

Avtoportreti Naste Rojc

Zgodnji primer prikaza lezbične seksualne identitete v hrvaški moderni umetnosti¹

Abstract

Nasta Rojc's Self-Portraits: an Early Case of Shaping Lesbian Identity in the Croatian Modern Art

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 her directly with the circle of painters such as Romaine Brooks, Hanna Gluckstein and Jeanne 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. Nasta Rojc initiated her project of building the visual and cultural image of lesbian sexuality earlier than it happened in other, »more advanced« European milieus, and concluded it in the moment when it reached its climax in the metropolis of modernism, which challenges the traditional hypothesis on the peripheral position of the Croatian art at the time.

Keywords: women, painting, modernism, lesbian identity

Dr. Ljiljana Kolečnik is art historian, senior research adviser at the Croatian Institute of Art History. (ljkoles@ipu.hr)

Povzetek

Analiza serije avtoportretov hrvaške umetnice Naste Rojc, nastalih med letoma 1912 in 1925, kaže, da gre za načrtovano celoto, z vnaprej določenim ciljem, katerega kompleksni pomen je mogoče najbolj natančno razbrati znotraj kod lezbične subkulture iz začetka stoletja. Z vrsto izbranih likovnih sredstev in kompleksnim procesom proizvodnje pomenov se direktno vključuje v krog slikark, kot so Romaine Brooks, Hanna Gluckstein ali Jeanne Mammen, ki igrajo osrednjo vlogo pri projektu graditve vizualnega sistema predstave in kulturne artikulacije novega tipa seksualiziranega ženskega subjekta v obdobju zgodnjega modernizma. Svoj projekt graditve vizualnega in kulturnega izraza lezbične seksualnosti začenja celo bolj zgodaj, kot je to primer v »naprednejših« evropskih okoljih, in ga, s precizno metodologijo proizvodnje pomenov, zaključuje v trenutku, ko ta kulminira v metropolah modernizma, kar postavlja v negotovost tudi tradicionalno tezo o obrobnem pomenu hrvaške umetnosti tega časa.

Ključne besede: ženske, slikarstvo, modernizem, lezbična identiteta

Dr. Ljiljana Kolečnik je umetnostna zgodovinarica, znanstvena svetnica na Inštitutu za zgodovino umetnosti v Zagrebu (ljkoles@ipu.hr).

¹ Prevod dela: Kolečnik, Ljiljana (2000): Avtoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodno indititeta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* (24): 187–204. Članek objavljamo pod prvotnim naslovom: *Rani primjer prikaza lezbijskog seksualnog identiteta u hrvatskoj modernoj umjetnosti*.

Septembra leta 2000 je National Museum of Women in the Arts v Washingtonu organiziral veliko retrospektivo ameriške umetnice Romaine Brooks (1874–1968).² Kustos razstave J. Lucchesi si je za izhodišče interpretacije izbral nekoliko drugačno perspektivo; namesto na probleme valorizacije in slogovne kontekstualizacije opusa se je osredinil na vprašanje avtoričine lezbične identitete ter način, kako se ta formulira v njenem likovnem izrazu. Tako se je pridružil aktualnim prizadevanjem zgodovinarjev umetnosti, da z afirmiranjem metodološke transformacije discipline umetnostne zgodovine in njene nove odprtosti za analizo razrednih, rasnih in spolnih vidikov likovne proizvodnje kot elementov, ki bistveno vplivajo na pomen umetniškega dela, skuša pokazati na nekatere zelo specifične vrednote določene individualne umetniške poetike. Lucchesijev koncept je stroka zelo dobro sprejela. Edina – in po našem mnenju pomembna – pripomba je prišla iz krogov feministične likovne kritike, ki se je vprašala, ali bi tako reducirana perspektiva lahko naredila avtoričino biografijo in njeno spolno identiteto pomembnejšo od same likovne produkcije.

Z vidika nepopolnih in neustreznih prikazov ženskih umetniških opusov (v hrvaški zgodovini umetnosti tudi razmeroma redkih) je ta bojazen vsekakor upravičena. Vendar bi glede na to, da Lucchesijeva interpretacija temelji na novjših raziskavah umetnosti modernizma, ki poudarjajo, da so v procesu formulacije njenih temeljnih značilnosti formalni eksperimenti in eksperimenti umetnikovega življenjskega sloga enako pomembni, tak pristop utegnil prej služiti afirmaciji ženske likovne produkcije kakor njeni trivializaciji. Ravno zato ga bomo poskušali uporabiti na primeru faktografsko solidno obdelanega, analitično pa skoraj nedotaknjenega slikarstva hrvaške umetnice Naste Rojc.

Gre namreč za perspektivo, iz katere se, zahvaljujoč predvsem delu nove generacije feminističnih kritičark, k ženskim umetnostnim opusom pristopa kot k celovitim poetičnim izrazom, utemeljenim v avtentični, individualni izkušnji modernosti, s čimer se opušča njihovo kontraktiranje hegemonistični, maskulinocentrični strukturi modernistične paradigme. Z drugimi besedami, likovna produkcija umetnice se ne interpretira več skozi ozko vizuro analize njenega odnosa z in do dela moških kolegov, ampak se namesto tega – temelječ na inherentnih umetniških in poetičnih določevalcih individualnega opusa – poskuša natančneje kontekstualizirati znotraj raznorodnih oblik ženske kulturne prakse modernizma.³ Preneha se torej vključevanje

² *Amazons in the Dawning Room. The Art of Romaine Brooks*, razstava v National Museum of Women in the Arts, Washington DC, junij–september, 2000. Avtor razstave Joe Lucchesi, besedila v katalogu Joe Lucchesi in Whitney Chadwick. Romaine Brooks je bila ena osrednjih osebnosti lezbičnega umetniškega kroga, ki je deloval v Parizu, na levem, »bohemskem« bregu Seine, od začetka 1. svetovne vojne pa vse do sredine dvajsetih let. Bil je v tesni zvezi z uglajenim salonom ameriške pesnice Natalie Clifford Barney, pripadale so mu Nina Hammet, Hanna Gluckstein, Colette, Zelda in Scott Fitzgerald, Jean Cocteau, Gisele Freund, Sonja Beach, Marie Laurencin, Djuna Barnes, Sylvia Beach, Adrienne Monnier, Gertrude Stein, Alice B. Toklas in niz drugih, danes manj znanih avtoric. Slikarka in fotografinja Romaine Brooks velja danes za začetnico specifične ikonografije in prikaza lezbične seksualnosti, ki od sredine dvajsetih let pa do začetka druge svetovne vojne zaznamuje prepoznavni vizualni »slog« lezbične subkulture evropskih metropol. Čeprav »odkrita« pred skoraj tremi desetletji, zbuja Brooks več pozornosti likovne kritike šele v zadnjih letih, in sicer zlasti v kontekstu nenadnega interesa zahodnoevropskih kritikov za kulturo *Queer*. Lucchesijeva razstava je prva resna predstavitev njenega dela.

³ Sintagma »ženska kulturna praksa« označuje številne oblike kreativnega delovanja žensk, ki se na kulturni sceni Evrope začnejo pogostejše in številčnejše pojavljati šele konec 19. in v začetku 20. stoletja. Srečujemo jih v založništvu kot urednice in lastnice malih založb, v žurnalizmu kot novinarke in urednice časopisov (npr. M. J. Zagorka), organizatorke različnih kulturnih dogodkov, kustosinje (npr. velike Vseameriške razstave 1893. leta v Chicagu), predavateljice

v že obstoječe, vseobsegajoče predstavitve obdobja in se optira za njegove posamezne vidike. Kaj s tem pridobimo? Predvsem natančno opredelitev razlogov, zaradi katerih se je umetnica odločila za določene estetske izbire – najsi je to Romaine Brooks ali njena sodobnica Nasta Rojc – in ki niso popačeni pod vplivom kanoniziranih predstav modernizma. Če jim sledimo, se spreminja tudi slika časa, v katerem so nastali. Z dodatnim »vlečenjem« likovnih dejstev skozi dogajanja v širšem socialnem kontekstu se razbija monolitna slika obdobja in odkrivajo se globoke sledi, ki jih je ženska umetnost pustila v moderni kulturi okolja, ki mu pripada.

Treba je poudariti, da v tem primeru pod določevalcem *ženska umetnost* razumemo tisti del ženske likovne produkcije, ki deluje kot področje artikulacije novih določevalcev ženske subjektivnosti in brez katerega bi bilo po našem mnenju zelo težko dojeti resnično prevratniško naravo modernizma. Pomembnost umetniške prakse žensk je v tem kontekstu težko opredeliti, ne da bi se oddaljili od tradicionalnih metod zgodovine umetnosti glede na to, da so le-te močno zaznamovane z maskulino vizuro obdobja. V glavnem že samo izpostavljanje spolnega diskurza kot bistvenega elementa pomenskih plasti umetniškega dela nujno postavlja v negotovost tradicionalno nekritičen odnos med življenjem (biografijo) in umetnostjo – mehanizem torej, skozi katerega zgodovina umetnosti proizvaja svoje ekskluzivne, kanonske zgodbe o mojstrovinah in njihovih avtorjih. Sprejem spolne perspektive in odmik od ustaljenih metod discipline zgodovine umetnosti neizogibno vodita v razmišljanje v kategorijah pogojev formulacije spolnih razlik oziroma pogojev upravljanja procesov oblikovanja subjektivnosti. Vendar ne na račun samega umetniškega dela. Njegove likovne vrednosti še naprej ostajajo v prvem planu, vendar se samo delo afirmira tudi kot kulturno dejstvo – vir kompleksnih sporočil, ki vodijo v popolnejšo interpretacijo individualne namere avtorja.

Da bi se temu čim bolj približali, je enako pomembno odvreči tudi nekatere zdaj že zastarele modele pristopov feministične zgodovine umetnosti. Tu mislimo predvsem na esencialističen pristop, ki biografije umetnic povezuje z njihovimi deli skozi ozko perspektivo »resnične« izkušnje tega, kaj pomeni biti ženska. Z vztrajanjem na biološki determinanti kot osrednjem kohezivnem elementu ženske likovne produkcije se iz vida izgublja poetična heterogenost žensk, hkrati pa se podcenjuje njihova občutljivost, s katero so posamezne umetnice – tako v lastnem življenju kot tudi v umetnosti – oblikovale zgodbo svojega spola. S tega vidika je enako nesprejemljiva tudi ideja transcendentnega avtorstva, ki elemente specifično »ženskega« pogleda na svet in umetnost, kakršne najdevamo pri določenem številu umetnic zgodnjega modernizma, vidi zgolj kot preprost »odraz« individualnega spolnega diskurza. Rezen tega, da žensko likovno produkcijo spreminjajo v skrajno poenostavljene reflekse zgodovinskih pogojev, se ti – kot jih imenuje Marsha Meskimmon (1999) – *vulgarni modeli ženskega avtorstva* tudi na umetniška dela žensk nanašajo kot na gole, pasivne odraze obstoječih družbenih resnic. A že površen pogled na individualne opuse – vključno s tistim Naste Rojc – nam govori nekaj popolnoma drugega. Velik del ženske umetniške prakse je neusahljiv vir novih pričevanj in novih načinov prikazovanja, katerega pomembnost potrjujejo tudi številni primeri njihovega

na fakultetah, pisateljice, slikarke, kiparke, igralko, plesalke na odrih najpomembnejših svetovnih gledališč. Vse skupaj so svetovno poznane ali nepoznane zunaj svojih lokalnih okolij uspele najti oblike izrekanja in artikulacije lastne spolne pozicije v tedanji družbi. Toda najpomembnejša posledica njihove aktivnosti je bilo ustvarjenje lastne, ženske publike, ki so ji lahko ponudile kulturne proizvode in ideje, ki so jih *same kot ženske ustvarile za druge ženske*. Ti kulturni proizvodi so pogosto zahtevali in razumevali bistveno drugačne načine branja od tistih, predpostavljenih z normami dominantne, moške kulture.

ponovnega »prebiranja« v neoavantgardnih gibanjih s konca šestdesetih in v sedemdesetih letih.⁴ Namesto da bi uporabljale repertoar predstav, ki prenašajo že obstoječe določevalce socialnega in kulturnega položaja ženskega subjekta, je vrsta avtoric zgodnjega modernizma uporabljala lastno umetnost kot sredstvo njegovega ponovnega izoblikovanja. Zato njihova dela niso samo preprosti refleksi obstoječega stanja, temveč agensi, aktivni udeleženci v procesu redefinicije družbeno-kulturne konstrukcije spolov, ki poteka v prvih desetletjih 20. stoletja.

