo (Georges Rouault). Svoje poglede na svijet, Ruo iskazuje u prikazima nagih tijela prostitutki. Njegove slike imaju reference na klasične poze Venera (*Pred ogledalom*, 1906), ali je njegov stil izrazito kritički. Ruo se poigrava crvenim i zelenim komplementarnim bojama i ovim kontrastom vizuelno dočarava sukob između pojedinca i društva. Tijela u njegovim aktovima uokvirena su 'bolesno' zelenim tonovima koje simbolišu trulost evropskog društva. Njegovi aktovi potpuno ruše konvencije idealnog akta i formalni jezik koji je nametnula klasična umjetnost. U „Ruoovim slikama prostitutki, 'brutalnih čudovišta izopačenosti' [prema Kenetu Klarku], anti-klasična tradicija je našla svoju kulminaciju” (Stonard i Shone, 2013, str. 319).

Polovinom 20. vijeka javlja se pop-art kao umjetnički pokret koji se bavio upravo preispitivanjem odnosa semantičke transformacije tijela i savremenim medijskim kontekstom njegove reprezentacije. „Jedno od najfascinantnijih takvih dela je mali kolaž Richarda Hamiltona, nazvan *Šta to upravo današnje domove čini tako drukčijim, tako privlačnim?* (1956)” (Arnson, 1975, str. 575–576). Scena koja podsjeća na stan, prikazuje muški i ženski akt frontalno okrenute posmatraču. Ovo djelo se eksplicitno poziva na savremenu medijsku ikonografiju i konzumersko društvo, te ukazuje na položaj pojedinca u društvu i postojeće društvene odnose. Pored Hamiltona, savremenim ženskim aktom bavili su se Alen Džons (Allen Jones) u kontekstu objektivizacije i fragmentacije ženskog tijela (*Zelena haljina*, (1964) i Džonsove instalacije u vidu namještaja kao predstave visoko erotizovanih ženskih tijela). Zatim, tu je Tom Veselman (Tom Wesselmann) koji se svojim komentarima o

idealnoj formi akta implicitno dotiče problema identiteta (*Veliki američki akt 57*, 1964), objektifikacije ljudske želje, starosne diskriminacije i slično.

U skulpturi i instalaciji 20. vijeka, slična istraživanja sprovode Džef Kuns (Jeff Koons) i Džon Di Andrea (John De Andrea) koji od poliestera i bronzne rade fotorealistične aktove i tako se dotiču odnosa taktilnog i vizuelnog. U vizuelnim skulptorskim reprezentacijama ženskog tijela, oba pomenuta umjetnika ubacuju veliku dozu opscenog i pornografičnog te nastavljaju tradiciju koju su započeli Ruo, Kirhner (Néstor Kirchner), Šile (Egon Schiele), Klimt (Gustav Klimt) i Kurbe prije njih. Opsceno ili, etimološki gledano, ono što je van scene, nepredstavljivo, nezamislivo, dakle i subverzivno, ima dosta od kvaliteta savremene umjetnosti performansa kao jednog od najsavremenijih domena umjetničke prakse. Pornografičnost u okviru savremene umjetnosti, postaje dozvoljeni oblik kulturološkog predstavljanja nagog tijela u okviru postojećeg sistema vrijednosti.

U masovnim medijima žensko tijelo je postalo kulturološka ikona, a nago tijelo dio svakodnevnog javnog diskursa. U modernoj kapitalističkoj ekonomiji, ova ikona, kao i svaka druga, postaje dio tržišta. Utjelovljujući različite ideje, od domaćice i seks simbola do nezavisne žene, kroz film, reklamu i video igre, žensko tijelo kao polisemički znak postaje dehumanizovani objekt konzumacije. Od čedne i smjerne žene s početka 20. vijeka, žena postaje senzualni i poželjni objekat, na njegovom kraju. Bez obzira na tehnološke i socio-kulturološke promjene, savremena era ostaje tradicija muškog pogleda u kojoj su žene kao objekti kodirane za gledanje (ovaj put i za žene i za muškarce). Žensko tijelo u savremenom društvu, prema Bruksu (1993), definisano je i fetišizirano tržišnom ekonomijom koju određuje i kojom upravlja muškarac, ali je žensko tijelo komodifikovano i kao roba se nudi i muškarcima i ženama. Muškarcima se kupovinom ove robe obećava zadovoljenje želja, a ženama povratak vlasništva nad vlastitim otuđenim tijelom.

