

Lezbično-feministični pogled na sliko *Dekleti* Elde Piščanec

Abstract

A Lesbian-Feminist View of the Picture *Two Girls* by Elda Piščanec

The painter and graphic artist Elda Piščanec (1897–1967) created at the time when women became increasingly emancipated in artistic practice. She belonged to the first generation of women artists, who after long centuries can be studied at the Academy of Fine Arts, and finally began to learn painting and drawing the nude model, which consequently affected the free choice of motives. The body of work of Elda Piščanec reveals a number of works in which the author confidently portrayed naked female figures. In this article, I focus on her oil painting *Two Girls*, which was painted between 1930 and 1935th. With the feminist perspective, I intend to demonstrate the sexual difference in the depiction of lesbian nudes between female and male artists of that time. The painter portrayed the female naked figure in a non-sexist way in the simultaneous roles of object and subject of gaze. At the same time, this raises the question of if and how an image that was created in the early 20th century can be interpreted in the lesbian context.

Keywords: Elda Piščanec, nude, female body, lesbianism, feminism

Alenka Spacal holds a PhD in sociology. She works in the field of feminist and lesbian visual arts. (alenka.spacal@gmail.com)

Povzetek

Slikarka in grafičarka Elda Piščanec (1897–1967) je ustvarjala v času, ko so se ženske začele emancipirati tudi v slikarski praksi. Pripadala je prvim generacijam umetnic, ki so po dolgih stoletjih lahko študirale na likovnih akademijah ter se slikanja in risanja končno začele učiti po golem modelu, kar je posledično vplivalo tudi na svobodno izbiro motivov. Opus Elde Piščanec tako razkriva kar nekaj del, na katerih je avtorica suvereno upodobila gole ženske figure. V pričujočem besedilu se osredotočam na njeno oljno sliko *Dekleti*, ki jo je naslikala med letoma 1930 in 1935. S feminističnega vidika nameravam opozoriti na spolno razliko v upodabljanju lezbičnih aktov med umetniki in umetnicami tedanjega časa. Slikarka je goli ženski figuri upodobila na neseksističen način v hkratnih vlogah objektov in subjektov pogleda. Ob tem se hkrati zastavlja tudi vprašanje, ali je in kako je slika, ki je nastala na začetku 20. stoletja, danes mogoče interpretirati v lezbičnem kontekstu.

Ključne besede: Elda Piščanec, akt, žensko telo, lezbištvo, feminizem

Alenka Spacal je doktorica sociologije. Deluje na področju feministične in lezbične vizualne umetnosti. (alenka.spacal@gmail.com)



Slika 1: Elda Piščanec, *Dekleti*, 1930–1935, olje na platnu, zasebna last

močnih in samostojnih žensk, ki s samozavestno odločnostjo zrejo naravnost proti pogledu gledalca, kot na primer portretiranka na sliki *Ženska s krznenim ovratnikom* (1932) ali sama avtorica na *Avtoportretu* (okrog leta 1950).« V nadaljevanju članka sem analizirala slikarkino *Lastno podobo*, nastalo okrog leta 1920, tokrat pa se nameravam natančneje osredotočiti na njeno oljno sliko *Dekleti* (1930–1935) (slika 1), ki se zdi še posebej zanimiva za lezbične interpretacije.

Omenim naj še, da je Tatjana Greif (2014) v besedilu *Življenje brez zasebnosti: teoretska slepota v polju biografskega*, ki je izšlo v predhodnem tematskem sklopu *Zamolčane zgodovine Časopisa za kritiko znanosti*, opozorila na problem enostranskega načina obravnave del in življenja Elde Piščanec s strani stroke. Avtorica je pokazala na prezrta, odsotna in zamolčana dejstva iz slikarkinega življenjepisa. V članku je poudarila nujnost novih interpretativnih pristopov za obravnavo umetniških del, ki ne spadajo v heteronormativno matrico. Sama je pri tem izhajala tudi iz slikarkine umetniške produkcije in specifik njenega likovnega ustvarjanja, nastajajočega v širšem kulturnoumetniškem in družbenem miljeju ter ob tem poudarila: »V slikarskem opusu Elde Piščanec lahko identificiramo motive, ikonografske elemente, ki so v tedanjem družbenozgodovinskem okviru pomenili zgodnji izraz in reprezentacije homoerotične identitete.« (Greif, 2014: 153–154)

Nemožnost upodabljanja aktov na delih umetnic preteklosti

Ob interpretaciji slike *Dekleti* Elde Piščanec se s feminističnega vidika lahko zastavlja vprašanje, ali je ob podobi dveh ženskih aktov mogoče čutiti, da je delo naslikala ženska. Motiv dveh golih ženskih figur na delih moških slikarjev v prvih desetletjih 20. stoletja ni bil nepo-

znan. Redkeje pa ga lahko srečamo na delih umetnic. Pravzaprav na delih žensk iz tedanjega časa na splošno redko zasledimo upodobitve aktov. Ženske so takrat šele začenjale risati in slikati golo človeško telo, kar je bilo pred tem zaradi moralnih razlogov za umetnice več stoletij popolnoma nedostopna tema.

Ob obravnavi del slikark iz starejših obdobij se zdi pogosto še vedno presenetljivo, če v njihovem opusu zasledimo upodobitve golih teles. Še posebej navdušujoča so lahko odkrita del umetnic preteklosti, na katerih sta skupaj upodobljeni dve goli ženski figuri. Tovrstni motivi, ki jih je ustvarila slikarka, risarka ali kiparka, se zdijo pogosto prava redkost. Skozi celotno zgodovino umetnosti so za umetnice veljala precej drugačna merila glede možnosti upodabljanja golih teles kot za njihove moške kolege, zato je spolno razliko dejansko mogoče zaznati že v sami motiviki. Že večkrat sem pisala o tem, da ženske vse do 20. stoletja niso mogle enakopravno ustvarjati v tradiciji akta. A prav obvladovanje človeškega telesa je bilo vse do minulega stoletja temelj umetniškega znanja in ustvarjanja. Upodobitve telesa so prevladoval v vseh pomembnih motivih t. i. »velike« umetnosti. O tem je pisala že feministična umetnostna zgodovinarica Linda Nochlin, ki je v svojem eseju *Zakaj ni bilo velikih umetnic?* prva opozorila na diskriminacijski vidik žensk v zvezi z nemogućnostjo izobraževanja na likovnih akademijah od renesanse do konca 19. stoletja in na nemogućnost učenja risanja in slikanja po golem modelu. Posledično so bile ženskam na voljo le teme, ki so bile pojmovane kot manj pomembne. Avtorica je ob tem opozorila tudi na merila dvojne morale, saj ženske zaradi nekakšnih pravil spodobnosti po eni strani niso smele sodelovati pri učenju risanja ali slikanja po golem modelu, in sicer tudi če je šlo za ženski akt, po drugi strani pa so se ženske iz nižjega razreda lahko do golega slekle in pozirale moškimi (Nochlin, 2004: 8–10).