Razen da ustrezajo prav tovrstnemu tipu analize, dela Naste Rojc postavljajo tudi vrsto pomembnih vprašanj v neposredni povezavi z delovanjem mehanizmov kritične evalvacije moderne umetnosti. Najpomembnejše med njimi se zdi tisto o načinu, na katerega se v okviru modernističnega diskurza kulture 20. stoletja oblikujejo in utemeljujejo razlike med formami umetniških praks, ki so avantgardne, in tistimi, ki to niso. Velik del umetnic zgodnjega modernizma – med njimi tudi Nasta Rojc – je zasnoval svoj slog na »zastarelih« oblikah umetniške prakse, katerega estetiko večina njihovih moških kolegov iz strateških razlogov zavrne že na začetku stoletja. V poznejšem proučevanju ženskih likovnih opusov so te »izposoje« in »odmevi« predhodnih stilov vodili v kritiško devalvacijo, nato pa, skoraj avtomatično, toda na podlagi ugotovitve o izostanku vsakršnega napora v smeri formalnega eksperimenta tudi v njihovo umeščanje na sam kvalitativni rob modernistične paradigme. Glede na to, da likovna kritika oceno stopnje deviacije od modernistične norme – definirane z označevalcema »novo« in »originalno« – utemeljuje na opoziciji oblika-vsebina, so se takšne ocene zdele utemeljene. Pripisan področju likovne produkcije, znotraj katere se odvija enostaven proces derivacije podedovanih oblikovnih kod, klasificiran pod oznako kontinuiteta pasatističnih estetik, je največji del ženske likovne produkcije označen kot (formalno) nezanimiv ter postavljen *ad acta*. Še več, v kritiški rekonstrukciji vloge modernistične avantgarde se z opozicijama »novo« nasproti »staromodnega«, »originalno« nasproti »repetitivnega«, najpogosteje označuje ravno razlika med ženskim in moškim kreativnim delom.⁵ Vendar se kritičnemu diskurzu modernizma, ujetemu v izključevalnost svojega osrednjega vrednotnega kriterija, ni zdelo nujno postaviti vprašanje o vzrokih za formalni konservativizem ženske umetnosti.

Ali v resnici gre zgolj za nezadostno in neustrezno izobrazbo,⁶ za spolno pogojeno nezani-

⁴ Danes si težko predstavljamo performans ali *body-art* umetnic sedemdesetih in osemdesetih let brez vsaj delnega opomina na osvobojeni način govora o lastnem telesu, ki ga je pri svojem delu razvijala Frida Kahlo, ali značilen tip erotiziranega umetniškega diskurza Meret Oppenheim; teoretična elaboracija izvorov organske motivike v slikarstvu Georgie O'Keeffe je direktno pripeljala do identifikacije in definicije kompleksa t. i. »osrednjega ikonografskega jedra« – repertoarja vaginalnih, organskih oblik, ki se pojavijo tudi v znatnem delu ženske likovne produkcije v sedemdesetih letih (spomnimo se samo slikarstva Judy Chicago); ime Paule Modherson-Becker je nepogrešljivo v vsaki razpravi o izvoru ženskih prikazov materinstva, tudi v sodobni umetnosti. Poleg teh najbolj izrazitih primerov kolektivne recepcije inovacij na področju vizualnih predstav, ki tvorijo žensko dediščino modernizma, je mogoče navesti tudi niz primerov posameznih referenc sodobnih avtoric na delo svojih predhodnic. Če bi bile te poznane že prej, torej zastopane v splošnih pregledih moderne umetnosti, sorazmerno s svojim prispevkom k procesu oblikovanja celovite poetične fiziognomije obdobja, bi bilo takšnega »branja« in »razbiranja« gotovo še več.

⁵ O problemih razvrščanja avantgarde in revziji stališč je bilo v zadnjih petnajstih letih popisanih na stotine strani bodisi historiografskih bodisi teoretskih besedil. Ob tej priložnosti opozarjamo na dva naslova, pomembna za razumevanje naših izhodišč: Krauss, R. (1986): *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press; Foster, H. (1996): *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

⁶ Najpogostejši očitek feministični zgodovini umetnosti je, da ne obstajata ženska in moška umetnost. Ker je umetnost

manje za sodobne likovne poetike ali za kaj drugega? Morda so na kritiško recepcijo ženskih opusov razen surove uporabe kriterijev formalne inovacije vplivali tudi določeni elementi, ki v večji meri pripadajo krogu običih kulturoloških problemov in se zaradi tega nahajajo zunaj območja neposrednega interesa modernistične likovne kritike? Na primer, določeni spolni stereotipi, za katere feministična kritika trdi, da so vgrajeni v sam temelj konstrukcije ženske vloge v kulturi zgodnjega modernizma. Ameriška avtorica Celeste Schenck posebej poudarja dva od teh stereotipov. Po njih so ženske vedno »sočasno 'pod' kulturo – preveč vraščene v naravo, da bi zmogle obvladati kode poetskih in likovnih oblik ... ali 'varuhinje' kulture – stroge, rigidne, konservativne, vezane na družbene norme, nagnjene k potlačevanju spontanosti in eksperimenta.« (Schenck, 1989: 228–229)

Celovita ideja o »uglajenosti« kot nasprotje, proti kateremu se definira modernizem, je nedvomno in neločljivo povezana s temi »kontradiktornimi, shizofrenimi predstavami ženstva« (ibid: 229), ki nas nujno vodijo v detektiranje oblik in spremljanje ritmov ženske participacije v kulturi modernizma. Če se lotimo te naloge, se bomo – hote ali nehoti – znašli na poti rekonstrukcije paralelne umetnostnozgodovinske zgodbe, ki ne nastaja z voljo ali prizadevanjem samih umetnic ali zgodovinarok umetnosti, ampak je prej posledica ozke maskuline vizure, ki vztraja pri formalni inovaciji in estetskem radikalizmu kot temeljni kvaliteti moderne umetnosti. Zahvaljujoč temu omejenemu evalvacijskemu kriteriju je bila umetnost žensk sprejeta ali zavrnjena – pač glede na konsenz stroke o stopnji estetske odličnosti, dosežene v vsakem posameznem primeru – ne da bi se njenega dejanskega, pomenskega prispevka h konstrukciji modernistične paradigme sploh dotaknili. Le-tega je v večni primerov treba iskati v povsem drugačnem kontekstu. Za kaj gre?

Preprosto za to, da se ženska likovna produkcija prvih desetletij 20. stoletja v veliko večji meri ukvarja s problemi vizualnega prikaza kakor z iskanjem novih formalnih rešitev. Razen tega jo pogosto spremlja (in zaznamuje) vzporedno eksperimentiranje z življenjskimi slogi, ki jih same umetnice dojemajo kot sestavni del individualne umetniške prakse.⁷ Ker gre vselej za oblike

oblika kreativne prakse, ki ne pozna in ne priznava spolnih razlik, tudi element spolne pripadnosti ne more imeti kakšnega posebnega pomena pri interpretaciji umetniškega dela. Četudi obstaja niz argumentov, s katerimi je takšno stališče mogoče ovreči, bi njihova predstavitev odprla veliko večji krog problemov, kot so tisti, ki so neposredno povezani s temo tega članka. Zato kritiko določanja narave umetniške dejavnosti prepuščamo drugi priložnosti in usmerjamo pozornost na tisto obliko spolne diskriminacije, ki je v neposredni zvezi s problemom »staromodnosti« ali »konservativnosti« ženske likovne produkcije zgodnjega modernizma in ki prepričljivo kaže, da je spol v likovni umetnosti zelo pomembna kategorija. Večini umetnic z začetka 20. stoletja, vključujoč tudi Nasto Rojc, ni bilo dopuščeno obiskovati akademij, kjer so se izobraževali njihovi moški kolegi. Njih so pošiljali na ženske umetniške šole (Frauen Akademie, Ladies Academy), ustanovljene v drugi polovici 19. stoletja – torej v času, ko je akademska izobrazba postajala vse manj pomembna. Programi teh »ženskih šol« so bili izjemno konservativni, površni in prilagojeni »domnevnim« zmožnostim učenk. Informacije o sočasnem likovnem dogajanju so umetnice seveda lahko dobile z obiskovanjem razstav, branjem in druženjem z moškimi kolegi. Vendar mladi osebi, še zlasti če je ta svoje predhodne slikarske izkušnje dobila v ateljeju, kakršen je bil atelje Otona Ivekovića, gotovo ni bilo lahko razviti preciznih mehanizmov selekcije, ki bi omogočili vidnejša slogovna odstopanja v razmerju do estetskih modelov, ki so jih ponujale ženske akademije.

⁷ Seznam umetnic, v katerih umetniškem delovanju prepoznamo elemente eksperimentalne življenjske prakse, je dolg: Frida Khalo, Elsa von Freitga Loringhoven, Romaine Brooks, Hanna Gluckstein, Jeanne Mammen, Claude Cahun (Lucy Shwob), Maya Deren so le najbolj znane. Vendar njim in njihovemu poigravanju s spolnimi vlogami, trenutku, v katerem se odvija, ali oblikam, v katerih se kaže, zgodovina umetnosti ne namenja večje pozornosti. A takoj ko gre za vprašanje podobne forme umetniškega obnašanja, katerega protagonisti so moški – spomnimo se samo obsežne

umetniškega obnašanja in izražanja, ki spadajo v diskurz, ki se je razvil okrog problema spolne identitete in/ali novega pojmovanja seksualnosti, menimo, da je strateško vlogo prispevka ženske likovne produkcije pri oblikovanju osnovnih poetičnih izhodišč modernizma mogoče v veliki meri razumeti samo v *tej povezavi* in s pomočjo tega konteksta.

Nasta Rojc nedvomno pripada krogu avtoric, h katerim je mogoče in treba pristopiti prav na takšen način. Gotovo ne zgolj zaradi golega dejstva njene »drugačne« seksualnosti, podatka, ki pripada kategoriji biografskih pikanterij in mu že zaradi tega ne bi smeli dajati kakšnega posebnega pomena. V kritiški interpretaciji Nastine umetnosti bi bil ta podatek v resnici nepomemben, če ne bi, vsaj v določen obdobju, njeno slikarstvo igralo vloge medija, s katerim se gradi ter v širši kulturni kontekst *zavestno* in *namerno* posreduje predstava lezbične identitete, ki jih do tega trenutka ne zasledimo niti v likovni umetnosti niti v širše razumljenem kulturnem področju modernizma v tem prostoru. Proces konstrukcije tega izraza, ki mu v umetniškem opusu lahko sledimo skozi niz avtoportretov, je vzporeden formuliranju spolne/seksualne identitete v njeni življenjski praksi. Ker se oba procesa odvijata pred očmi javnosti, je njun končni izid – in prepričali smo se, da Nastina publika to tudi počne – mogoče interpretirati v kategorijah *življenjskega sloga*. Ker govorimo o času, v katerem lezbična subkultura tako rekoč ni obstajala, je atribut eksperimentalnega (če imamo v mislih vidik javnosti) popolnoma upravičen.