Fotorealistični vizuelni prikazi nagog ženskog tijela, a naročito skulptura kojoj je imanentna treća dimenzija, vjeruje se, proizvode uzbuđenje i čežnju kod posmatrača. U neformalnoj istoriji umjetnosti postoje brojni primjeri o posjetiocima muzeja i posmatračima likovnih djela koji su doživjeli takvo iskustvo u sučeljavanju sa prikazanim aktom koje je ravno stvarnom seksualnom iskustvu. Neizbježne implikacije ovog „kinetičkog iskustva“ (Arnson, 1975) su brojni antički i savremeni mitovi kao što su onaj o Pigmalionu i Galateji i brojne savremene prakse da dodir specifičnih dijelova tijela, najčešće polnih organa tačno određenih nagih skulptura, ispunjavaju želje erotske i ljubavne prirode. Ova vjerovanja, kao i svaka druga roba,

prodaju se turistima širom svijeta (kao što su dodir desne dojke na skulpturi Julije u Veroni ili falusa muškog akta u Praškom zamku). Potencijal uticaja koji predstave imaju na posmatrača, u savremenom konzumerskom društvu, predstavlja osnov oglašivačke industrije koja vještački stvarajući želju, intenzivira prodaju. U savremenim vizuelnim reprezentacijama, pol i seksualnost ne samo da su „prihvaćeni izvan granica intimnosti“ (Brooks, 1993), nego javna sfera, zahvaljujući masovnim medijima kao voajerima savremenog društva, prodire u privatni domen (o čemu eksplicitno svjedoči Hamiltonov mali kolaž).

Prikaz nagog ženskog tijela u zapadnoj umjetnosti, mijenjao se tokom istorije.<sup>1</sup> On se kretao od potpune inferiorne pasivnosti i svjesnog predavanja, do predstavljanja žena čiji se pogledi sukobljavaju sa pogledom posmatrača narušavajući njegovu sigurnu distancu posmatranja. I pored brojnih umjetničkih preispitivanja prikaza nagog ženskog tijela, prikazana naga tijela žena ostala su u poziciji pasivnog objekta posmatranja. Mijenjala se samo njihova namjena. Tek sa pojavom 'aktivnih' oblika umjetničke prakse, kao što su performans i moderni ples, žene, kao kontrolorke vlastitog tijela koje je aktivno erotizovano tijelo u pokretu, ravnopravno učestvuju u stvaranju umjetnosti. Savremena umjetnost tako njeguje aktivno žensko tijelo i estetiku ružnog koji izazivaju nelagodu i tjeraju na razmišljanje (Folks, 2008).

## **6. Pojava performansa i semantički zaokret**

Radikalne promjene u društvu i kulturi šezdesetih godina dvadesetog vijeka, koje su kulminirale na njegovom kraju, postavile su nove uslove kako društvenih tako i umjetničkih djelovanja i njihove recepcije (Fischer-Lichte, 2014). Ovi događaji doveli su do prekoračenja i brisanja estetskih granica između umjetnosti, politike i života i prouzrokovali reakciju umjetnika u vidu inovativnih formi izraza. Nova umjetnost djelovala je kao pobuna protiv viševjekovne reprezentacije ne-tjelesnog tijela u umjetnosti i generalno, kulturološke otuđenosti pojedinca od vlastitog tijela. U takvom kontekstu došlo je do potpune performatizacije<sup>2</sup> svih umjetnosti čije se djelovanje prikazuje kao događaj i iskustvo vlastitog doživljaja i transformacije, ne više kao fiksni artefakt koji se može procijeniti komercijalnim tržišnim vrijednostima. Performatizacija podrazumijeva učešće živog tijela u izvedbi. Uz ovu promjenu desila

---

<sup>1</sup> U ne-evropskim umjetničkim tradicijama, prikazana ženska tijela nisu doživjela takav vid transformacije.