Tudi v knjigi Lidije Tavčar *Vzporedni svetovi: Risarke in slikarke prve polovice 19. stoletja na Kranjskem* vidimo, da so se likovne ustvarjalke s tega prostora v 19. stoletju lahko posvečale predvsem portretom, tihožitjem, krajinam in žanrskim prizorom. Tako ljubiteljske kot tudi poklicne slikarke so se anatomije človeškega telesa lahko učile le po predlogah moških slikarjev ali kiparjev in po mavčnih odlitkih. Tudi Henrika Langus (1836–1876), prva poklicna slikarka na Kranjskem, se je risanja aktov učila po predlogah. V njeni veliki skicirki (risanki) iz sredine 19. stoletja je ohranjenih tudi nekaj študijskih risb s svinčnikom, ki so nastale po posredovanih predlogah, ustvarjenih po klasicističnih kipih Antonia Canove. Lidija Tavčar še posebej poudarja avtoričino risbo z naslovom *Héba*, ki velja za prvi polakt, ki ga je na tem prostoru naslikala ženska (Tavčar, 2014: 350–352). Poleg boginje mladosti, ki jo je Henrika Langus narisala z razgaljenim oprsem, je v isti skicirki ohranjena tudi risba prvega akta, ki ga je pri nas ustvarila umetnica. Risbo z naslovom *Venera in Plesalka s prstom na bradi* je prav tako narisala po posredovanih predlogah, ki so nastale po kipih Antonia Canove (ibid.: 353–354).

Zanimivo je tudi pričevanje Ivane Kobilca, ki se je slikanja anatomije človeškega telesa v Münchnu že učila po golem modelu. Tanja Mastnak, ki je v besedilu *Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19. stoletju* pisala o tem, kako so slikarke skozi zgodovino razreševale problem modela, je med drugim navedla tudi umetničino izjavo o moralnosti bogatih Angležinj, s katerimi se je slikanja učila v Parizu: »In pa tista strahotna morala, ki so jo uganjale Gervexove Angležinje s svojimi guvernantami! Ko sem jim povedala, da smo v Monakovem pri profesorju Rothu slikali po nagih modelih, celo moških, so vse naenkrat dvignile nos in me začele prezirati. Pri Gervexu namreč nikoli niso slikali po nagih aktih, in to iz samih moralnih ovirov.« (Mastnak, 2004: 104)

O malomeščanskih vrednotah moralistov, ki se jim je konec 19. stoletja zdelo nezaslišano, da ženska na modelu upodobi gole roke, zgovorno priča tudi primer kritike *Portreta sestre Fani* (1889) Ivane Kobilca. Gre za celopostavni portret sestre Fani, ki jo je slikarka upodobila v sedečem položaju. Naslikala jo je v dolgi poletni obleki svetlo rožnate barve, in sicer brez rokavov, kar je spodbudilo kritike k moralističnim opominom. V katalogu *Ivana Kobilca* je navedena kritika omenjenega portreta, ki je bil leta 1889 razstavljen na ljubljanski realki. Luka Jeran, urednik *Zgodnje Danice*, je »v časopisu pohvalil spodobno postavnost na obrazu, 'sicer pa odveč

golih rók. Slikarji morajo vseskozi na to gledati, da so moralisti za občinstvo, ne pa vabljevci v zapeljive zanke, s čimur storijo veliko hudega, včasih celo v slikah za cerkve, še posebno pa v podobah in slikah po sobah in salonih. Poštena slikarica Ivana se bode gotovo ogibala tacih reči v svoji umetnosti.« (Cevc in Vrhunc, 1979: 130) O omenjeni sliki je leta 1958 pisal tudi Stane Mikuš, ki je navedel, kako je Kobilca sama komentirala Jeranovo kritiko: »Portret moje sestre Fani v rožnati obleki pa rajnemu dobričini Jeranu ni hotel ugajati in prijel me je bil nekoliko v Danici zaradi naslikanih golih rok. Takrat so namreč precej moralizirali v umetnosti.« (ibid.: 71)¹

Ob tem naj omenim, da se kritiki tedanjega časa niso spotikali ob upodobitve popolnoma golih ženskih teles, ki so jih slikali moški avtorji. Spolna razlika je pri tem nadvse očitna, sploh če pomislimo na celotno evropsko tradicijo slikanja golih Vener,² ki so jih od renesanse naprej za užitek moških heteroseksualno naravnanih gledalcev upodabljali slikarji.³

V okolju s takšnimi dvojnimi pravili spodobnosti si težko predstavljamo drznost umetnice, ki bi slikala akte. Omenjene primere sem na tem mestu navedla za jasnejši uvid v težavnost slikanja po golih modelih, ki je pestila slikarske predhodnice Elde Piščanec. V začetnih desetletjih 20. stoletja, ko so si ženske v družbi izborile več svobode, se je marsikaj spremenilo tudi za likovne umetnice. Končno so se lahko začele enakovredno izobraževati na likovnih akademijah po evropskih prestolnicah, kar pomeni, da so se lahko začele učiti tudi risanja in slikanja po golih modelih in posledično so umetnice na svojih delih začele upodabljati akte. Elda Piščanec se je risanja akta najprej učila v Zagrebu pri Ivanu Tabakoviću (Koren Božiček, 2002: 11). Še resneje se je učenju slikanja akta posvetila v Firencah, kjer je študirala na Kraljevi akademiji umetnosti in kjer so »nastala njena najopaznejša dela, s katerimi se je predstavljala na vseh poznejših razstavah« (ibid.: 12).

Možnost lezbičnega pogleda na žensko telo pri upodabljanju aktov

Je ob sliki *Dekleti* Elde Piščanec mogoče kakorkoli zaznati, da je bila slika namenjena predvsem lezbični gledalki? V kakšnem kontekstu sploh lahko govorimo o lezbičnem pogledu na žensko telo v zahodni tradiciji upodabljanja aktov? Podobno kot je emancipatorne vsebine na delih avtoric preteklosti v stoletjih pred nastopom ozaveščenega feminizma problematično opredeljevati kot feministične in pri tem govoriti o feminističnem pogledu, tako je tudi težavno s pridevnikom »lezbični« označevati pogled ali vsebino umetniškega dela avtoric v obdobjih pred zavestno in afirmativno vzpostavljenim terminom lezbijka. Lezbična zgodovinarica Lillian Faderman (2002: 467) piše o tem, da so besedo lezbijka kot pozitiven označevalec brez negativne stigme vzpostavile šele lezbične feministke v sedemdesetih letih 20. stoletja. Tudi Elizabeth Ashburn (1996: 18) v knjigi *Lesbian Art: An Encounter with Power* omenja, da je termin lezbijka, kot ga poznamo danes, relativno na novo razvit, brez dolge in kontinuirane zgodovine umetnosti, ki bi jo ustvarjale lezbijke. O lezbični umetnosti lahko govorimo šele v kontekstu sodobnosti, saj ženske iz 19. stoletja, ki so preživele svoja življenja v monogamnih parih z žen-

¹ O omenjenih moralnih ovirah, s katerimi se je srečala Ivana Kobilca ob razstavi slike *Portret sestre Fani*, piše tudi Tanja Mastnak (1999: 45) v *Stereotipska ženskost, modernizem in Ivana Kobilca*.