Mesto Naste Rojc v moderni hrvaški umetnosti

Kdo je bila Nasta Rojc in kje je njeno mesto v hrvaški moderni umetnosti? V razmeroma majhnem številu kritičnih člankov o tej slikarki se v ničemer ne zanika njena »velika nadarjenost«, se pa zdi problematična realizacija te nadarjenosti v samem opusu. Ta se deli na tri glavna obdobja. Zgodnje, ki traja približno do 1914. leta, je slogovno in kvalitativno najbolj koherentno, v znamenju svežih izkušenj dunajskega in Münchenskega šolanja in še razmeroma neraziskano. Prva svetovna vojna se lahko razume kot svojevrstna cenzura. Nasta se umakne v svoj intimni krog, boleha, malo dela in prestaja fazo zelo mračnega razpoloženja. Po vojni se začne obdobje umetniško zrelega ustvarjanja, ki traja dve desetletji. Dela zelo intenzivno: slika, piše, razstavlja – ne le v Zagrebu, temveč tudi na Dunaju in v Londonu,⁸ skupaj z Lino Virant-Crnić ustanovi Klub likovnih umetnic, potuje po Angliji in Škotski. Tedanja dela – številne portrete, pejsaže in tihožitja – zaznamuje persistenca zgodnejših formalnih rešitev in njihova postopna izrabljenost. To jo bo konec 30. let napeljalo na poskus »modernizacije« lastnega likovnega izraza, ki ne bo prineslo vidnejših rezultatov (Petravić Klaić, 1997), bo pa nekakšna napoved zaključnega obdobja njenega dela – med drugo svetovno vojno in takoj po njej –, zaznamovanega z izgubo kriterijev in potonitvijo v socrealizem.

Gledano kot celota se ta zelo bogati opus ocenjuje kot drugorazreden, njegove likovne

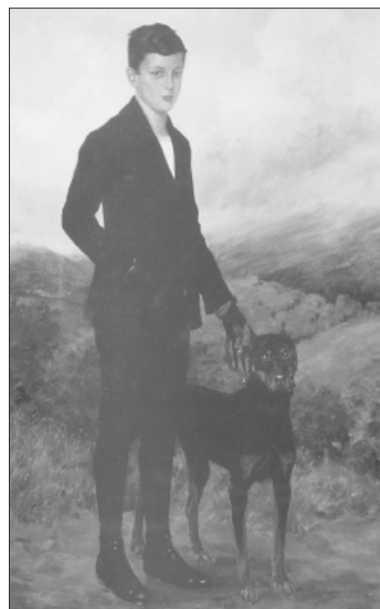
literature, izhajajoče iz proučevanja Duchampovega *alter ega* Rose Selavie – je situacija popolnoma drugačna. Preoblačenje ima takrat težo avantgardnega umetniškega dejanja, ki radikalno spreminja obraz moderne umetnosti.

⁸ Prikaz londonske razstave Naste Rojc je bil objavljen v več hrvaških časopisih, v začetku 1927. leta pa je bil tudi v francoskem časopisu *Revue de Vrai et du Beau* objavljen daljši članek o njej in o njeni umetnosti, pospremljen z reprodukcijami (glej: Rojc, Nasta (1928): Jedna hrvatska umjetnica. *Ženski list* IV(1): 37).

pomanjkljivosti, ki brez dvoma obstajajo, pa so v enaki meri porazdeljene med slogovne in žanrske »staromodnosti« (mešanica tradicije, »zagrebške barvne šole«, izkušnje, pridobljeni med šolanjem v Münchnu, in simbolizma dunajskega izvora), svojevrstno zaprtost, v kateri je umetnica živela in delala, ter njeno navezanost na razmeroma ozek krog občinstva (Gamulin, 1997). Čeprav se nikjer izrecno ne omenja, pa termin »amaterizem« lebdi kot slutnja nad slikarstvom Naste Rojc in pronica celo iz njej naklonjenih kritik.

V kolikšni meri je takšna presoja kritike upravičena, faktografsko natančna, zasnovana na analizi Nastinih del, katerih in s kakšno metodologijo? Katere in kakšne predpostavke lahko najdemo v njenem podtekstu in katera dejstva iz umetniškega življenja in njenega življenjskega okolja so se po zaslugi kritike znašla na drugem mestu, čeprav bi lahko privedla od drugačnih interpretacij? Pojdimo po vrsti ob podpori besedila, s katerim je Nasta Rojc predstavljena v Gamulinovem delu *Hrvaško slikarstvo 20. stoletja* (1997), do zdaj edinem splošnem pregledu te vrste v nacionalni zgodovini umetnosti.⁹ Takole začne Gamulin pripovedovati o Nasti Rojc: »Pri Knirru je sedela z Miroslavom Kraljevićem (in dobro poznala vse druge naše münchenske učence), a se je znova vrnila k 'zagrebški šoli'. Razstavljala je že leta 1909 s Hrvaškim društvom umetnosti, nato intenzivno delovala trideset let, a vedno na robu likovnih dogajanj.« (ibid: 329)

Ti stavki jasno oblikujejo perspektivo kritičkega pristopa (referenčni okvir, glavni kriteriji presoje) in odredjajo končno mesto temu slikarstvu v zgodovini hrvaške moderne umetnosti. Referenčni okvir je münchenski krog, kriterij presoje formalna inovacija, položaj – margina. Vse drugo, kar bo izrečeno, je samo niz (pogosto svobodno interpretiranih) faktografskih podatkov in dodatnih argumentov v prid izhodiščni trditvi. Vsaj do konca teksta. Gamulin tu znova poudari povpreč-



Nasta Rojc: *Branko Erlich z dobermanom* (1920), zbirka dr. Josipa Kovačevića, Zagreb.



Nasta Rojc: *Portret deklice* (1922), zasebna zbirka, Zagreb.

⁹ O izboru Gamulinovega dela za referenco bi lahko podvomili z očitkom o avtorjevem neprikritem konservatizmu in poudarjeno individualni optiki, ki ne odraža nujno stališč celotne stroke in ni nujno relevantna v vsakem posameznem primeru. Takšen očitek bi morda celo sprejeli, če ne bi šlo za vir, na katerega se pogosto in obširno sklicuje dobršen del recenzentskih besedil o hrvaški moderni umetnosti, vključno s tistimi, ki se ukvarjajo z opusom Naste Rojc (glej: Đ. Patravić Klaić, uvodno besedilo kataloga retrospektivne razstave Naste Rojc, Umjetnički paviljon, Zagreb 1997). Zato menimo, da je avtor za našo umetnico, o kateri je tako ali tako napisal zelo malo, zelo pomemben.

nost Nastinega slikarstva in z razlago o »zastalem razvoju« dodatno podkrepi prispevek njenih moških kolegov, vlogo njihovega »nadaljevanja poti proti impresionizmu in cézanizmu«, ter sklene, da je »...v tem smislu slikarstvo Naste Rojc lahko teoretično-morfološka razlaga: kaj bi bilo brez Pomladnega salona, brez pariške tangente in brez našega ekspresionizma? In kaj so za hrvaško slikarstvo pomenili temelji, ki jih je postavil Miroslav Kraljević?« (ibid)

Ta niz vprašanj ustvarjanje Naste Rojc skoraj popolnoma »razvrednoti«, dekonstruira jo kot umetnost in ponovno »označi«, rekonstruira kot njen negativ. Da pa bi v resnici lahko obveljal kot »teoretsko morfološka razlaga« enega največjih mitov domače zgodovine umetnosti, se proces devalvacije njenega slikarstva – »oteževanja« negacije – mora nadaljevati. Zato se, sledeč Greenbergovemu kritičnemu modelu, posebej poudarja njegova tržna uspešnost/»množično potrošništvo« in v zgodbo se zvleče podobnost Nastinih prikazov s predstavami popularne kulture. Da ne bi prišlo do metodološko nedopustnih prekoračitev, se to ne izreka, temveč zgolj aludira. Tako je, čeprav nakazan, preprečen popoln zdrs Nastinega slikarstva v kategorijo kiča. Zakaj? Ker je njegova vloga namenjena kreptitvi mita o münchenskem krogu, mora biti položaj, ki mu pripada v skupnem kontekstu, dovolj »nizko«, hkrati pa še naprej ostati umetnost, da bi tudi kritiško delovalo. Le tako lahko svojemu pozitivu zagotavlja prepoznavanje v kategorijah »visoke« umetnosti in potrdi njegovo pozicijo avantgarde hrvaškega likovnega modernizma.

Zato tudi Gamulinov komentar umetničine izjave iz leta 1938: »Davno je tega – kot bajka davno. V tistih časih je pol manjši Zagreb ob odprtju mahoma napolnil Umetniški paviljon, Zagrebčani pa so kupovali slike, tudi svoje slikarke Naste Rojc, v tistem času so odkupili 277 slik« (ibid) nujno ironičen: »... to si danes le težko predstavljamo, to 'množično komunikacijo' posebne vrste: takšno skladnost 'ponudbe' in 'povpraševanja', bilo je to nekoč, v otroški dobi te umetnosti in javnosti, ki jo je potrebovala.« (ibid)

Diskvalifikacija njenega dela je z neutrudno logiko bipolarnega odnosa visoka-nizka umetnost, v katerem je pomen enega člana v paru odvisen od določila drugega, sočasno vodi v poudarjanje populističnega okusa občinstva – torej diskvalifikaciji receptivnih možnosti okolja v določenem zgodovinskem trenutku. Seveda pa modernistični habitus našemu kritiku ne dopušča, kakor tudi ne večini drugih avtorjev, ki so se ukvarjali z Nastinim opusom, analize razlogov te velike slikarkine popularnosti.¹⁰ S tem bi namreč tudi sama disciplina zgodovine umetnosti prekoračila meje svojega »področja pristojnosti«, določenega s kanonom umetniškega dela. Jih je sploh mogoče neprekoračiti in ob tem trditi, da smo povedali vse, kar je za njeno delo relevantno? Čeprav je Gamulin na čuden način spregledal dober del zgodnjih portretov (*Portret damev profilu*, 1907; *Portret kolegice z Dunaja*, 1905; *Soproga dr. Milovana Zoričića*, 1910; *Dama s klobukom*, 1907), ravno ti kažejo, da se je Nasta Rojc – zlasti tisti del, ki se tiče Maneta – svoje münchenske lekcije zelo dobro naučila. Če si skrbno ogledamo pejsaže iz obdobja od 1902. do 1907. leta, se lahko prepričamo, da ji tudi impresionizem ni bil tuj. Zakaj se torej ni napotila po isti poti kot njen kolega? Zasuti s klišeji se vzorci drugačne razvojne poti te slikarke nikjer ne

¹⁰ Časovni odmik ni zabrisal spomina na Nasto, niti povečeval popularnosti, ki jo je uživala pri zagrebškem občinstvu. V začetku dvajsetih let je bilo povpraševanje po njenih portretih in pejsažih tako veliko, da si je leta 1923 morala zgraditi veliko hišo z ateljejem na Rokovem perivoju, in to po lastnem načrtu. Nedolgo zatem je, v iskanju »novih barv in vonjav«, odšla na dolgoletni izlet v Anglijo in na Škotsko. Glej katalog retrospektive, Umjetnički paviljon, Zagreb 1997; Gamulin, 1997: 329; Rojc, Nasta (1929): Humoristični doživljanji jedne domačice-umjetnice. *Ženski list*, (V)12: 23–24.

vidijo. Pomudimo se vsaj pri katerem od njih.