<sup>2</sup> U kontekstu umjetničke estetike druge polovine dvadesetog vijeka, performativnim se nazivaju one autoreferencijalne umjetničke radnje koje „konstituiraju zbilju“ i koje su u stanju da izazovu transformaciju kako umjetnika ili umjetnica, tako i gledalaca/teljki (Fischer-Lichte, 2009).

se neizbježna semantička transformacija (naročito ženskog) tijela. Tijelo više nije vidljivo kao pasivni objekt žudnje, ono je aktivni učesnik u stvaranju umjetničkog procesa. Tijelo kao organska materija, postalo je i subjekt i objekt akcije.

Uvođenje performativnosti kao estetske kategorije, dešava se u svim umjetnostima pri čemu dolazi do izrazite kooperacije i stapanja različitih umjetničkih žanrova i formi (Lehman, 2006). Pozorište, imanentno performativno, rado je prigrlilo ovaj novi estetski koncept i implikacije koje sa sobom nosi. U ostalim domenima umjetnosti dominirali su slikarstvo akcije, *bodi art*, *hepening* i umjetnički performans, koji djeluju „na raskršću„ između likovnih i dramskih umjetnosti (Šuvaković, 2001). Oni su preispitali žanrovsku i medijsku fuziju, ko-prezentnost glumaca i publike na sceni, odnos života, politike i umjetnosti, problem identiteta i slično. Kada je u pitanju žensko tijelo, naročito je umjetnički performans označio poticaj transformacije kako formalne tako i semantičke reprezentacije tijela. U savremenom performansu tijelo više nije semiotički znak koji svoju fizikalnost posuđuje značenju teksta ili lika koji odigrava, već se ono pojavljuje u svojoj organskoj materijalnosti kao 'antisemiotičko' tijelo koje stvara tekst (Mirčev, 2008). Tijelo kao objekt akcije je aktivni stvaralac teksta u kome učestvuje, ne samo pasivni referent na kulturu.

Grčka umjetnost kao i epohe koje su iznikle na njenim temeljima, davale su takvu predstavu ljepote koja, budući izražena čulima, „dopušta rastojanje između predmeta i posmatrača“ (Eko, 2004, str. 57). Čulni doživljaj lijepog ostaje validan način shvatanja suštine umjetničkog djela sve do pojave performativnih umjetnosti. Performativne umjetnosti, shvatajući umjetnost ne kao „pobuđivanje estetskog zanosa već [kao] instrument saznanja“ (Eko, 2004, str. 356), dovode do radikalnog raskida između estetike i kognicije. Odbacujući mimetičke vrijednosti reprezentacije, performativne prakse ukidaju distancu između umjetničkog djela (sada događaja, budući da je pojam djela prestao da bude adekvatan opis umjetničke prakse) i publike. Posmatraču, ne nužno muškarcu, nudi se neposredno iskustvo stvarnog života, a ljepota i vrijednost umjetničkog djela procjenjuju se iz ugla učesnika i značaja koje djelo za njih ima. Ukidanjem distance između posmatrača i posmatranog, aktera i publike, dolazi do zamjene uloga i perspektive, do zamjene pozicija i identiteta – posmatrač postaje učesnik i tvorac predstave koju posmatra, postaje vlastiti posmatrač. Budući da predstava jesu njeni učesnici koji je proizvode, konstituisanjem predstave oni sami sebe proizvode.