² O klasičnih upodobitvah golih Vener sem pisala v besedilih *Feministična parodija na seksistična upodabljanja ženskega telesa v klasičnih delih žanra akta* (Spacal, 2011a: 14–16) in *Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata Guerrilla Girls* (Spacal, 2008: 126–129).

³ John Berger je na področju klasičnega evropskega oljnega slikarstva analiziral položaj žensk kot objektov pogledov. V delu *Načini gledanja* (2008: 63) je prvi pokazal na spolno razliko med moškimi umetniki in ženskami, ki so bile kot modeli uprizarjane za moški užitek v gledanju.

skami, niso bile identificirane kot lezbijke niti v družbi niti se tako niso označevale same. Po avtoričinem mnenju tudi v 30. in 40. letih 20. stoletja v umetniškem svetu še ni bilo prostora za lezbijke. Takrat je v družbi še veljalo mnenje, da je ženska psihično zdrava le, če je žena in mati. Zato so bile umetnice takrat tako zelo razdvojene med družinskim življenjem in lastno umetniško kariero. In lezbijke so imele celo manj možnosti za kariero v umetniškem svetu.⁴

Lezbijke v preteklosti niso obstajale ne na ravni poimenovanja in ne kot umetnice v vlogah subjektov, ki bi lahko lezbištvo odkrito izražale na svojih delih. Že prej sem pisala o nemožnosti ustvarjanja po golih modelih in o nekakšni dvojni morali, ki so je bile pri tem deležne ženske. Umetnice se po eni strani niso smele učiti risanja in slikanja po golem modelu, po drugi strani pa v celotni tradiciji evropskega oljnega slikarstva prevladujejo prav gola ženska telesa. Podobno nerazumljiva dvojna merila so veljala tudi pri ustvarjanju lezbičnih aktov, ki so jih vse do 20. stoletja lahko slikali in risali izključno moški. Umetniki so več golih ženskih teles skupaj upodabljali za lasten užitek oziroma za voajerske poglede moških heteroseksualno naravnanih gledalcev (Spacal, 2013: 75). Lezbijke vse do začetka 20. stoletja na svojih delih niso mogle upodabljati golih ženskih teles. Hkrati v lezbičnih vlogah tudi niso mogle obstajati kot avtonomni umetniški subjekti. Po drugi strani je paradoks dejstvo, da so jih kot objekte na seksistične načine upodabljali moški, ki so lezbične podobe slikali za lasten užitek. V teh primerih so umetniki za poziranje največkrat najemali prostitutke.⁵ Za eno najbolj poznanih del evropskega slikarstva z lezbičnim motivom, ki nosi naslov *Speči ženski* ali *Spanje* (1866), sta francoskemu realističnemu slikarju Gustavu Courbetu v lezbičnem objemu pozirali dve prostitutki.⁶

Podobe prostitutk so v medsebojnih lezbičnih odnosih na začetku 20. stoletja upodabljali tudi nekateri slovenski slikarji, sodobniki Elde Piščanec. Lojze Špacapan je na svojih delih prikazoval prostitutke iz goriškega bordela. V Narodni galeriji hranijo njegovo risbo s pomenljivim naslovom *Prizor z družbenega dna* (1928), o kateri je v časopisu *Delo* Andrej Smrekar (2011) zapisal: »Med deli, podarjenimi Narodni galeriji, je posebej dragocena risba iz cikla podob z družbenega dna, nastala v goriškem bordelu tik pred odhodom v Torino leta 1928. S tušem in čopičem je brezhibno izvedena s hitrimi in zanesljivimi potezami v konturnih črtah in v lavurah s širokim, mokrim čopičem. Ekspresivna deformacija in razmerja dveh ženskih teles služita označevanju in razkrivanju temne plati družbene stvarnosti. Lavirana risba je bila osnova za ponovitve in variacije v več grafitnih risbah, v katerih se je lahko bolj posvetil umeščanju figur v format lista, dodal figuro ali celo obrnil perspektivo, tako da v oddaljenem kotu sobe lahko vidimo oblečenega klienta (slikarja).« Prisotnost moškega na sliki z lezbičnim motivom kaže na znano dejstvo, da je bila lezbična seksualnost pri moških večinoma razumljena kot nepravna seksualnost, ki naj bi bila namenjena le pripravi na »pravo« seksualnost, torej na dominantno obliko heteroseksualnega spolnega odnosa, namenjenega predvsem užitku moškega. Smrekar tudi meni, da je risbe iz omenjenega cikla mogoče primerjati s Pilonovimi akti iz istega časa, kar naj bi potrjevalo tako njuno prijateljsko vez kot tudi skupne ustvarjalne interese.⁷

⁴ Tu velja spomniti na navedbo Tatjane Greif (2014: 142), ki je ob proučevanju osebne arhiva Elde Piščanec v dnevniških zapiskih iz leta 1926 zasledila, da se umetnica »za ceno ljubezni ni pripravljena odreči slikarski karieri«. Navedla je tudi pripombo njenega očeta, ki jo je ob dejstvu, da je postala »tetka«, posvaril pred tem, da ne bi postala »stara tetka«. Greif piše: »V izrazu 'stara tetka' je v tedanjem jeziku implicitno lahko vsebovano lezbištvo ali pa je sinonim za razbremenitev od nadlog zakonske zveze; vendar sama tega ne dojema kot sramoto, temveč kot srečo, dano od boga.«

⁵ V 19. stoletju je kar precej slikarjev upodabljalo prizore iz bordelov, o čemer je pisala tudi Griselda Pollock, ki je v besedilu *Modernost in območja ženskosti* (2004: 28) ob matrici prostora proučevala spolno razliko in analizirala tista javna mesta, ki so bila dostopna zgolj moškim, in tista, ki so bila na voljo tudi ženskam.

⁶ Omenjeno sliko sem natančneje interpretirala v besedilu *Lezbična telesa in moški čopiči*, glej Spacal, 2013: 82–87.

⁷ Med Pilonovimi deli lahko prepoznamo lezbično motiviko, na primer na risbah *Dva stoječa akta* (1929) in

Špacapanovi erotični lezbijki, ki se medsebojno dotikata, sta postavljeni v okolje bordela in predstavljata »družbeno dno«, o čemer priča že sam naslov risbe. *Dekleti* Elde Piščanec nista tovrstni marginaliziranki. Marginalizirani sta bolj zato, ker sta ženski in morda tudi lezbijki, ne pa hkrati tudi prostitutki. In v tem se slikarkino delo tudi bistveno razlikuje od del njenih moških kolegov, ki so uprizarjali podobne motive. Moški slikarji na svojih delih niso upodabljali dejanskih lezbijk. Navadno niso prikazovali maskulinih ali androginih žensk, temveč le stereotipno žensvene lepoticke, ki so v svoji idealizirani goloti zadovoljevale njihove fantazije. Moški so slikali objektivizirane in erotizirane ženske, ki so bile videti zapeljivo njim samim in največkrat niso imele nič skupnega z dejanskimi homoseksualkami (Spacal, 2013: 95). Neredko so na svojih delih širili tudi negativno podobo lezbijk.