Prvi kliše – tisti, ki prikazuje nikoli jasno in glasno izrečeno, vendar ves čas prisotno tezo o amaterski ravni likovne produkcije Naste Rojc (nastale po končanem šolanju) – je dodatno podkrepljen z biografskim podatkom o velikem družinskem bogastvu. Profesionalna umetniška afirmacija ji torej ni bila potrebna, ker je tudi v primeru povsem neuspešne umetniške kariere lahko dostojno živela, tako kot pritiče pripadnici višjega meščanskega razreda. Dejstvo pa je, da je razen v nujnih primerih (pogosto bivanje v zdraviliščih in dolge faze okrevanja) in zaradi zelo zapletenega odnosa z očetom zavračala jemanje družinskega denarja ter da je vztrajala – in ji je tudi uspelo – z lastnim delom zagotoviti si dostojno materialno eksistenco. Ker je to zahtevalo veliko produkcijo in nujno neuravnoteženo kakovost, se je z nizom analogij, vgrajenih v kritiško evalvacijski mehanizem modernistične kritike, temelječ na površni analizi samega likovnega gradiva, atribut povprečnosti razvlekel skozi celoten slikarčin opus.

Ali je prav ta povprečnost na meji populizma pravi razlog, zaradi katerega je v določenem trenutku Nasta Rojc postala tako iskana umetnica? Odgovor je le na videz tako preprost, kakor predvideva zgodba o »otročkem« okusu njenega občinstva. S portreti, ki so mešanica aristokratske sargentovske elegance (*Branko Erich z dobermanom*, *Portret igralke Darinke Bandobrandske*, *Portret deklice*, *Portret gospe Mirjane Golob*) in meščanske resnobe (*Portret Jagode Truhelke*, *Portret Pavla Hatza*, *Zakonca dr. Dragutina Katušić i dr. Vjera Rojc Katušić*), dovršeno zadene samopredstave pripadnikov kulturne in znanstvene smetane tedanje družbe – njenih najpogostejših naročnikov. Stopajoč jim naproti Nasta Rojc s svojimi obrtniško solidnimi prikazi ponuja mešanico modernizirane tradicije, inteligentne observacije in elegantne scenografije, katere dekadentni glamur posrečeno zadene socialno senzibilnost, pa tudi občutek modernosti njenih someščanov.

Bilo bi napak trditi, da ji pri pridobivanju naročil nista pomagala njen družbeni status (hči ministra bogoslovja in šolstva, žena slikarja Branka Šenoe, potomca ene najuglednejših zagrebških družin) in slikarski ugled, pridobljen s portreti rektorjev zagrebške univerze. K tem razlogom moramo prišteti vsaj še enega, njeno na začetku dvajsetih let že neprikrito ljubezensko zvezo z Alexandrino Onslow. Ta namreč v biografijo avtorice vnaša nesporen element »ekscentričnosti«, jo naredi dodatno zanimivo, sam njen *življenjski slog* pa »moderen«.

Ampak zgodbo o razlogih Nastine popularnosti zaokroža šele dekonstrukcija drugega klišeja – tistega o umetnici, ki živi odmaknjeno, tesno vezana na svoj družbeni sloj. Že bežen pogled na različne oblike kulturnih aktivnosti in različne kontekste, v katerih Nasta nastopa bodisi kot avtorica bodisi kot organizatorka, kaže, da so takšne trditve povsem samovoljne. Glede na razmeroma pogoste razstave, dejstvo, da je bila angažirana pri ustanavljanju prvega združenja likovnih umetnic, ki je konec dvajsetih let zaživelo v Klubu likovnih umetnic, redne naslove v ženskem tisku, v katerih vselej nastopa kot spolno ozaveščena oseba – je trditev o življenjski in delovni izolaciji preprosto nevzdržna. Prej bi lahko rekli, da je v teh letih Nasta Rojc javna osebnost *par excellence*. Še več, kot *umetnica* – s svojim slikarstvom in *kot oseba* – s svojim eksperimentalnim življenjskim slogom, je nesporno in absolutno – *en vogue*.

Drži, da je njen osebni čut za modernost blizu načinu, po katerem modernost vidi in se v njem prepozna natančno določen družbeni sloj. Vendar ne v celoti in ne vedno. Četudi bi se oboje popolnoma ujemalo, to ne bi smel biti razlog katerekoli vrste diskvalifikacije Nastine umetnosti. Modernizem ni nikakršna monolitna celota, temveč prej niz vzporednih in prepletenih zgodb raznorodnega ritma in ne vedno nujno linearnega in

progresivnega toka. Ni torej razloga, da bi eno od njih postavili pred drugo. Ob tem – kot bomo videli na primeru Nastininih avtoportretov – nam vsako preveč čvrsto oklepanje določenega obrazca branja umetniškega dela ali opusa otežuje možnost poznejših sprememb perspektive in s tem tudi doseganje novih spoznaj o mogočih, drugačnih težnjah avtorja.

Se je zaradi vsega tega treba lotiti kritične revizije opusa Naste Rojc? Temeljita revizija po tradicionalni praksi stroke se nam v tem trenutki zdi odveč. Če bi jo izdelali, bi sprejeli konvencijo discipline in eno umetnostnozgodovinsko zgodbo zamenjali z drugo, z rezultati, ki so, ker težijo k dokončnosti, vnaprej sumljivi. Poleg tega so v našem času veliko bolj zanimiva in pomembnejša vprašanja, ki jih zastavljajo posamezni segmenti njenega opusa, kot pa ta v celoti. A kljub temu, kakšna je, v kvalitativnem pogledu, ta celota? Četudi se kritično referiramo na Gamulinove ocene, del teh nesporno drži. S prikazom njegove metode devalvacije Nastine umetnosti kot primerom delovanja tipično maskuline kritike nismo v celoti zavrnili tudi kriterijev, ne katerih temelji. Za nas je nesprejemljiva njihova absolutizacija, obilje spolnih klišejev, ki zastirajo proces presojanja ter površnost, s katero se ta kritiški diskurz nanaša na celoten Nastin opus. Vendar je atribut povprečnosti – če ga uporabimo za umetniško izrazito komercialno produkcijo – upravičen.

Nastini »salonski portreti« so resda precej konvencionalna dela, ki preprosto prikazujejo življenje sodobnikov. Njihov »staromodni« videz ni omejen zgolj na slogovno formulacijo, ampak tudi na pristop h kompoziciji in uporabo žanrskih konvencij: najpogosteje tričetrtinski prikaz figure, skrbno naslikana ozadja, umirjena tonaliteta, realistično oblikovanje detajlov obleke in elementov interiera, ki govorijo o družbenem statusu portretiranih oseb. Kakor vsak drug konvencionalni portretist tudi ona nad svojimi modeli ne poskuša vzpostaviti nikakršne avtoritete. Še zlasti ne tiste, ki bi dala prednost lastnim projekcijam, postavila v negotovost ali izničila avtonomijo in subjektivno integriteto portretirane osebe ter jo pretvorila v goli podaljšek realizacije umetnikove vizije slikarstva. Zato se z vidika modernega portretnega slikarstva ne le slikarska realizacija, ampak tudi Nastin pristop v celoti, označuje kot zastarel.

Vendar je bila ob razmeroma obsežni komercialni produkciji vse življenje zaposlena tudi s prikazom sebe in svojih prijateljev, to dejstvo pa razkriva številne elemente osebnega doživljanja lastne umetniške in spolne pozicije, ki ima, če jo spremljamo skozi kritiško recepcijo



Nasta Rojc: *Dama s klobukom* (ok. 1907), zbirka dr. Josipa Kovačevića, Zagreb.



Romaine Brooks: *Ida Rubenstein* (1917), Smithsonian American Art Museum, Washington.



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

sodobnikov, malo ali nikakršne zveze s pomenom, ki ji ga pripisuje likovna kritika. Dela, kot so na primer *Portret mlade Dunajčanke* (1904), *Portret Zoe Borelli* (1909), *Moja sestra – Vjera Rojc* (1909), *Portret mlade žene* (1912), *Portret mame Slave na terasi hiše v Radićevi* (1933), *Portret gospe B. Š.* (1938), kažejo, da je svojo slikarsko nalogo znala opraviti tudi na povsem drugačen način. Njihova bistvena razlika v razmerju do komercialne produkcije ni določena z nikakršnimi formalnimi eksperimenti, temveč s kompleksno psihološko karakterizacijo. V nasprotju s prikazom oseb, s katerimi je bila v profesionalnem odnosu slikarka–naročnik, gre tukaj za zelo intimne stvaritve, katerih cilj ni odraziti svet in življenje modelov, temveč narediti njihovo *eksistenco vidno*. Z drugimi besedami, naloga je odkriti predstave, ki ustrezajo specifičnostim individualne življenjske prakse in jih ne glede na njihovo naravo (spolno, razredno, seksualno), prikazati na način, ki to »drugost« ozavešča, in v končni instanci zagotavlja možnost njene kulturne integracije. Že na prvi pogled je jasno, da gre v glavnem za ženske portrete. Nastin zgodnji interes za ženski psihološki portret – tedaj neobstoječi žanr v hrvaški moderni umetnosti – je ena od determinant njene individualne poetike.

Psihološki portret ženske je nova tema tudi v evropskem slikarstvu zgodnjega modernizma, glede na to, da koncept ženskega modela kot psihološkega koncepta zaznavamo šele od devetdesetih let 19. stoletja. Njegov nastanek je v neposredni zvezi z razpravami o *femme nouvelle* – novega tipa samostojne, izobražene ženske, ki ravno tedaj začneja svoj intenzivni prodor v sfero javnosti in zaznamuje začetek globokih sprememb v tektoniki družbene konstrukcije tradicionalnih spolnih vlog. Psihološki ženski portret postane torej predstava *femme nouvelle* v likovnih umetnostih, novejša raziskave pa potrjujejo, da prvi kritiški zapisi,¹¹ ki poudarjajo ta novi koncept ženskosti kot morebitni povod za rušenje splošnih konvencij prikazovanja spolov v portretnem slikarstvu, nastanejo šele na prehodu stoletja. S svojimi prikazi žensk z začetka 20. stoletja se torej Nasta Rojc pridružuje tipu slikarstva, ki ga tedanja kritika v znatni meri šteje za eksperimentalno.¹² Osnova njegove visoke kvalitete je precizno uravnotežen odnos med kompleksno vsebinsko komponento in diskretno slikarsko realizacijo s poudarjenim psihološkim podtekstom. Menimo, da je ravno v interesu za kompleksni prikaz psiholoških procesov vsebovan tudi odgovor na vprašanje, zakaj je Nasta Rojc naredila takšne umetniške izbire, kot jih je, in zaradi česar njene stilske »staromodnosti« ne moremo razlagati kot posledico »zadržanega razvoja«, temveč kot rezultat premišljene *umetniške odločitve*.