Specifičnost izvođenja, njegova jedinstvenost i neponovljivost, omogućeni su ko-prisustvom učesnika radnje na određenom mjestu tokom određenog vremena, koje podrazumijeva međusobnu interakciju kroz dodir, pogled i stvaranje (ili raspad) određene zajednice učesnika i učesnica. Fišer-Lihte tvrdi da je aktivan odnos učesnika nužan i inicijalni uslov reakcije na prisustvo drugih te da je u bilo kakvoj vrsti zajednice (događaja) nemoguće ne reagovati na prisutne. Kroz odnos učesnika u događaju (performansu) – u obliku dinamičke izmjene uloga<sup>3</sup> (subjekat/objekat, posmatrač/posmatrani, izvođač/gledalac), reakcijom jednih na druge i cirkulacijom posebne vrste energije između njih, kao i njihovog uticaja na konačni ishod događaja, uspostavlja se, prema Fišer-Lihte (2009), autopoetička povratna sprega kao osnovni estetički koncept performativnih umjetnosti. Autopoetička povratna sprega kao proces samoproizvođenja, postavlja se tako kao osnovna sila performativne transformacije i samotransformacije učesnika. Performans, prema Fišer-Lihte (2009), preispituje, transformiše i briše tradicionalne dihotomije koje se tiču odnosa subjekt/objekt, muško/žensko, javno/privatno vizuelno/taktilno, prezent/reprezentacija i slično, i uspostavlja međusobnu interakciju između ovih 'stanja' kao kontinuitet formiranja identiteta i drugih kulturoloških kategorija.

Pogled, kao i dodir, proizvode blizinu i intimnost koji ne spadaju u domen javnog (što je do tad bio kontekst pojavnosti umjetničkih praksi) te tako čine elemente koji 'urušavaju' dihotomiju javno/privatno, odnosno blizina/distanca. Pogled i dodir kao estetske elemente, preispituje Marina Abramović u performansima *Ritam 0* (1974) i *Imponderabilia* (1977). Abramović je pomenute događaje smjestila u privatni prostor u koji je dovedena javnost. Slučajno odabrane posmatračice koje je dovela u privatni prostor stana, Abramović je 'provocirala' da dotaknu njeno nago tijelo kao i tijelo njenog partnera. Ovim činom, Abramović je dovela publiku u intimne odnose sa vlastitim tijelom i ostalim akterima događaja, odnosno izmjestila javnost u privatni prostor. Ona dozvoljava posmatračima da učine što požele sa njenim tijelom, ali i sama čini nešto sa svojim nagim tijelom. Ona se povrjeđuje onako kako su žene povrjeđivane tokom istorije. Ovim činovima, Abramović briše granice ne samo između javnog i privatnog, nego i između umjetnosti i života, umjetnosti i zbilje i dovodi žensko prisustvo u javnu sferu.

U vizuelnim umjetničkim formama s polovine 20. vijeka, koje ustaju protiv otuđene institucionalizacije umjetnosti i kulture generalno, uključivanjem spacijalno-

---

<sup>3</sup> Fišer-Lihtin pojam perceptualne multistabilnosti (izmjene ili zamjene uloga) objašnjava zamjenu perspektiva u procesu posmatranja i destabilizaciju klasičnih dihotomnih odnosa, postignutih u okviru savremenog performansa.