Kot lahko beremo pri Lillian Faderman v knjigi *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*, se je začel na začetku 20. stoletja odnos do žensk, ki so ljubile ženske, v družbi zelo spreminjati. Avtorica je pokazala, da so bile seksološke teorije poznega 19. stoletja pravo orožje proti istospolni ljubezni. Do tedaj je bila ljubezen med ženskami pojmovana v kontekstu romantičnega prijateljstva na pozitiven in sprejemljiv način. Ko so se ženske na prelomu stoletja začele organizirati v gibanja in se zavzemati za vse več ženskih svoboščin, od pravic do izobrazbe in zaposlitve do volilne pravice, je bilo treba prebujajoča se feministična gibanja nekako zaustaviti. Po avtoričinem mnenju so seksologi skušali zaustaviti val emancipacije tako, da so s feminizmom in lezbištvom strašili ženske, ki so se zavemale za več enakopravnosti. Neodvisnost in čedalje večja svoboda žensk v lezbičnih razmerjih je bila kaznovana z izrazito negativnimi pojmovanji. Četudi se v preteklosti romantičnemu prijateljstvu med dvema ženskama ni namenjala kakšna posebna pozornost, pa je ženska homoseksualnost nenadoma postala nekaj nenormalnega, nevrotičnega in patološkega. Lezbijke so bile označene za »invertiranke«, saj naj bi zavračale vloge, ki so bile namenjene ženskam. Ženske želje po karieri so še dolgo označevali kot nenormalne in nežensvene. Zgodnja seksologa Havelock Ellis in Richard von Krafft-Ebing lezbičnosti nista povezovala z ljubeznijo med ženskami, temveč z norostjo pacientk. Iz takšne negativno naravnane tradicije je izhajal tudi Freud, ki je istospolno ljubezen pojmoval kot prirojeno napako. Veliko istospolno usmerjenih žensk je takšno čedalje bolj prevladujoče pojmovanje seksologov ponotranjilo v obliki krivde. Zaradi prikazov lezbične ljubezni kot zle in zaradi negativnih podob lezbijk, ki so jih na začetku 20. stoletja v družbi začeli širiti moški, in sicer od zdravnikov do pisateljev in slikarjev, je ostala ljubezen med ženskami na slabem glasu še vse 20. stoletje (Faderman, 2002: 269–422).

Lillian Faderman tudi omenja, da je lezbištvo postalo visoka moda v literarnih in boemskih krogih zgodnjega 20. stoletja, še zlasti v Franciji (ibid.: 407). Elda Piščanec je v Parizu živela štiri leta po svojem študiju v Firencah, in sicer od leta 1929 do 1933. Čeprav se je tedaj posvetila predvsem sakralnim vsebinam, saj se je, kot omenja Milena Koren Božiček (2002: 14–15), v Parizu izpopolnjevala v delavnihah cerkvene umetnosti, je v Franciji gotovo živela precej bolj razgibano življenje kot po vrnitvi v domovino. Prav v tem času, in sicer med letoma 1930 in 1935, je nastala tudi njena slika *Dekleti*. Elda Piščanec je v Parizu živela in ustvarjala v času bujnega lezbičnega boemskega razcveta, ko je lezbištvo postajalo v družbi čedalje bolj prepoznavno in tudi modno. Toda žal se prav o najzanimivejšem obdobju slikarkinega življenja ne ve veliko, ker se njeni dnevnikarji iz tistih let niso ohranili, kot po informaciji Metke Pekle navaja Tatjana Greif (2014: 142). Čeprav so v tistem času v slikarstvu Elde Piščanec začele prevladovati svetopisemske tematike, je v njenem ustvarjanju po drugi strani vendarle mogoče zaznati tudi svobodomiselnost vplive osvobojenih »novih žensk«, in sicer predvsem ob portretih

Kopalke (1929) ter na slikah *Dva akta* (1929) in *Kopalki* (1926). V natančnejšo analizo omenjenih del Špacapana in Piona se na tem mestu ne bom podala, čeprav bi jih bilo v kontekstu spolne razlike zanimivo primerjati z deli njune sodobnice Elde Piščanec.

samozavestnih žensk, ob avtoportretih in aktih. Slika *Dekleti* pomeni s svojo lezbično noto pravo nasprotje biblijskim motivom.

Čeprav sta bila Elda Piščanec in Veno Pilon v Parizu sočasno, sta se, kot navaja Milena Koren Božiček (2014), verjetno srečala le na enem od slovenskih srečanj, ki jih je organiziral jugoslovanski konzulat. Še zanimivejše pa je vprašanje, ali je slovenska slikarka poznala pariško skupnost lezbičnih umetnic, ki so se v tistem času zbirale okrog Natalie Barney.⁸ Je morda osebno poznala njeno partnerko, slikarko Romaine Brooks, in nekatere druge umetnice, ki so v likovno umetnost vpeljale prepoznaven lezbični stil?

Emancipacijske dosežke žensk z začetka 20. stoletja je bilo še posebej mogoče zaznati med umetnicami v Parizu. Večja svoboda, ki so je bile deležne kot posameznice v družbi, se je odražala tudi v vsebini njihovih del. V tistem času se je vzpostavila figura t. i. »nove ženske«, za katero je bil značilen androgin videz s kratko pričesko, oblačili moške mode in kajenje cigaret. Predstavljala je status mlade emancipirane ženske, ki je bila ekonomsko neodvisna in intelektualno močna (glej Meskimmon, 1996: 128; Chadwick, 1996: 301). Takšen stil je bilo mogoče opaziti tudi na (samo)podobah likovnih umetnic. V tem smislu so še posebej fascinantni avtoportreti likovnih umetnic, kot so bile Romaine Brooks, Gluck in Claude Cahun, ki so se na lastnih podobah uprizarjale skozi zavestne scenarije preoblačenja, s čimer so lezbični slog v družbi poudarile kot viden in prepoznaven. Omenjene avtorice so lahko živele odkrito lezbično življenje, kar je bilo v tistem času še prava redkost.⁹

Slika *Dekleti* lahko iz današnje perspektive za nazaj sproža vprašanja o lezbičnih podobah in gledalstvu.¹⁰ Ali dve skupaj naslikani ženski figuri, od katerih je ena povsem, druga pa napol gola, že avtomatično pomenita lezbični motiv? Ker lahko sintagmo lezbičnega pogleda brez zadržkov uporabljamo šele od druge polovice 20. stoletja naprej, bi se pred tem o lezbičnem pogledu umetnic na eni in gledalk na drugi strani lahko govorilo le na ravni domneve. Toda ob tem ne smemo prezreti delovanja žensk, ki so v preteklosti ljubile ženske in so svojo naklonjenost do istega spola izražale v umetnosti na bolj ali manj prikrite in zakodirane načine. Celo sodobne lezbične umetnice na svojih delih pogosto uporabljajo specifične kode, ki so najbolj razumljive predvsem lezbičnim gledalkam. Podobno je bilo tudi v preteklosti, s tem da so morale biti takrat določeni lezbični podtoni na umetniških delih še precej bolj zakriti.