Da gre v resnici za odločitev in ne za posledico tradicionalnega niza okoliščin – vrnitev v periferno okolje – prekinjena komunikacija z virom stilskih inovacij – retardacija – dokazujejo njeni avtoportreti. Naslikala jih je najmanj deset in slikajoč lasten obraz izpisala ob Anki Krizmanić in Nevenki Đorđević, eno od najimpresivnejših ženskih avtobiografij hrvaškega modernega slikarstva. A prej kot novo poglavje v zgodbi o Umetniku – Narcisu, je to vrsta terapije preživetja, način, da se – vsaj na začetku – oddalji od fizičnega trpljenja in

¹¹ Eden prvih člankov te vrste, objavljen šele 1899. leta, je zapis francoskih kritikov Camila Mauclaira in Mariusa Ary Leblona. Glej: Silverman, 1989.

¹² O vprašanju razumevanja portretov v poznem 19. stoletju glej: Terdiman, R. (1986): *Discourse, Counterdiscourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*. Ithaca: Cornell University press; o problemu kritične recepcije ženskega psihološkega portreta v poznem 19. stoletju in načinih njegove teoretske interpretacije glej: D. Silverman, op. cit.

bolečine, ki so od rojstva sestavni del lastne telesnosti.¹³ Naravnost na sledenje notranjemu ritmu telesa (kot ženske in umetnice) bo Nasta zelo kmalu obogatila z zavestjo o različnih tipih kulturnih, političnih in družbenih pomenov, ki konstruirajo pojmovanje telesa v kulturi njenega časa. Prikazovanje sebe bo v celoti izenačila s postopnim oblikovanjem lastne identitete (spolne, seksualne, ustvarjalne), avtoportret pa bo postal privilegirano mesto procesa samorazumevanja, samosprejemanja in sporočanja na novo pridobljenih spoznanj v širši kulturni kontekst. Z drugimi besedami, proces soočanja z lastno lezbično identiteto se bo preoblikoval v *življenjski slog*, le-ta pa se bo kot takšen oblikoval v in skozi slikovno predstavo.

V času pred prvo svetovno vojno je bila družbena vidnost lezbične subkulture, v primerjavi s homoseksualno minimalna, lezbična identiteta pa še bolj nejasna kot homoseksualna ter močno vpeta v višji meščanski razred. Do njene javne potrditve, ki vključuje tudi načine kulturne predstavitve iz perspektive, ki razliknost prikazuje v socialno prepoznavni obliki, pride šele v začetku dvajsetih let, in to v glavnem v metropolah modernizma (Pariz, London, Berlin). V trenutku torej, ko nastajajo prva Nastina dela, s katerimi poskuša ustvariti prikaz seksualiziranega ženskega subjekta z lezbično identiteto, slikarski (pogojno ga imenujmo) »slog« lezbične subkulture ne obstaja. Njegovi prvi, nejasni obrisi se komaj dajo slutiti tudi v največjih kulturnih središčih Evrope, kjer umetnice, kot denimo Romaine Brooks, Hanna Gluckstein ali Jeanne Mammen,¹⁴ ravno tedaj poskušajo najti ustrezne vizualne paradigme, znotraj katerih bi ga lahko izrazile. Najpogosteje se poslužujejo formalnih in vsebinskih rešitev, ki jih v istem času najdemo tudi v umetnosti Naste Rojc: z demodiranim, simbolističnim stilom, ki se sklicuje na umetnike, kot so Sargent, Whistler ali Oscar Wilde, s prikazi elegantno postavljenih modelov v dragih oblekah; z omejeno paletto, precizno konturo in pazljivim modeliranjem ter atmosferskim ozadjem. Drugače povedano, z oživiljanjem tedaj že nepovratno pasatističnega, dekadentnega jezika umetnosti s konca 19. stoletja. Ena njegovih ikonografskih specifik – preoblačenje, prikazi žensk, oblečenih v moška oblačila – bo šele sredi dvajsetih let postala osrednji element prepoznavne konstrukcije lezbične seksualnosti in oblika njene kulturne identifikacije.¹⁵ Nasta začne sebe prikazovati na ta način že zgodaj, 1912. leta.

Zakaj preoblačenje? Preoblečena ženska ustvarja veliko večjo zmedo glede spolnih vlog, ker zahteva pravico do moških privilegijev, javno in svobodno oznanja svojo transgresivnost, in

¹³ Ritem Nastinega življenja od samega začetka zaznamujeta bolezen in nenehna bližina smrti: vrsta pljučnic, sušica, ki jo je preživela, operacija ledvic, bolezen oči, ki bi se kmalu končala s popolno slepoto, operacije – vse to pospremljeno z dolgimi obdobji okrevanja (glej dnevnik in pisma Naste Rojc, Likovni arhiv HAZU).

¹⁴ Njihovo slikarstvo je tematsko nekoliko bogatejše in vsaj v primeru Jeanne Mammen politično in razredno veliko bolj ozaveščeno kakor Nastino. Mammenova je ustvarila svoja najboljša dela v hektični, skrajno liberalni atmosferi Weimarske republike, spodbudne ne le za kritično preizpraševanje spolnih in seksualnih vlog, temveč vrste drugih, vročih družbenih problemov. Evropska likovna kritika je njen bogati opus »odkrila« šele nedavno in jo danes – glede na družbeno-kritično noto del z začetka tridesetih let – postavlja kot žensko različico Georga Grosza; Romaine Brooks je razen avtoportretov slikala prijateljice in ljubimke, torej ženske, ki so na začetku dvajsetih let pripadale gejevskemu miljeju tedanjega Pariza.

¹⁵ Glej: Doan, L. (1998): Passing fashions, reading female masculinities in the 1920's. *Feminist Studies* 24/3, 14–31. Začetek stoletja je tudi sicer v znamenju splošne zmede glede spolnih vlog in seksualnih identitet. Predstava ženske, močno vezane na dom in sfero zasebnosti, značilna za 19. stoletje (več o tem glej: Pollock, G. (1999): Modernizem i prostori ženskosti. V *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Centar za ženske studije), se

to v maniri, ki njeno »preobrazbo« – vrnitev v konvencionalno heteroseksualnost – dela zelo dvomljivo, celo nemogoče.¹⁶ Preoblačenje je bilo torej na prehodu stoletja za Nasto in njej podobne ženske pomensko najbolj ekspliciten način, na katerega so lahko izkazale svojo drugačnost. Sodeč po študijah lezbične subkulture zgodnjega modernizma pa tudi edini mogoči način, kajti: »V tem času ne obstaja spolni diskurz, ki bi pripadal ženski meščanskega razreda, ampak samo moški diskurz o ženski seksualnosti (pornografski, literarni, medicinski). Da bi ga zgradila, mora Nova Ženska vstopiti v moški svet bodisi kot heteroseksualna v moških terminih bodisi kot lezbijka v navidezno moškem telesnem obličju.« (Wallace in Elliott, 1996: 45)

Z drugimi besedami, preoblačenje je bilo sredstvo, s katerim se je problem seksualnosti, ki tradicionalno spada v področje zasebnosti, prenašal v sfero javnosti.

Štirje avtoportreti

Potrditev, da ima to v slikarstvu Naste Rojc ravno ta namen, najdemo v štirih avtoportretih – *Avtoportret s čopičem*, *Avtoportret – lovec*, *Simbolistični avtoportret*, *Avtoportret– jahačica*. Pomenijo čvrsto pomensko celoto, svojevrsten umetniško-kulturni projekt, ki se kaže kot takšen zahvaljujoč vzporednemu nizu istovrstnih in skoraj sočasnih del, a s popolnoma drugačnim značajem. Čeprav zadnja niso za nas nič manj pomembna, ni razlogov za njihovo posamično analizo. Ali natančneje povedano – vseeno je, s katerim prikazom iz te vzporedne skupine avtoportretov bi se poigrali, ker gre vselej za eno in isto sliko. Prikazuje umetnico, oblečeno v svetlo srajco in obrnjeno v polprofil. Pogled, uprt v gledalca, je včasih sanjav, spet drugič prodoren, odsoten ...¹⁷ Ti zelo osebni zaznamki sledov intimnih dram, ki se daleč od oči javnosti vpisujejo v vedno isti kalup ter izenačujejo pomembnost zgodbe o potekanju časa s tisto o menjavah človeškega karakterja, nesporno spominjajo na neko drugo zgodbo o

radikalno spreminja, bodisi pod vplivom trga dela in sufražetskega gibanja, bodisi kot posledica prve svetovne vojne in naglega prodora žensk na vsa področja javnega delovanja. Po letu 1918 – kljub vrsti poskusov, ki so se sklicevali celo na državne zakone – bi jih bilo težko ponovno vrniti izključno k skrbi za dom in družino. Zadošča že pregled hrvaškega ženskega časopisja tistega časa – od tistih, ki naslavljajo pripadnice srednjega in višjega sloja, vse do levega ali izrazito katoliškega tiska – da se lahko prepričamo o obstoju občega nacionalnega konsenza žensk o tem, da se prostora javnosti ne sme nikoli več zapustiti (glej časopise: *Ženski list*, *Ženska misao*, *Savjetnik za radnu ženu*). Nova izkušnja svobode se je odražala tudi v oblačenju. Potem ko so med vojno, delujoč kot bolničarke na fronti, spoznale prednosti in udobje moških oblačil, začnejo ženske v svojo garderobo čedalje pogosteje vključevati hlače. »Moški stil« zaznamuje žensko modo vse do sredine dvajsetih let in se do takrat ne povezuje s predstavo lezbijke, temveč s predstavo »moderne ženske«. Hlače tako nosi *flapper*, nov tip mlade, zaposlene, urbane ženske, ki se, pogosto s cigareto v roki, svobodno in samostojno giblje v javnem prostoru, pa tudi *femme fatale*, skrivnostna, neosvojljiva lomilka moških src, z ne povsem jasno spolno identiteto, ki jo pooseblja v frak oblečena Marlene Dietrich. V obdobju od začetka stoletja pa do sredine dvajsetih let popularne predstave moških prehajajo pot v nasprotni smeri: od solidnega, treznega meščana, prek preprostega, a izrazito maskulina delavca, ali nevrotičnega intelektualca, obremenjenega z nerazrešenimi libidalnimi problemi, ki prenaša vojno na svojih ramenih, vse do rahlo feminiziranega, preveč negovanega moškega meščanskega razreda, ki se želi zabavati in pozabiti vojne strahote, ki so komaj za njim.

¹⁶ O problemih formuliranja seksualiziranega ženskega subjekta v moderni evropski kulturi glej: Verhaeghe, P. (1998): *Does the Woman Exist? From Froyd's Hysteria to Lacan's Feminine*. London: Dutton Press.

¹⁷ Izjema je avtoportret iz leta 1911.

travmi paralelnih eksistenc – tisto o Dorianu Grayu. Ker so bila dela iz tega niza očitno mišljena za »osebno rabo«¹⁸ (čeprav pozneje razstavljana), na njih ni prostora za ikonografijo, povezano s projektom ustvarjanja javnega prikaza lezbične identitete. Z vidika celote slikarskega opusa si gotovo zaslužijo veliko večjo pozornost, a z vidika naše zgodbe je njihov poseben pomen v tem, da delajo mejo med zasebnim in javnim otipljivo in potrjujejo kako niz štirih avtoportretov – izpostavljenih na začetku –, dejansko predstavlja celovit projekt, realiziran s polno zavestjo o naravi odnosa med mišljenjem in ustvarjanjem (pomena), in proizvodnjo samega znaka.