temporalnih dimenzija u umjetnička djela, te buđenjem svijesti o efemernosti trenutka vremena i ljudskog tijela koje učestvuje u procesu stvaranja, tijela postaju autoreferentna. Prema Lemanu (2006), u okviru izvođačkih umjetnosti, umjetnici koriste prezent vlastitog tijela kao estetički materijal, objekt koji više nije fiksni i statičan nego stvaralačka sila koja pokreće akciju (tjelesno djelovanje) u umjetničkom procesu. Leman (2006), kao i Jovićević i Vujanović (2007), tvrde da „u umjetnosti performansa, umetnik ili umetnica [...] teže *samotransformaciji*, [...] ali ova manipulacija nije sama po sebi cilj, već je njen cilj prvenstveno ukidanje estetske distance koja [...] postoji između izvođača i publike”. (Jovićević i Vujanović, 2007: 45). Tijelo postaje i subjekt i objekt umjetničkog procesa. Estetičko iskustvo performansa je transformativno, jer ko-prisustvo tijela izvođača i publike u procesu stvaranja umjetnosti, pretvara performans u društveni događaj (Lehman, 2006) u kome je tijelo (gledaoca i izvođača) aktivni element stvaranja i recepcije umjetničke prakse. Performans kao umjetnički događaj, postaje zbiljski događaj (Lehman, 2006) određen 'zbiljskim tijelima' integrisanim u prostor i vrijeme zbilje. Umjetnost se, u kontekstu performativnog, osjeća tijelom, dakle direktnim aktivnim učešćem u njoj, ne distanciranim pogledom tuđe reprezentacije.

Performans naročito postaje aktualna umjetnička forma u okviru feminističkih umjetničkih izražaja tokom 70-ih godina 20. vijeka, tokom kojih umjetnice koriste vlastito tijelo da bi posmatračima prenijele lična iskustva, emocije i strahove, odnosno da bi oslobodile tijelo isključivo društvenih konstrukcija kojima je bilo podložno i da bi naglasile njegovo samo-proizvođenje. Sa pojavom aktivnih oblika umjetničke prakse, kao što su pozorište, performans i moderni ples, akteri i akterke kao kontrolori/ke vlastitih tijela (dakle i identiteta) koja su aktivna erotizovana tijela u pokretu (Folks, 2008), ravnopravno učestvuju u stvaranju umjetnosti. U tom domenu značajni su radovi Marine Abramović, Džudi Čikago, Karole Šneman, Marte Grejem (Martha Graham) i drugih. U performansima kao što su *Ritam 0* (1974) i *Tomasove usne* (1975), Abramović ispituje ljudsku patnju, rodna pitanja, žensko tijelo kao re-aktivirani 'objekt' (u) umjetnosti, interakciju publike i izvođača i odnosa izvođača prema prostoru u novom kontekstu. Autoreferentne radnje u performansima koje generišu novu realnost, transformišu umjetnika, odnosno umjetnicu i gledaoca, tj. konvencionalni subjekt-objekt odnos, pri čemu subjekt i objekt ne čine više opoziciju nego stanja od kojih svako ima podjednaku mogućnost da se pojavi u bilo kom trenutku vremena (Fischer-Lichte, 2008). Slično, Džudi Čikago i Mirijam Šapiro (Miriam Schapiro) preispituju fenomene ženskog identiteta i



samosvjesnosti u performansu *Womanhaus* (1975), dok u *The Dinner Party* (1979) problematizuju isključivanje i marginalizaciju ženskih dostignuća u nauci, umjetnosti i drugim istorijskim tokovima (Chicago, 1995). U ovim feminističkim performansima žena preuzima kontrolu nad predstavom vlastite seksualnosti koja postaje fizička, ne društvena kategorija.

Jedna od takvih izvedbi je i aktuelni *PlopEgg* performans švajcarske umjetnice Milo Mojre iz 2014. Ona je, stojeći naga na dvije skele iz vagine izbacivala jaja napunjena bojom te tako 'rodila' umjetničko djelo (u ovom slučaju kao artefakt, ali ne i jedini rezultat umjetničkog djelovanja). Mojrino umjetničko djelo vizuelno i simbolički podsjeća na matericu. Rodno-poetička narativnost Mojrinog performansa ima svoje korijene u feminističkim performansima Džudi Čikago, Marine Abramović, Karole Šneman i drugih izvođenja koji su, budući predstavljeni u privatnom i zatvorenom prostoru, bili skriveni od očiju globalne javnosti. Danas, zahvaljujući masovnim medijima, javni prostor postao je globalno područje djelovanja socijalno angažovane umjetničke prakse. Ovaj performans tako preispituje problem prostornosti kao elementa materijalnosti izvođenja, kao i uticaj fenomena medijatzacije društva na savremene izvođačke prakse. Za razliku od Čikago i Abramović, Mojre "iznosi" privatno i intimno u javnost.