O dveh ženskah v vlogah lezbijk je na področju vizualne kulture najbolj pronicljivo pisala Teresa de Lauretis (1998), ki je v besedilu *Film in vidno* obravnavala lezbične reprezentacije in gledalstvo. Analizirala je filme, ki se nanašajo na dve ženski in ne na eno samo. Pisala je o ženskah, ki se v filmu »skupaj naselita v subjektno pozicijo« (ibid.: 10). Ker gre za dve ženski, si delita skupno fantazijo, lezbično fantazijo in po njenem mnenju ju prav ta fantazija ustvarja za lezbična subjekta. »Kar nakazuje, da sta za lezbijko potrebni dve ženski, ne ena.« (ibid.: 24)

Imaginarij o dveh lezbičnih subjektih, ki ga je teoretičarka razvila kot filmska gledalka, nas lahko spremlja tudi ob ogledovanju slike *Dekleti*. V sodobni vizualni teoriji so analize filmskega imaginarija precej bolj prisotne kot na primer analize slikarskih fantazij. Možnosti lezbičnih analiz in raziskav slikarske prakse je v besedilu *Lezbijke študirajo kulturo* nakazala Tamsin Wilton (1997: 234–235). Na tem mestu me predvsem zanima, kakšno pozicijo zavzemata na

⁸ Več o krogu umetnic, ki so se zbirale okrog Natalie Barney, glej Faderman, 2002: 416–422; Benstock, 2004: 387–440; Kolečnik, 2014: 158.

⁹ Kot je omenila Laura Cottingham (2009: 14), je bilo lezbištvo kot življenjski slog pred drugo polovico 20. stoletja privilegij, dostopen le izjemno bogatim ali izjemo molčecim.

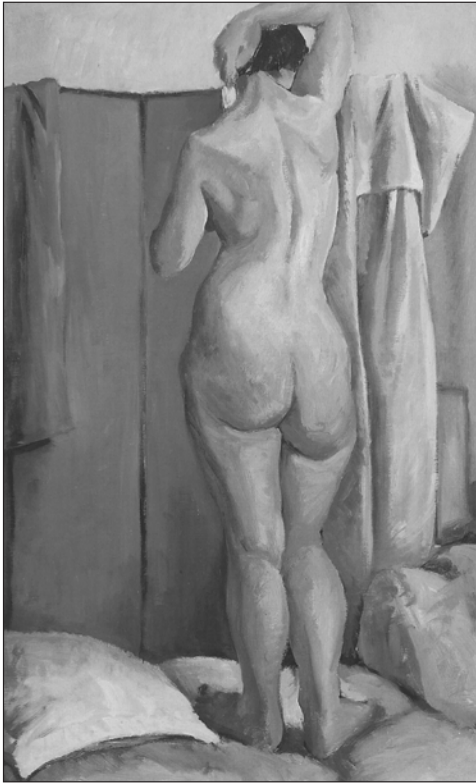
¹⁰ Da je slika *Dekleti* Elde Piščanec lahko še danes zanimiva za lezbične poglede in lezbične interpretacije, priča tudi dejstvo, da je bila v času velenjske razstave leta 2002 objavljena reprodukcija dela med kulturnimi novicami v reviji *Lesbo* (Lesbo, 2002: 111) ter pozneje v zborniku *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino* (Velikonja in Greif, 2012: 36–37).

likovnem delu dve goli ženski podobi, ki ju je naslikala ženska. Se pri upodabljanju lezbičnih motivov pogled slikarke razlikuje od pogleda slikarja? Ali lahko govorimo o spolni razliki v gledanju in upodabljanju lezbičnih teles v tradiciji akta? Je golo žensko oziroma lezbično telo na sliki slikarke enako razgaljeno kot na sliki slikarja? Pri tovrstnih vprašanih težko odgovarjamo na splošno, saj bi se s tem lahko že ustvarili novi spolni stereotipi. Dejstvo je, da je v zgodovini zahodne likovne umetnosti večina moških umetnikov upodabljala ženske na seksistične načine kot objekte voajerskih pogledov za heteroseksualne moške gledalce, in sicer ne glede na to, ali so na sliki upodabljali eno ali več golih žensk skupaj. Ženske so se redko nahajale na nasprotni strani v vlogah slikark. Šele od začetka 20. stoletja naprej, ko je bilo končno tudi ženskam dopuščeno upodabljanje golih teles, lahko začnemo s primerjalnimi analizami različnih načinov reprezentiranja aktov. V nadaljevanju si pogledjmo, kako je Elda Piščanec na sliki *Dekleti* upodobila dve goli ženski in zakaj je njeno delo lahko zanimivo za lezbične in feministične interpretacije.

Interpretacija slike *Dekleti* Elde Piščanec

Na oljni sliki *Dekleti* sta skupaj upodobljeni dve sedeči ženski figuri. Pravzaprav gre za akt in polakt. Elda Piščanec je delo v velikosti 101,5 x 75 cm ustvarila med letoma 1930 in 1935. Naslikani sta ženski srednjih let, ki sta sicer bolj nedoločljive starosti, a ne več med najmlajšimi. Naslov *Dekleti* morda bolj kot na njuno mladost namiguje na to, da sta par. Sprednja figura levo je povsem gola in z razkritim oprsem vidna od spredaj, pri čemer je s telesom nekoliko zasukana v levo stran slike. V zleknjenem sedečem položaju se s hrbtom rahlo naslanja na svojo prijateljico, ki sedi na nečem višjem in je samo za spoznanje bolj pomaknjena v drugi plan. Desna figura, ki nekoliko zaščitniško sedi za ali nad levo figuro, je v predelu oprsja prekrita z belo, prek mednožja pa s temno modro draperijo. Bela in oker tkanina je zelo svobodno naslikana tudi čez spodnji del njenih nog, ki sicer segajo že zunaj slikovnega polja. Upodobljenki sta zelo zanimivo osvetljeni. Svetloba sije od spredaj z leve strani slike in daje njunima telesoma pravo volumensko dimenzijo. Glavni svetlobni poudarek, ki se začne na obrazu leve figure in je najmočnejši na njenem zgornjem delu telesa z razgaljenimi prsmi, se diagonalno nadaljuje na pokrčenih nogah druge figure. Zgornji del telesa desne figure je nekoliko bolj osenčen. Senca se po diagonali barvno ujema z nogami oziroma s spodnjim delom telesa prve figure. Poleg zanimivega ritma teles naslikanih žensk se pestra svetlobna in barvna dinamika nadaljuje tudi v ozadju slike z visečimi draperijami oziroma zavesami v rdečih in oker barvnih odtenkih, ki na sliki ustvarjajo posebno barvno razpoloženje. Sedeči upodobljenki sta umeščeni v razgibano kompozicijo, iz katere ni povsem razvidno, ali pozirata na postelji, na kavču ali na tleh. Sedita na sivi podlagi, pri čemer se leva figura naslanja na nekakšno naslonjalo opečnato rdeče barve. Gre za ambiant z dinamičnimi barvnimi slikovnimi ploskvami in razgibano prostorsko razporeditvijo, ki daleč presega študijski način slikanja golih modelov. Slikarkin slog se zdi modernistično realističen, vendar barvni kolorit še ni tako ekspresiven kot pozneje ob njenem sakralnem slikarstvu.