Za zagrebško občinstvo, ki je lahko sledilo njegovemu toku, je bil ta brez dvoma šokanten, za samo umetnico pa intelektualno naporen (in verjetno boleč). Pomenil je kompleksne procese samoanalize, analize načinov recepcije obstoječih predstav, izpraševanje njihove pomenske kapacitete ter iskanja (in odkrivanja) novih, ustreznih obrazcev prikazovanja.

Začenja se z avtoportretom *Avtoportret s čopičem* iz 1912. leta, ki obsega dva enako travmatična in enako bistvena vidika slikarske eksistence: umetnost in spolnost. V velikem, popolnoma praznem prostoru drži droben in osamljen lik v roki čopič – simbol slikarske obrti. Oblečen je kot paž: v mehko črno oblačilo s širokim plaščkom, ozke hlače, ki segajo malo pod koleno, in satenaste čevlje. Motiv paža – mladega, zanesenega človeškega bitja spremenljive spolne identitete – ima tudi zelo jasen simboličen pomen.¹⁹ Proti nam obrača svoj žalostni obraz, naslikan z nekaj sumarnimi potezami in stopljen z motnim, sivim ozadjem. Krhko telo, navrženo s hitrimi, širokimi potezami čopiča, bi v trenutku lahko izginilo v sivino, iz katere se je – kot v snu – tudi porodilo, prizemljuje k tlom njegova lastna, dolga črna senca. V tej hladni ničevosti je samo in izolirano. V bližini ni nikogar, nobenega človeka, niti predmeta, ki bi ga njegov čopič lahko prikazal, kakor med drugim ni niti platna – površine, na kateri bo pustil sled. To androgino bitje, ujeto v situacijo popolne odtujitve, je zaznamovano s potlačenimi željami, oblikovano s travmatičnimi izkušnjami, ki se ne morejo jasno artikulirati, soočeno s skrajno nestabilnostjo svoje spolne identitete. Takšna vizualna in pomenska artikulacija lastne subjektivnosti, ki obstaja samo v stanju nezavednega – sanj ali nočne more – pomeni pa občutek izgubljenosti, ne le zase, temveč tudi za druge, je prava vsebina tega majhnega platna.²⁰

To je tudi iskanje predstave, ki bi ji uspelo čim bolj popolno prikazati občutek »drugosti«, ki z enako močjo zaznamuje avtopercepcijo lastne pozicije – tako življenjske kot umetniške. V alegoriji odsotnega platna se skriva globok sum v lastno kreativno identiteto, generiran s potrebo po odpiranju avtentične, individualne izkušnje umetnosti in tesnobo, ki je posledica soočanja z nezmožnostjo njene zadovoljitve.²¹

¹⁸ Prvi iz te serije avtoportretov je bil slikan kot darilo za Doro Car, učenko Branka Šenoe in Nastino ljubimko od leta 1912.

¹⁹ Simbolika paža je zelo kompleksna, vedno pa vključuje element nestanovitne spolne identitete. V književnosti na ta motiv pogosto naletimo v zgodbi o ljubezni viteza do neizprosne dame (*distant lady*), ki se s preoblačenjem in prevzemanjem vloge paža (s potlačitvijo lastne spolne identitete) skuša čim bolj približati objektu svojega hrepenenja.

²⁰ Glej: Freud, S. (1990): *Psihopatologija suakodnevnice*. Beograd: Matica Srpska.

²¹ Praktična neuporabnost razpoložljivih likovnih sredstev in pomanjkanje predstav, ki omogočajo komuniciranje ženskega izkustvenega sveta, življenja in umetnosti, ni samo Nastina travma. Velik del njenih sodobnic je soočen s problemom »umanjkanja pravice do glasu«, ki se v tistih letih zdi skoraj nerešljiv. Različne modele občutka nemoči in lastne artistske nezadostnosti srečujemo v delih Gwen John, Paule Modherson Becker, Mariane Weferkin, Helene



Nasta Rojc: *Autoportret* (1911), zbirka dr. Josipa Kovačevića, Zagreb.



Nasta Rojc: *Autoportret* (1915), zasebna last, Zagreb.

Je bila intendirana vsebina tega dela Nastinim sodobnikom čitljiva? V določeni meri. Denotacija pomenov, povezanih s problemom kreativnosti ni bila pretirano težavna glede na to, da se je lahko oprla na obstoječe kolektivne predstave. Vendar pa okolju primanjkujejo referenčni vizualni in pomenski obrazci za vprašanja spolne/seksualne identitete. Ob površnem poznavanju pomena uporabljenih simbolov Nastino preoblačenje ni moglo biti prebrano tako, kot smo to storili mi. Prej bi glede na tedaj dominantno družbeno konstrukcijo spolnih vlog utegnili navesti gledalce k sklepu, da gre za še en primer (tradicionalne) umetniške ekscentričnosti (cf. Rolley, 1990: 56–66).

Glede na globoko intimno naravo *Autoportreta s čopičem* in njegovo slikarsko »nedokončnost« bi se morda lahko vprašali, ali je sploh bil mišljen za tuje oči,²² ko gre pa za *Autoportret – lovec*, iz istega, 1912. leta, pa ni dvoma, da gre za sliko, namenjeno javni percepciji. Pod skoraj monohromnim, ploščatim ozadjem sivega jesenskega neba in motno rumenim poljem – skopih oznak jesenskega pejzaža – je umeščen čvrsto oblikovan slikarčin lik v polprofilu. Z glavo, rahlo nagnjeno proti desnemu ramenu, nam pošilja prodoren in vprašujoč pogled. Njegova samozavest je tako impozantna, da prikuje pogled na ženski obraz z močjo, ki dopušča le bežno zaznavo drugih elementov prikaza.

Medtem ko smo jo na prejšnjem portretu našli ranljivo, polno dvomov, izgubljeno in izpostavljeno našemu pogledu, gre zdaj za povsem drugo osebo. Za Amazonko, oblečeno v

Sofie Schjerfbeck in pri vrsti drugih avtoric.

²² Odgovor bi lahko ponudil katalog njene samostojne razstave iz leta 1914, ki morda nekje obstaja v kateri od zasebnih zbirk, nam pa tukaj ni bil dostopen.

elegantno lovsko opravo moškega kroja, bleščeče belo srajco z visokim, poškrobljenim ovratnikom, dopolnjenim z rdečo kravato. Leva roka je v komolcu upognjena, dlani v mehkih, a grobo krojenih usnjenih rokavicah, leva napol potisnjena v žep; desna nonšalantno naslonjena na cev puške, obešene na desno ramo. Težko, mehko tkanino krila vrtniči jesenski veter, ki je iz venca bujnih, črnih las, spetih okrog glave, ločil nekaj pramenov in iz njih oblikoval vijugasto, linearno arabesko, ki simbolično povezuje razpoloženje ženske s stanjem narave, ki jo obkroža. Element androgynosti, temelj razbiranja simboličnega pomena v predhodnem prikazu, je še naprej prisoten, čeprav je to predvsem romantičen, idealiziran prikaz ženske – borke. Dominantna do te mere, da se tudi narava podreja njenemu duhovnemu stanju, in zavedajo se, da je predmet raziskujočega, voajerskega pogleda, ga pripravljena vrača in že naslednji trenutek nadaljuje svojo pot. Počastila nas je s svojo pozornostjo, a se ni izpostavila, in dopušča nam videti zgolj tisto, kar se je sama odločila pokazati – elegantno, samozavestno žensko, ki zahvaljujoč skrajno nediferenciranemu prikazu ozadja, postavitvi figure v samo »površino« slike in pazljivemu modeliranju, deluje skoraj monumentalno. Tukaj nam torej prvotna, osebna mentalna predstava, ki jo ima umetnica o sebi, ni v popolnosti razkrita. Nenavadnost njene obleke, pa tudi aktivnosti, v kateri jo najdemo, glede na spolno pripadnost – torej vsitisti elementi, ki napeljujejo na transgresijo in lahko izzovejo zmedo – so manj pomembni kot način, kako redifinira pozicijo gledalca: »zasušnjila« je njegovo pozornost, usmerja mu pogled in s prevlado upravlja celoten proces vizualne recepcije prikaza.

Ko pa se lotimo mapiranja psihološkega podteksta prikaza, se soočamo z zapleteno mrežo pomešanih identitet. Neobremenjena s prevzemanjem slikarskih konvencij žanra Nasta Rojc – navidezno – ne ostaja prikrajšana za lastno narcisoidno izkušnjo. A pravi problem nastopi, ko se slikarkin monumentalizirani fisis in njen nič manjši ego skušata v skladu s klasično definicijo



Nasta Rojc: *Autoportret* (1918), zasebna last, Zagreb.



Nasta Rojc: *Autoportret* (1925), zasebna last, Zagreb.

narcizma prebrati kot prikaz objekta lastne želje. Ker androginost tudi tukaj samo usklajuje, ne pa razmejuje področja prepletenih spolnih identitet, se kmalu zavemo, da pravi naslovnik te želje ni tako jasno določen, kot se zdi na prvi pogled. Še več, odkrivamo, da nas – prizadevajoč si, da ta še naprej ostane skrit, umeščen za tem, kar je (nam) dopuščeno videti in (njej) izreči –, slikarka zavestno prevara. S potlačitvijo elementa androginosti nam ponuja privid avtentičnosti lastnega narcizma v metafori Nove Ženske (dodatno poudarjen z organsko povezavo med »jazom« in Naravo). Vendar samozavest, s katero se ne odreče ženstvenosti, ne more prikriti prave narave prisvajanja znakov spolne vloge, ki ji ne pripada.²³



Nasta Rojc: *Autoportret - lovec* (1912), Moderna galerija, Zagreb.



Nasta Rojc: *Autoportret s čopičem* (1912), zasebna last, Zagreb.

Gre za Nastin poskus, da s kompleksnim pomenskim strukturiranjem odloži odkrito razglasanje lastne lezbične identitete. Odlog ni motiviran s strahom pred morebitnimi družbenimi posledicami javne recepcije in bo trajal samo do trenutka odkritja tistega tipa predstavitve, ki dopušča njeno popolno in jasno artikulacijo.²⁴ Zato je mogoče ta dva portreta interpretirati kot vizualne zabeležke ob procesu intimnega sprijaznjenja s spoznanjem o naravi lastne želje, pa tudi kot iskanje kontingentne oblike njenega predstavljanja.

²³ Ta avtoportret je natančno tako tudi prebran. Dokaz sta pozitivna kritiška ocena in prizadevanje Društva umetnosti, da ga nepovratno pridobi za zbirko Moderne galerije v Zagrebu. Glej: G. Gamulin, op. cit. str. 329.

²⁴ Za to trditev seveda nimamo materialnih dokazov. Podpirajo pa jo Nastini članki, objavljeni v ženskem tisku. Iz njih je mogoče jasno razbrati, da jo presoja javnosti zanima samo takrat, ko se nanaša na njeno umetnost (glej: Rojc, N. (1928): Izložba kluba likovnih umjetnica. *Ženski list* IV(11): 22–26; Rojc, N. (1933): 50 godišnjica Naste Rojc. *Ženski list* IX(16): 32–33).

Spremljajo ga tudi neizogibne spremembe v dojemanju kulturnega značaja žanra. Na začetku zgodbe je avtoportret prikaz, še neločljiv od sfere zasebnosti, ki je zaščitena s pomensko (ne)prozornostjo izbranih form. Težišče je na spraševanju njihove simbolne kapacitete, medtem ko je sam proces proizvodnje novih pomenov v drugem planu. V fokus ga privede naslednji korak, ko se zastavi vprašanje vloge avtoportreta pri ustvarjanju javnih predstav in raziskujejo sredstva, s pomočjo katerih lahko umetnik upravlja proces njihovega razbiranja. Celoten projekt kulminira s *Simbolističnim avtoportretom* (1914).²⁵ Narejen s polno zavestjo o načinih, na katere umetnost ustvarja kulturne pomene, vsebinsko spada med Nastina najbolj kompleksna dela, pa tudi v tisto razmeroma skromno skupino avantgardnih umetniških del prve polovice 20. stoletja, ki bistveno določajo naravo in stopnjo modernosti okolja.