Populistički komentari na račun Mojrinog performansa bili su prilično negativni. Naučena da se (još uvijek) stidi svojih genitalija, javnost se zgrožavala nad Mojrinim nagim tijelom te njen izvedbeni čin doživila kao sablažnjiv, neugodan i nedoličan. Međutim, neugoda u performansu nastaje upravo stoga što su mjesta zamijenjena. Posmatrač nije više taj koji 'upada' u intimni prostor prikazanog već prikazano nago tijelo postaje objekt akcije (subjekt i akter), transgresivna sila koja narušava 'privatnost' onoga koji posmatra. Milo Mojre samosvjesno razodijeva vlastito tijelo i prikazuje ga javnosti u kontekstu po vlastitom izboru. Njeno tijelo nije pasivni umjetnički objekt, nego aktivni stvaralac umjetnosti, a njen čin lično viđenje društva i umjetnosti, rodne problematike i vlastitog tijela. Mojrino tijelo može biti određeno jedino kao objekt akcije, sredstvo za stvaranje umjetničkog djela (što, u ovom slučaju, može da bude konkretno umjetničko djelo, sama umjetnost, kao i tijelo i identitet) u procesu prokreacije imanentne ženskom tijelu. Njeno izvođenje svjedoči o (iako pomalo zastarjeloj) feminističkoj ideji stvaranja kao intrinzično ženskom procesu, ali i o stvaranju istorije umjetnosti iz pozicije žene i kroz ženske kvalitete, ženske intervencije u umjetničke prakse i istorijske anale, odnosno pisanje

*her story*<sup>4</sup> u domenu savremene umjetnosti. U kontekstu (feminističkog) performansa, posmatrača su postali pasivni, a (žensko) tijelo aktivni element doživljaja umjetničkog djela.

## 7. Zaključak

Erotizovano seksualizirano tijelo je oduvijek bilo u fokusu interesovanja u okviru umjetničkih praksi. Tijelo kao objekat čežnje bilo je tema i motiv umjetničkih predstava od najranije umjetničke historije. Ova tradicija prikaza ljudskog tijela (između ostalog nagog ženskog tijela) neminovno se prepliće sa političkom sferom budući da erotična tijela, kao tvrdi Bruks (1993), pokreću i narušavaju društveni *status quo*. Forma ženskog akta uslovljena društvenim, političkim, ekonomskim i vjerskim uticajima na umjetnost, evoluirala je kroz historiju. Slike žena u tradicionalnoj umjetnosti nikad nisu direktne prezentacije stvarnosti, niti onoga što je umjetnik vidio. One su utjelovljenje skupa društvenih i estetskih ideala i vrijednosti zajedničkih umjetnicima i naručiocima njihovih djela. Klasična umjetnost posmatra erotizovano žensko tijelo iz pozicije opscenog, neopisivog, nezamislivog i neizrecivog i definiše formu njegovog prikaza, formu kontrole i obuzdavanja. Tradicionalna umjetnost pretvara nago žensko tijelo u seksualizirani objekat čežnje.

Pored toga, u tradicionalnoj teoriji i umjetnosti, vizuelno-semantička preispitivanja prikaza nisu uključivala ženska osjećanja i iskustva, niti žensku perspektivu sagledavanja vlastitog seksualiziranog tijela. Sve do pojave feminističke kritike, teorije i literature, ženski pogled na vlastito tijelo je ostao ignorisan. Iako žensko tijelo još dugo ostaje predmet muške žudnje, feministički pristup preispituje ulogu fiksnog ženskog tijela i stavlja ga u poziciju tijela u akciji, kao svjesnog egzibicioniste i kontrolora događaja. Tek sa pojavom umjetničkih domena kao što su moderni ples i naročito performans, žensko tijelo je moglo biti oslobođeno semiotičkog balasta kulture. U 20. vijeku seksualnost se svodi na fizičku prisutnost, a doživljaj lijepog u umjetnosti se od čulnog estetskog iskustva transponira u domen kognitivnih aktivnosti. Ulaskom performansa na umjetničku scenu i generalno, društvenim promjenama sredinom 20. vijeka koje su uslovile ovakav pristup, žena (i njeno tijelo) postaje posmatrač, učesnik i tvorac umjetničkog djela (tj. predstave) podjednako kao što se ta uloga pripisivala muškim stvaraocima tokom duge historije kulture i umjetnosti.