Upodobljenki sedita zelo spontano, kar na sliki ustvarja posebno atmosfero. Njuni drži močno odstopata od klasičnih poz modelov. Čeprav se zdi, da sta ženski v izbranem položaju sedeli dolgo, pri tem nikakor ne gre le za suhoparno umestitev dveh modelov v prostor. Delo ni le študija anatomije dveh golih ženskih teles, ki sta kompozicijsko na zanimiv način umeščeni v slikovno polje. Sliki daje nekoliko bolj študijski pečat edino nedodelanost rok. Desna roka figure v ozadju je ostala žal povsem nedokončana. Slikarka upodobljenki ni naslikala roke od zapestja navzdol. Modela sta ji gotovo pozirala v omejenem časovnem obdobju, tako da je umeštnici za dokončanje slike najverjetneje zmanjkalo časa. Na obravnavanem delu se zdijo roke na splošno slikarkina šibka točka. Avtorica se je neprimerljivo bolj izkazala pri naslikanih obrazih. Očitno je, da je bila portretna mojstrica, saj je obraza obeh upodobljenk naslikala slikarsko



Slika 2: Elda Piščanec, *Akt za paravanom*, 1924–1929, olje na platnu, zasebna last

tedanjem času so moški avtorji (npr. Klimt in Schiele) dela, na katerih so skupaj upodobili dve goli ženski in bi jih zato lahko interpretirali v kontekstu lezbičnih aktov, pogosto naslavljali kot »Prijateljici«. Medtem ko beseda prijateljici izraža nekoliko diskretnejši naslov kot na primer ljubimki, pa je bila Elda Piščanec v tem smislu še bolj diskretna in je sliko svojih dveh žensk nasloвила bolj nevtralnno, kot *Dekleti*. Delo je verjetno nastalo v slikarinem pariškem obdobju. Upodobljenki očitno pripadata »novim ženskam« tedanjega časa. Obe sta temnolaski s krajšima pričeskama. Ženska na desni strani slike, ki sedi višje, ima na glavi temno modro pokrivalo tedanje pariške mode, ki rahlo spominja na harlekinsko čepico. Izpod pokrivala ji gledajo zalizci. Ima izrazite, izklesane poteze obraza, ki ji dajejo nekoliko bolj močat videz. Bolj maskulino je videti tudi v zgornjem, ramenskem delu telesa. Deluje bolj androgino kot prijateljica, ki ima nekoliko nežnejše poteze obraza, vendar nobena od njiju nima feminilnega videza.

Elda Piščanec na sliki ni upodobila dveh feminiziranih dolgolasih lepotic, kakršne so bile značilne za tradicijo slikanja idealiziranih golih žensk in ki so stoletja privlačile poglede moških heteroseksualno naravnanih gledalcev. Pri njej gre za svojstveno estetiko dveh realnih ženskih figur, katerih podobi primarno gotovo nista bili namenjeni klasičnemu voajerskemu gledalcu, ki je bil vajen pogleda na seksualizirane akte zahodnega evropskega slikarstva. Ženski na sliki *Dekleti* ne delujeta poželjivo na prevladujoč način in tudi nista umeščeni v zapeljive poze klasičnih ležečih Vener, temveč sedita zelo naravno. Zdi se, da dekleti nikakor nista pozirali zato, da bi pri heteroseksualnem moškem gledalcu zbudili kakršnokoli erotično željo. Njuni telesi nista prikazani na način idealističnih golih teles, temveč bolj v kontekstu realne nagote, ki so jo na svojih delih začele poudarjati feministične avtorice 20. stoletja. Če se pri razumevanju akta

dovršeno, psihološko pretanjeno in z izjemnim občutkom za podajanje razpoloženja.

Slika *Dekleti* ima po vsebinski plati neprecenljivo vrednost za lezbične interpretacije, saj gre za eno redkih del s prepoznavnim motivom ženske istospolne ljubezni, ki ga je pri nas v prvih desetletjih 20. stoletja upodobila slikarka. Eldi Piščanec pri izbiri takšnega motiva očitno ni šlo le za učenje slikanja po dveh golih modelih. Delo ne razkriva le slikarskega poigravanja z različnimi prostorskimi plani, svetlobnimi odnosi in barvnimi ploskvami draperij v ozadju. Takšnih dvojnih aktov v zgodovini slikarstva na delih umetnic ne zasledimo pogosto, saj slikarke skupinskih podob z golimi ženskami večinoma niso upodabljale. Slika *Dekleti* ne namiguje na erotično razmerje med naslikanima modeloma tako očitno kot na primer Courbetova slika *Speči ženski*. Upodobljenki Elde Piščanec sta predstavljeni izjemno subtilno. Avtorica z naslikanima podobama ni namigovala na seksualni odnos med ženskama na način, ki je bil značilen za upodobitve dvojnih ali skupinskih aktov moških slikarjev, kjer je bila seksualnost največkrat poudarjena kot edini vidik lezbičnega razmerja. Ze sam naslov *Dekleti* je precej bolj metaforičen in ne izpostavlja več akta samega po sebi kot na primer na perorisbi s tušem *Dva akta* (okrog leta 1925), na jedkanici *Akta* (1928) ali na risbi z rdečo kredo *Sedeča akta* (1951). V

navežem na Clarkovo (1956: 23) razlikovanje med goloto in nagoto,¹¹ potem bi telesi na sliki *Dekleti* lahko pojmovala bolj v kontekstu realne nagote.