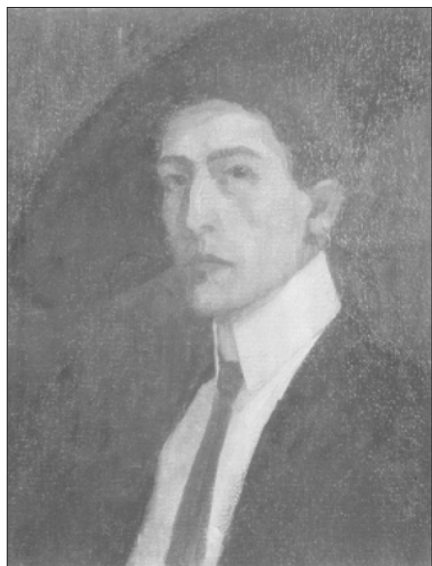
Da bi lahko sledili tukaj uporabljenemu procesu proizvodnje pomenov, je nujno opomniti na biografski podatek, ki pravi, da se je Nasta Rojc leta 1910 poročila z dolgoletnim prijateljem, slikarjem Brankom Šeno. Štiri leta pozneje se začenja prva daljša Nastina ljubezenska zgodba z žensko, življenjski poti zakoncev pa se začneta razhajati. V tem trenutku nastane ta nenavadna slika.

Dovolj je že bežen pogled na sliko, da dojamemo, da je termin »avtoportret« iz naslova, vsaj ko gre za mimetičen vidik, ki je pri tem samoumeven, dokaj problematičen. Ta dandy – v beli, poškrbljeni srajci z dvignjenim ovratnikom, glavo, prekrito z velikim črnim, nizkim španskim klobukom, čez rdečo ruto, ki prekriva lase, s koketnim zlatim uhanom v ušesu – ni Nasta Rojc. Vsaj ne tista Nasta Rojc, ki jo (pre)poznamo. Če pogledamo podrobneje, opazimo, da gre v resnici za ponovljen portret Branka Šenoe iz leta 1910/1911, kar potrjujejo celo identične dimenzije obeh slik. A med njima kljub vsemu obstaja določena razlika: z obraza Branke Šenoe – podolgovatega, mršavega, poudarjenih ličnic in rahlo ukrivljenega nosu – prodorno in predrzno gledajo Nastine oči. Njene so tudi polne, rdeče našminkane ustnice, nekoliko stisnjene v izrazu rahlega prezira, kot tudi mehka, zaobljena ušesna školjka koralne barve. Ni čudno, da ravno za to sliko Gamulin (1997: 329) pravi, da najbolje predstavlja Nasto Rojc »kot slikarko in kot osebnost«. Kajti v trenutku, ko jo je naslikala, je bil proces rekonstrukcije lastne spolne pozicije povsem ozaveščen in dovršen. Zatorej ta slika ni nobena apoteoza ljubezenske in duhovne zveze dveh bitij, združenih s sveto zavezo poroke, temveč prej konstatacija mučne narave odnosa, v katerem se spolna identiteta protagonistov nepričakovano prekriva. Namesto sopotnika zdaj postaneta tekmeča, in to na področju seksualnosti, ki je konec 19. in v začetku 20. stoletja ena najbolj travmatičnih točk modernosti. Tej razlagi v prid govori tudi celovit napis na hrbtni strani slike: *Simbolistični avtoportret. Jaz borec. Jaz* (Petravić Klaić, 1997).

S čim, razen s potezami lastnega obraza, je Nasta nadgradila in transformirala svoj začetni prikaz? S skrbno izbranimi kosi oblačil v ekscentrični kombinaciji, ki nedvomno napoti na wildovski tip *dandyja* in dekadentno atmosfero konca 19. stoletja, v kateri se oblikujejo tedaj že (tudi v zagrebškemu okolju) javno prezentni obrazci homoseksualne subkulture

²⁵ Ni znano, ali je bilo to delo razstavljeno tudi na *Ausstellung Kroatische Frauen* leta 1914 na Dunaju. Domača kritika beleži, da je bila med 59 slikami, s katerimi se je dunajskemu občinstvu predstavila Nasta, postavljena tista z naslovom *Sanjarjenje*. Težko verjamemo, da *Simbolistični avtoportret*, če bi bil razstavljen, ne bi pritegnil vsaj tolikšne pozornosti avditorija. Še posebej zato, ker govorimo o okolju, izrazito senzibiliziranem za prikaze umetniške analize različnih oblik seksualnosti, kakšne najdemo v delih številnih avstrijskih umetnikov tega časa (spomnimo se le Klimta, Schieleja, Kokoscke ...).

belle époque. Tako oblečena ponuja na vpogled (v fizionomiji moža) lasten maskulinizirani lik in se pri tem zavestno zanaša na dejstvo njegove družbene prepoznavnosti in na logiko spoznavnega procesa, po kateri bi popularni pomen »feminiziranega« moškega, po principu analogij, v zavest občinstva moral priklicati identičen pomen »maskuliniziranega« ženskega obraza in proizvesti predstavo seksualizirane ženske identitete istega tipa »drugosti«. Razloge,



Nasta Rojc: *Simbolistični avtoportret* (1914), Moderna galerija, Zagreb.



Nasta Rojc: *Portret mojega soproga dr. Branka Šenoe* (1910/11), zbirka dr. Josipa Kovačevića, Zagreb.

zaradi katerih je kot predlogo uporabila ravno obraz Branka Šenoe, je mogoče najti tako v na novo pridobljeni spolni samozavesti, kot tudi v družbeno-kulturološki naravi njune zveze (poroka), ki je v tem smislu funkcionalno sredstvo za indukcijo intendiranih pomenov.

Ne gre torej za to, da Nasta v lastni želji prepozna tudi naravo želje svojega moža, kar bi jo vodilo v nepričakovan, nov in nekoliko paradoksalen občutek pripadnosti, temveč za dejstvo, da se predstava lezbične seksualnosti, da bi bila v celoti jasna in prezentna, mora formulirati v razmerju do dominantne oblike seksualnosti modernizma, torej – moške heteroseksualnosti. Da bi jo okrepila in pojasnila njen *družbeno elitistični značaj*, element preoblačenja podvoji. Aluzijo na zakonsko zvezo in spolne identitete, ki jih ta ponazarja, doseže s preoblačenjem (in ne z maskiranjem) v lik svojega heteroseksualnega partnerja, aluzijo na drugačen tip (moške) seksualnosti pa z evokacijo wildovskega vzora dekadentnega, homoseksualnega dandyja. Zato je *Simbolistični avtoportret* Naste Rojc »izviren« (v smislu avantgardne izvirnosti) na dveh ravneh: na tisti, ki si (neupravičeno) prisvoja spolno identiteto predloge, pa tudi na tisti, ki uporablja pomen obstoječe kulturne predstave homoseksualnosti, da bi ji dala nov predznak. Z drugimi besedami, njegova izvirnost je v eksploataciji vizualne konfuzije preoblačenja, ki spodkopava esencialistično razumevanje spola ter sprevrača idejo »originala« (moški) in »imitacije« (ženska v moški spolni vlogi), ker ju uporablja za vzpostavitev nove identitete spolnosti (predstava lezbične seksualnosti).

V tem avtoportretu ni drugih, skritih pomenov, njegova iskrenost (na katero opozarja tudi Gamulin), je prav – destruktivna. Z vidika slikarske realizacije gre vendarle za obrtniško izvedeno, skoraj minimalistično delo: forma je grajena pazljivo, a ne akademsko minuciozno; poteze čopiča so temperamentne, čitljive, dovolj svobodne, da pripomorejo k živosti površine, ne pa tudi toliko osamosvojene, da bi konkurirale prikazu; obseg palete je skrajno reduciran – črno, belo, rdeče (v prehodih od temno rdeče do koralno rdeče); kompozicija je simetrična, organizirana okrog vertikalne osi, dinamizirana z diagonalo klobuka do mere, ki je potrebna, da privabi in zadrži pogled opazovalca. Gre torej za formalno »staromodnost«, ki je strateške narave: ne da bi sama odtegovala pozornost, le-to oblika usmerja na vsebino, katere cilj je narediti novo lezbično identiteto vidno.

Ampak – v tem konkretnem primeru – simbolistične slogovne determinantne ne čutimo kot staromodno v obsegu, kot to velja pri nekih drugih Nastinih stvaritvah. Zahvaljujoč impresivni modernosti vsebine *Simbolističnega avtoportreta* atribut in veliko močnejše komponente tega dela zaobjema, dodatno označuje in razširja tudi na njegovo slikovno realizacijo in se tako vzpostavlja kot pravi vir občutenja modernosti celote. To je primer obrata, ki bi ga zelo redko našli v delih njenih moških kolegov in ki ga je zaznala (čeprav ne ovrednotila) tudi modernistična kritika.

Zadnja slika iz tega niza je *Avtoportret – jahačica* (1922). O razlogih njenega nastanka, skritih v zapleteni asociativni mreži, ki delo v celoti prekriva in ga dela pomensko povsem neprozorno, lahko v resnici le ugibamo. Gre za vsekakor enigmatičen prikaz Naste kot poudarjeno androgine, izjemno elegantne osebe, odete v črno jahalno obleko, z bičem z delikatnim srebrnim držajem pod pazduho, ki si, stoječ pred svojim konjem, počasi nadeva rokavice, tik preden bo zajahala. Obrnjena spet v polprofil je povsem nezainteresirana za našo navzočnost. Vprašanje je, ali se je sploh zaveda, saj pogled, ki nam ga vrača, ni namenjen nam, temveč nekomu poleg nas, s komer je v svojevrstnem nemem dialogu. Njena črnina je tako težka in popolna, da se zdi, kot da bi bila v globokem žalovanju. O tem, ali se pomen tega dela skriva v poskusu razrešitve travme, povezane z likom Očeta, lahko le ugibamo. Vendar se zdi, da tipski izbor prikaza, ki spominja na »reprezentativne« portrete, simbole njenega profesionalnega uspeha (npr. *Branko Erlich z dobermanom*, 1920), do katerega je bil patriarh družine Rojc zelo sumničav, ali poigravanje z referencami na tradicijo angleškega portretnega slikarstva, ki bi lahko bila tudi aluzija na kulturno pripadnost njene partnerke Alexandrine Onslow, odpira prav takšno možnost interpretacije.



Nasta Rojc: *Avtoportret - jahačica* (1922), zbirka dr. Josipa Kovačevića, Zagreb.

A količina faktografskih podatkov, s katerimi razpolagamo, je razmeroma skromna, samo delo pa je – vsaj z vidika narave uporabljenih metafor – izjema v Nastinem opusu. Zato bi bili tudi rezultati poskusa razbiranja kompleksnega psihološkega pomena in njegove ikonografske strukture – sledeč feministični instrumentalizaciji Lacana – nujno arbitrarni.