---

<sup>4</sup> Zanimljivo je, u ovom kontekstu, osvrnuti se na djelo izraelske umjetnice Miri Sigal (Miri Segal) *Made ready* (2002). Kako nazivom, tako i namjenom, djelo predstavlja transformisani Dišanov (Marcel Duchamp) pisoar prilagođen ženskim potrebama.

Prikazivanje bestjelesnog tijela i reprezentacija tijela kao objekta pogleda tokom duge istorije kulture, likovnih i predstavljačkih umjetnosti, prouzrokovalo je reakciju umjetnika dvadesetog vijeka koja je proizvela inovativne forme djelovanja. Novi vidovi umjetničkih praksi manifestovali su se kroz 'oživljavanje' tijela kao aktera i konstitutivne dimenzije 'događaja,' koji je uključivao ne samo umjetnika ili režisera, nego i posmatrača u zajedničkom činu proizvodnje. Pomenuta reakcija umjetnika s polovine dvadesetog vijeka, dovela je do učešća samog tijela kao materijalnog i organskog objekta u izvođenju umjetničkog 'djela' kao procesa, ne konačnog i fiksnog artefakta. Kao organska materija, tijelo je postalo i subjekt i objekt akcije.

U ovim novim vizuelnim kontemplacijama, tijelo više nije bilo produkt reprezentacije, ono je postalo aktivni stvaralac umjetničkog procesa, ono je postalo više od znaka i izdiglo se iznad semiotike djela. U performansu, tijelo nije semiotički znak, već se ono pojavljuje u svojoj organskoj materijalnosti kao autoreferentno 'antisemiotičko' tijelo koje stvara događaj sa posebnim dejstvom na učesnike. Tijelo kao 'objekt' akcije je aktivni stvaralac događaja u kome učestvuje, a ne samo pasivni referent na prethodna društveno upisana značenja. Ne može se, stoga, govoriti o semiotici performativnih činova nego o njihovom značaju u kontekstu društva, politike, kulture i umjetnosti. Novim umjetničkim praksama brišu se granice prostora, okvira, ponašanja, umjetničkih oblika, a najnovijim digitalnim performansom i granice tijela. Sve kolidira, a tradicionalne opozicione dihotomije (subjekt/objekt, glumac/posmatrač, javno/privatno i slično) se 'urušavaju' i nestaju. Posmatrač je uvučen u predstavu i postaje njen aktivni proizvođač zajedno sa ostalim učesnicima. Konačni ishod izvođenja, koji nije unaprijed upisan, zavisi isključivo od prisustva drugih, od njihovog međusobnog odnosa koji čini osnovu transformativne sile performansa. Performans, kao proces čija materijalnost stoji iznad bilo kakve semiotičnosti, transformisao je ne samo učesnike (što mu je bio prvobitni cilj), nego je njegova pojava (sada već i priznanje kao zvaničnog umjetničkog oblika) transformisala cijelu umjetničku istoriju i društvo u globalu.

### **Literatura**

- Arnson, H. H. (1975). *Istorija moderne umetnosti*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.
- Barthes, R. (1992). *Empire of signs*. New York: Hill and Wang, The Noonday Press.
- Berger, J. and others. (1972). *Ways of seeing*. London: BBC and Penguin Books.