Realne, toda ne realistične upodobitve ženskih modelov so bile tudi sicer značilne za akte Elde Piščanec. Večino aktov je slikarka ustvarila med svojim študijem v Firencah in poznejšim izpopolnjevanjem v Parizu. Pri *Aktu za paravanom* (1924–1929) (slika 2) je videti, da gre za bolj študijsko delo. Na sliki, na kateri je žensko telo naslikano od zadaj, z dvignjeno in pokrčeno desnico, ki jo upodobljenka naslanja na glavo, je očitno, da je bil model v takšno pozo postavljen predvsem za študijske namene učenja slikanja človeške anatomije, medsebojnih razmerij med posameznimi deli telesa, svetlobno senčnih in barvnih odnosov ter umeščenosti figure v prostor. Žensko telo, ki pozira pred rdečim paravanom, je naslikano s slikarsko svobodnejšimi potezami, sicer pa delo razkriva podobno barvno lestvico kot poznejša slika *Dekleti. Akt za paravanom* je bolj modernističen po slikarskem slogu, slika *Dekleti* pa po vsebini. Še realnejšo, pravzaprav že kar naturalistično upodobitev golega ženskega telesa vidimo na jedkanici z naslovom *Akt*, nastali okrog 1928 (slika 3). Čeprav se zdi grafika zaradi poze modela sprva bolj študijsko naravnana, pa z natančnim prikazom tako telesa v zrelejših letih kot tudi prostora in predmetov v njem daleč presega zgolj študijski način upodobitve golega telesa. Takšen pristop k reprezentaciji ženskega telesa, ki se sooča s starostnimi spremembami, je že povsem feminističen. Upodobljenka s sklonjeno glavo je zazrta v tla in se tako obrača stran od gledalskih pogledov. Zdi se, da ženska noče izpostavljati svojega telesa pogledom. S povešenimi rameni in spuščeno držo celotnega zgornjega dela telesa je videti, kot da noče pozirati, temveč da hoče biti v intimi svojega domačega prostora sama. Z glavo, ki jo obrača stran od gledalcev, zavrača lastno pozicijo modela, s čimer zanika vlogo objekta, v kateri se nahaja. S tem je deloma izražena njena volja, kar žensko kljub izpostavljeni nagoti postavlja v subjektno držo. Podoba spominja na rembrandtovski naturalistične upodobitve starejših ženskih aktov. Rembrandt je bil med moškimi slikarji zanimiva izjema, saj njegovi ženski modeli niso bili upodobljeni na idealizirane, fetišistično seksualizirane načine, kar je bilo značilno za evropsko tradicijo slikanja aktov, temveč so bile njegove nage ženske videti, kot da ne želijo biti razgaljene pred pogledi.¹²

Dela Elde Piščanec vsekakor že razkrivajo feministični pogled na žensko telo.¹³ Takšno razu-



Slika 3: Elda Piščanec, Akt, ok. 1928, jedkanica, zasebna last

¹¹ Pojma nagote in golote je v kontekstu akta na področju umetnostne zgodovine razmejil Kenneth Clark (1956: 23). Pri Clarku gre za razliko med nagimi telesi, ki so brez oblačil in so tako na neki način nezaščiten, ter golimi telesi, ki so oblečena skozi umetnost. Akt naj bi predstavljal preoblikovano telo, telo v reprezentaciji, telo, ki je oblečeno v umetnosti. Več o tem glej Spacal, 2011a: 14.

¹² Rembrandtovski like starejših golih žensk je natančneje analizirala Mieke Bal (2002: 161–186).

¹³ Pod sintagmo feminističnega pogleda razumem poglede vseh tistih umetnic, ki so na svojih delih poudarile nov, emancipacijski pogled na žensko telo. To je antiseksistični in antipatriarhalni pogled, ki nasprotuje moškemu oziroma patriarhalnemu pogledu. Feministke so ženska telesa začele predstavljati ne le kot objekte pogledov, temveč vse bolj kot telesa, ki pripadajo subjektom oziroma določenim posameznicam. Ob razkritih telesih žensk na delih feminističnih umetnic ni šlo več za idealizirane in objektivizirane prikaze teles, temveč predvsem za izpostavitve določenih tem,

mevanje ženskega telesa je mogoče zaznati tudi ob sliki *Dekleti*. Ob realnih držah nagih teles obeh upodobljenk sta najbolj izrazito naslikana prav njuna obraza. To gotovo ni naključje, saj glava na telesu simbolizira subjektiviteto. Pri seksistično naravnanih avtorjih, ki so upodabljali ženska telesa predvsem kot seksualizirane objekte, je bil navadno večji poudarek na primer na natančno naslikanih in s tem poudarjenih prsih ali spolovilu. Glavo kot simbol subjekta so moški umetniki na ženskih telesih pogosto naslikali manj izrazito, jo umaknili v drugi plan ali je v najbolj skrajnih primerih sploh niso upodobili. Na obrazih so ženskam pogosto slikali zaprte ali v nasladi napol priprte poželjive oči. Obe samosvoji ženski Elde Piščanec imata zamišljena in resnobna izraza na obrazih. Slikarka je njuna portreta naslikala močno občuteno. Njuni psihološko odlično oblikovani portretni izrazi kažejo tudi na dejstvo, da gre za dejanski ženski in ne za nekakšni tipizirani lepotici. Čeprav delujeta drži njunih teles svobodno in močno, povsem v stilu »novih žensk« tedianjega časa, pa sta izraza na njunih obrazih videti nekoliko žalostno, melanholično ali otožno. Žalobnost, ki jo lahko razbiramo iz njunih pogledov, morda priča o težavah s sprejemanjem lezbične identitete v tedanji družbi. Kljub samozavestnima držama njunih teles nista videti v svojih vlogah prav nič srečni, veseli ali zadovoljni. Samo ugibamo lahko, kako je svojo identiteto v kontekstu osvobodene ženske razumela sama slikarka. Podrobnosti njenega zasebnega življenja ostajajo skrivnostne.¹⁴

Telesi žensk na sliki *Dekleti* vsekakor nista objektivizirani na klasičen način. Zdi se, kot da naslikanima ženskama ni preveč do tega, da bi bili njuni telesi izpostavljeni zunanji pogledom. Nikakršnega ekshibicionizma ne izražata in namesto tega bolj zbuja vtis, da bi se raje zagnili z zavesami, ki visijo v ozadju, in ostali sami v svoji intimi. Čeprav se poziciji objekta ob upodobitvi modelov sicer ni mogoče povsem ogniti, pa lahko prepoznamo, da je slikarka svoji upodobljenki hkrati prikazala tudi v izrazito subjektivnih držah. Ženski figuri je upodobila v hkratnih vlogah objektov in subjektov pogleda, zaradi česar lahko sliko beremo v feminističnem kontekstu. Zanimiva je tudi sama usmerjenost pogledov naslikanih deklet. Ženski zreta v različne smeri, kar ustvarja dodatno dinamiko slike. Njuna resnobna pogleda ostajata nekako skrivnostna, saj ne vemo, kam gledata. Jasno je le, da nikakor ne gledata proti gledalskemu pogledu. Čeprav sta pogledu drugega izpostavljeni njuni telesi, in sicer v primeru leve figure celo z razgaljenimi prsmi, pa gledalcem in gledalkam nista dostopna njuna pogleda. Zdi se, da s tem ostajata na nek način zastri tako subjektiviteta vsake posameznice kot tudi njuna skupna intima. V tem se tudi razlikujeta od portretov posameznih žensk, ki jih je upodabljala Elda Piščanec. Gre za upodobitve samosvojih žensk, ki s samozavestnimi in drznimi pogledi največkrat gledajo naravnost proti gledalskim pogledom. Upodobljenki na sliki *Dekleti* ne gledata prav nič zapeljivo in ne iščeta nikakršnega stika z drugim zunaj slike, temveč zgolj sta, samozadostni v svoji dvojini. S pogledoma ne komunicirata niti med seboj. Vendar je med njima vseeno mogoče čutiti tiho vez, saj se druga na drugo odzivata s telesoma, ko se povsem spontano in domače dotikata. Sprednja figura se s hrbtom in nadlaktjo leve roke rahlo naslanja na prijateljičino desnico in spodnji del telesa. Gre za zelo subtilen stik dveh teles, ki ga lahko beremo tudi v kontekstu lezbične kode. Še več takšnih, komaj opaznih bežnih dotikov je mogoče zaznati na jedkanih *Speče device* (1929)¹⁵ (slika 4) in *Parabola* (1929), kjer so nekatere

specifično vezanih na žensko telo, kot so na primer različne oblike seksualnosti in spolne usmerjenosti, menstruacija, rojevanje, materinstvo, bolezen ali starost.