V nasprotju s tremi predhodnimi avtoportreti je zgodba o spolni/seksualni identiteti tukaj nekoliko utišana, oprta na element preoblačenja in podkrepljena z asociacijo na konvencionalne portretne prikaze moških pripadnikov angleške aristokracije iz sredine 19. stoletja. To je del v evropskem kontekstu tedaj že prepoznavne ikonografije lezbične subkulture dvajsetih let, kar nam potrjuje tudi zelo podoben avtoportret Romaine Brooks, ki je nastal leto dni za tem Nastinem. Z vidika zgodbe o projektu konstrukcije predstavnosti lezbične seksualnosti je ta pomemben zategadelj, ker glede na zgodovinsko-umetniške reference in izbrano družbeno kodo prikaza poudarja element njenega elitizma in vezanosti na Nastin družbeni sloj. Drugi element, ki se nam zdi enako pomemben, je preveč poudarjena arhaičnost prikaza, ki se nazadnje obrne v lastno nasprotje. Mešanica skrajnega realizma detajlov, romantične idealizacije lika in brezčasnosti pejsažne scenografije rezultira v vtisu nadrealnosti celote. Ne v obliki dorečene in definirane poetike, kakršno zahteva pripadnost gibanju, temveč individualnega, intuitivnega navezovanja zelo kompleksnih psiholoških vsebin na izrazito konvencionalno obliko, kar v spoju rojeva »osupljivo« nadrealnost prikaza.

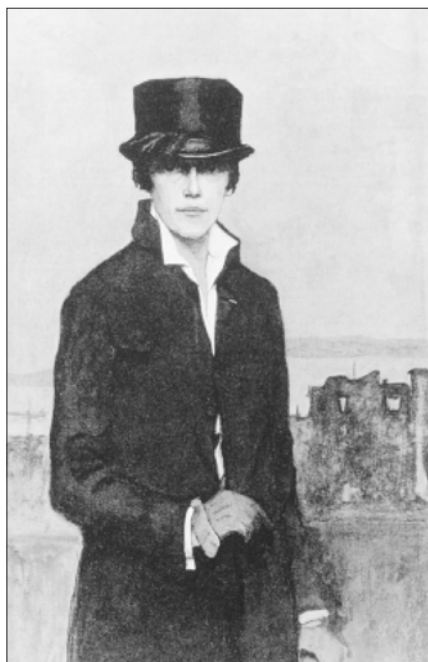
S tem zadnjim avtoportretom Nasta zaokrožuje projekt oblikovanja vizualne in kulturne predstave določenega tipa seksualnosti, prvega te vrste v hrvaški moderni umetnosti. Začela ga je bolj zgodaj, kot se to dogaja v številnih »naprednejših« evropskih okoljih, in končala z istimi ali podobnimi izraznimi sredstvi in identično precizno metodologijo proizvodnje pomenov – v trenutku, ko ta kulminira tudi v evropskih metropolah modernizma. Termin »projekt« v tem primeru ne pomeni (bürgerjevske) kritike buržoazne institucije umetnosti po ustaljenih pravilih določene normativne poetike, temveč napor ustvarjanja novih kulturnih pomenov, katerega subverzivnost dokazujejo primeri, v katerih se ravno vsebina na novo ustvarjenih predstav in ne njihova formalna realizacija utemeljuje kot vir označbe modernosti celote likovnega dela.²⁶

Sklep

Ali ga zaradi tega lahko zaznamujemo kot avantgardnega in kako bi upravičili takšno trditev? Menimo, da brez dvoma lahko. V prid so nam tudi rezultati novejših raziskav narave avantgardne umetnosti, po katerih radikalna intervencija v ustaljene prakse označevanja dominantne družbene ureditve ne pomeni samo izumljanje novih oblik pisanja ali slikanja, temveč tudi konstruiranje novih pomenov, identitet in skupnosti (Wallace in Elliott, 1996: 49).

Ker se zavedamo, da stroka v glavnem ni pripravljena sprejeti takšne razlage, bi lahko, sledeč sodobnim raziskavam ženske likovne produkcije modernizma, postavili vprašanje: Ali je vizualna konstrukcija spola manj avantgardna kot denimo ekspresionistično slikarstvo? Zakaj bi problemi formalne upodobitve emotivnih turbulenc modernosti, različne metode uporabe znanstvenih

²⁶ Da bi bil radikalizem določenih predstav pravilno ocenjen, je treba normativno estetiko dopolniti s sociološko zasnovano analizo recepcije umetniških del v razmerju s precizno določeno družbeno skupino, ki tvori njihovo publiko.



Romaine Brooks: *Autoportret izpred ruševin* (1923), Smithsonian American Art Museum, Washington.

spoznanj pri oblikovanju ali pri vprašanju perspektive morali »naravno« pripadati področju modernizma? Zakaj so projekti ustvarjanja novih predstav in novih kulturnih identitet, ki se ravno tako oblikujejo znotraj medija umetnosti, iz njega ravno ta »naravno« – izključeni? Ali to pomeni, da se slikarstvo, ki se ukvarja s sistemi vizualnega prikazovanja, nahaja zunaj sveta umetnosti? Nemogoče je na katero od gornjih vprašanj odgovoriti brez določenega nelagodja, kar dokazuje, da so korenine negativnega predznaka upodablajoče umetnosti globoko vraščene v naš kritično-analitični aparat. Še zlasti tedaj, ko gre za oceno umetniških diskurzov, ki se ukvarjajo z vprašanji spolne identitete in stereotipi spolnih vlog iz poudarjeno ženske perspektive.²⁷ Vendar odpor stroke, da takšna dela prepozna kot izvirna, več pove o stroki sami in o omejitvah njene metodologije kakor pa o umetnosti Naste Rojc.

Rigoroznost selektivnih kritičskih modelov, ki določene radikalne vizije navaja kot moderne, hkrati pa povsem ignorira, potlači in razvrednoti pomen vseh drugih,²⁸ ki se odraža tudi v centralistični projekciji ustvarjanja, širjenja in razprostranjenosti izvirnih kreativnih impulzov, je v obdobju modernizma privedel

do ekspanzije prostora margine. Njegova metropolitanska logika nam nalaga, da največji del likovne proizvodnje tistih področij, ki jih v geografiji obdobja beremo kot robna, lahko zaobjamemo tudi z atributom »marginalno« – margina je in ostaja prostor ženskosti. Ženske, ki ga poseljujejo, so za kritiko

nepomembne, vse dokler ne sprejmejo individualističnega etosa in ne začnejo proizvajati prepoznavno »originalnih« del. Če tega ne storijo, imajo pa srečo (ali nesrečo), da so postavljene na margino umetnostnega okolja, ki se, kot hrvaško, v celotni modernistični zgodbi tudi samo bere kot periferno – je njihov hendikep dvojen. Rob – to večno in posvečeno mesto ženske likovne produkcije, preostane umetnicam celo tedaj, ko jim uspe biti »nove«, a na način, neprepoznaven kritično-teoretskemu aparatu modernističnega diskurza.

Njegova neizprosna ekskluzivnost – identična na vseh ravneh – je zajamčena s pomensko strukturo osrednjih operativnih pojmov, po kateri formalni poskusi Nastinih sodobnikov pripadajo modernističnemu kanonu, medtem ko se njen sočasni poskus ustvariti predstavo seksualiziranega ženskega subjekta nahaja ne samo zunaj meja norme, ampak tudi zunaj umetnosti

²⁷ Glej: Felski, R. (1989): *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge Mass.: Harvard University press; J. A. Wallace, B. Elliott, op. cit.

²⁸ Glej: Kelly, M. (1999): Osvrt na modernističko kritiko. V *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*. Zagreb: Centar za ženske studije.

same. Potreba po reviziji se tako razprostre tudi čez hierarhična razmerja temeljnih kategorij umetniškega delovanja, ki jih vključuje pojem avantgarde.²⁹ Kajti šele če bi bila izvedena na način, ki razlike v obliki in vsebini del, življenjskem slogu umetnikov in modusu umetniške kritike posamično konceptualizira in obravnava kot enakovredne manifestacije individualne težnje k eksperimentu, bi bilo mogoče umetnice, kakršna je bila Nasta Rojc, pravilno umestiti v zgodovino umetnosti njihovega okolja.

Neomejena raznorodnost mogočih pristopov, ki so v zadnjih dvajsetih letih metodološko »počistili«³⁰ zgodovino umetnosti, nam dopušča domnevo, da je takšno revizijo mogoče (in neizogibno) izvesti, kot tudi generalizirati vse zastarele historične zgodbe, vse kategorije stroke, ki vodijo v potlačevanje, spregledovanje in zavračanje. Razen tega, da se zdi neizogibno, revidiranje preteklosti in demistifikacija mitov rojevata posebno vrsto zadovoljstva: če se v to delo potopimo prepričani, da je legitimnost vsakega načina branja umetniškega besedila odvisna samo od moči odločitve, s katero zavračamo kanon njegove vizualne samoumevnosti, nas lahko preseneti nepričakovano bogastvo novih spoznanj, ki so zunaj tradicionalnih meja discipline.

Prevedla: Tatjana Greif

Literatura

- DOAN, LAURA (1998): *Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920's*. *Feminist Studies* 24/3: 14–31.
- FELSKI, RITA (1989): *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Mass.: Harvard University press.
- FOSTER, HAL (1996): *The Reaturn of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- FREUD, SIGMUND (1990): *Psihopatologija svakodnevnice*. Beograd: Matica Srpska.
- GAMULIN, GRGO (1997): *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. Zagreb: Naprijed.
- KELLY, MARY (1999): Osvrt na modernističku kritiku. V *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, L. Košenik (ur.). Zagreb: Centar za ženske studije.
- KRAUSS, ROSALIND (1986): *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- LIKOVNI ARHIV HAZU: Dnevnik in pisma Naste Rojc.
- MESKIMMON, MARSHA (1999): *We weren't Modern Enough. Women Artists and the Limits of German Modernism*. London: I. B. Tauris Publisher.
- PETRAVIĆ KLAIĆ, ĐURĐA (1997): *Katalog retrospektivne razstave Naste Rojc*. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- POLLOCK, GIZELDA (1999): Modernizem i prostori ženskosti. V *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, L. Kolečnik (ur.). Zagreb: Centar za ženske studije.
- ROJC, NASTA (1928): Jedna hrvatska umjetnica. *Ženski list* IV(1): 37.
- ROJC, NASTA (1928): Izložba kluba likovnih umjetnica. *Ženski list* IV(11): 22–23.
- ROJC, NASTA (1933): 50 godišnjica Naste Rojc. *Ženski list* IX(16): 32–33.

²⁹ Glej: Rubin Suleiman, S. (1990): *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.

- ROJC, NASTA (1935): U duševnom svijetu jedne umjetnice. *Ženski list* XI(4): 25–26.
- ROLLEY, KATRINA (1990): Cutting a Dash: Radclyffe Hall and Una Troubridge. *Feminist review* 16(35): 54–66.
- RUBIN SULEIMAN, SUSAN (1990): *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- SCHNENCK, CELESTE (1989): Exiled by Genre: Modernism, Canonicity and the Politics of Exclusion. V *Women's Writing in Exile*, M. L. Broe in A. Ingram (ur.): 228–229. Chapel Hill: University of California Press.
- SILVERMAN, DEBORA (1989): *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*. Berkeley: University of California Press.
- TERDIMAN, RICHARD (1986): *Discourse, Counterdiscourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*. Ithaca: Cornell University press.
- VERHAEGHE, PAUL (1998): *Does the Woman Exist? From Freud's Hysteria to Lacan's Feminine*. London: Dutton Press.
- WALLACE, JO ANN in ELLIOTT, BIRGET (1996): *Women Artists and Writers. Modernist (Im)Positioning*. London: Routledge.