- Brooks, P. (1993). *Body work: Objects of desire in modern narrative*. Harvard: University Press.
- Chicago, J. (1995). Womanhouse – Performances. U R. Drain (ur.), *Twentieth-century theatre: a sourcebook*, (str. 128–132). London, New York: Routledge.
- Clark, T. J. (1999). *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- De Poli, F. (1978). *Veliki majstori umetnosti*. Boš. Beograd: Nolit.
- Dondis, D. A. (1973). *A Primer of visual literacy*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Eko, U. (ur.). (2004). *Istorija lepote*. Beograd: Plato.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative power of performance. A new aesthetics*. London, New York: Routledge.
- (2009). *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić.
- (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London, New York: Routledge.
- Folks, Dž. L. (2008). *Moderna tela*. Beograd: Clio.
- Gogen, P. (2004). *Zapisi civilizovanog divljaka*. Beograd: Mono i Mañana.
- Hughes, B. (nar.). (2012). When God Was a Girl. U R. Fallon (dir.), *Divine woman*. London: BBC.
- Janson, H.W. (1974). *Istorija umetnosti*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.
- Koloski-Ostrow, A. O. i Lyons, C. L. (ed.). (2004). *Naked truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*. London, New York: Routledge.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. New York: Routledge.
- Lindquist, S. C. M. (2011). *The meanings of nudity in medieval art: an introduction*. UK, England, Farnham, Surre, Burlington, VT: Ashgate.
- Malvi, L. (2008). Vizuelno zadovoljstvo i narativni film. U J. Đorđević (prir.), *Studije kulture*, (str. 387–398). Beograd: Službeni glasnik.
- Mirčev, A. (2008). Izvedbene strategije tijela u performansima Marine Abramović. *Likovni život*, (125/126), 67–75.
- Nead, L. (1992). *The female nude. Art, obscenity and sexuality*. London, New York: Routledge.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: feminism, femininity and histories of art*. London, New York: Routledge.
- Spivey, N. (nar.). (2005). More human than human. U K. Thomas (prod.), *How art made the world*. London: BBC.

- Stonard, J. P. i Shone, R. (ur.). (2013). *The books that shaped art history. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*. London: Thames and Hudson.
- Šuvaković, M. (2001). *Filozofske igracke teatra*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru.
- Tinagli, P. (1997). *Women in Italian renaissance art: gender, representation and identity*. Machester: University Press.
- Witcombe, C. L. (2013). *The Venus of Willendorf*, samizdat. Preuzeto sa <http://arthistoryresources.net/willendorf/>

### Summary

#### **FROM VENUS OF WILLENDORF TO MILO MOIRE – THE SEMANTIC TRANSFORMATION OF FEMALE NUDES IN VISUAL ARTS**

This text deals with the modification of the female nudes semantic status within the field of the western tradition of visual arts. We shall focus on the theoretical background of the historical, ideological, and cultural implications of one such transformation. Ever since the Ancient Art, the lust-targeted eroticization and sexualization of female body have been the topic and motive of art shows. Never having been a direct and objective presentation of reality, these art shows reflect the set of the mainstream social and aesthetic ideals and values of the times of creation. Hence, the classical art provided the definition of the social-cultural form of the portrayal of female nude body, which (according to the feminist and poststructuralist approaches) controled it, restrained it, and finally turned it into the sexualized symbol of female subjection. The tradition of male-observer and female-observed reached its peak in 19<sup>th</sup> century art. At that time, the pioneer critical art reconsiderations of female body presentations, began to happen. Nevertheless, it was only when the Performance Art appeared in the second half of 20<sup>th</sup> century that the true liberation of (female) bodies from the semiotic cultural burden took place. Those new visual contemplations no longer saw the body as a product of presentation but rather as an active creator of the art process. Within the contemporary Performance Art, the (nude) female body – being both the object and subject of the action – is no longer the propagandist. It has upraised beyond the art semiotics and returned to its organic materiality.

**Key words:** female, body, nudity, objectification, observer, actor, feminism