¹⁴ Kot sem že omenila, se žal niso ohranili dnevniki iz časa, ko je Elda Piščanec živela in ustvarjala v Firencah in Parizu. To je bilo gotovo njeno najbolj pestro in razgibano življenjsko obdobje, v katerem je ustvarila tudi največ aktov, dvojnih aktov in portretov, zanimivih za feministične in lezbične obravnave. Motivi, ki jih je slikarka v tistem času upodabljala na svojih delih, veliko povedo o sami umetnici. In morda se res v vsakem portretu razkriva tudi delček avtoportreta.

¹⁵ Grafika *Speče device* je bila nagrajena na razstavi v Firencah (Koren Božiček, 2002: 12). Avtorica je ustvarila več risb, grafik in slik s podobnim motivom.

ženske v medsebojni naklonjenosti še bolj ljubeče in intimno usmerjene druga k drugi.¹⁶

Ob sliki *Dekleti* je očitno, da gre za časovno obdobje, ko slikarka na likovnem delu še ni mogla povsem jasno izraziti lezbične identitete upodobljenk. Če bi ženski gledali druga drugo, bi bila njuna istospolna usmerjenost izražena precej bolj eksplicitno, tako pa je lahko le delno nakazana, skladno s časom, v katerem je živela in ustvarjala Elda Piščanec.

Sklep

Po vsem napisanem se je verjetno odveč spraševati, ali je ob sliki *Dekleti* Elde Piščanec mogoče govoriti o lezbični vsebini. Izbrani motiv dveh golih ženskih figur že sam po sebi govori o lezbičnem pogledu umetnice. Motiv, ki ga je slikarka suvereno in pogumno upodobila na sliki *Dekleti*, bi v prvi polovici 20. stoletja težko pripisali heteroseksualno naravnani umetnici. V obdobju, ko so ženske komaj začenjale slikati akte, odnos med golima ženskima figurama nelezbični umetnici verjetno ne bi pomenil tako vznemirljive teme, da bi jo upodobila na oljni sliki. Elda Piščanec je bila očitno ena prvih umetnic pri nas, ki so v likovni umetnosti začele nakazovati ženski homoerotični vidik. Čeprav lahko o lezbičnih likovnih umetnicah govorimo šele v kontekstu sodobne vizualne umetnosti, pa lahko določene lezbične motive vendarle prepoznamo že v delu obravnavane slikarke. Kljub temu da slika nekako revolucionarno odpira vpogled v intimo dveh žensk, ostaja po drugi strani v skladu s časom hkrati tudi še na blagi distanci. Upodobljenki sta po eni strani lahko razumljeni kot ljubimki, po drugi strani pa sta naslikani tako, da ju je mogoče videti tudi kot zgolj dva gola ženska modela. Toda ob tem je vendarle jasno, da obravnavana slika ni le domiselna študija dveh aktov, temveč da sproža vprašanja o možnostih lezbičnih interpretacij za dela preteklosti, ki so nastala še pred jasno prepoznavno lezbično zavestjo, kakršno poznamo danes. V kontekstu sodobne vizualne umetnosti je prepoznavanje lezbične pozicije povsem drugačno kot v preteklosti, ko se je lezbična identiteta med samimi istospolno usmerjenimi ženskami šele začenjala vzpostavljati.

Obravnavano delo Elde Piščanec prinaša v tradicijo upodabljanja aktov tudi nove načine predstavitve ženskega telesa kot objekta pogleda. Upodobljenki na sliki *Dekleti* ne spadata več med akte z reprezentiranimi ženskima telesoma, ki bi se nahajala zgolj v vlogah gledanih erotiziranih objektov, temveč ju lahko razumemo v bolj feminističnem smislu kot podobi žensk, ki se kljub objektivizaciji nahajata tudi v hkratnih pozicijah gledajočih subjektov.



Slika 4: Elda Piščanec, *Speče device*, 1929, jedkanica, zasebna last

¹⁶ Omenjeni deli bi bilo prav tako zanimivo analizirati v kontekstu lezbično-feminističnega branja in pri tem poudariti spolno razliko v primerjavi z deli moških umetnikov, ki so upodabljali pomnožena ženska telesa ob motivih kopalk. O tem sem več pisala v besedilu *Lezbična telesa in moški čopiči*, kjer sem pokazala, da je bilo na starejših likovnih delih, nastalih pred 19. stoletjem, motive ženske istospolne ljubezni mogoče prepoznati ob prizorih kopeli, kjer je bilo upodobljenih več kopajočih se golih žensk skupaj. Mitološko podlago za takšna dela je ponujal mit o Diani in njenih kopajočih se nimfah ter s tem povezani motivi, kakršen je Diana in Akteon ali Diana in Kalisto oziroma Jupiter in Kalisto (Spacal, 2013: 70–71). Ena najbolj znanih slik, ki izvira iz tradicije slikanja prizorov kopeli, je Ingresova *Turška kopel*, ki sem jo v lezbičnem kontekstu natančneje analizirala v že omenjenem besedilu (ibid.: 75–81). Omenjeni motiv je interpretiral tudi Venio Pilon, ki je svoje risbe in slike z dvema golima ženskama naslavljaj kot *Kopalki*.

Literatura

- ASHBURN, ELIZABETH (1996): *Lesbian Art: An Encounter with Power*. Roseville East, Australia: Craftsman House.
- BAL, MIEKE (2002): Čitanje pogleda: Konstrukcija roda u »Rembrandta«. V *Uvod u feminističke teorije slike*, B. Anđelković (ur.), 161–186. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- BENSTOCK, SHARI (2004): *Ženske z levega brega*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- BERGER, JOHN (2008): *Načini gledanja*. Ljubljana: Zavod Emanat.
- CEVC, ANICA IN POLONCA VRHUNC (1979): *Ivana Kobilca: 1861–1926*. Ljubljana: Narodna galerija.
- CHADWICK, WHITNEY (1996): *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson.
- CLARK, KENNETH (1956): *The Nude: A Study of Ideal Form*. New York: Doubleday Anchor Books.
- COTTINGHAM, LAURA (2009): *Lezbijke smo tako šik ... , da prazzaprav sploh nismo več lezbijke*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- FADERMAN, LILLIAN (2002): *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- GREIF, TATJANA (2014): Življenje brez zasebnosti: teoretska slepota v polju biografskega. *Časopis za kritiko znanosti* 42(256): 132–156.
- KOLEŠNIK, LJILJANA (2014): Avtoportreti Naste Rojc: Zgodnji primer prikaza lezbične seksualne identitete v hrvaški moderni umetnosti. *Časopis za kritiko znanosti* 42(256): 157–180.
- KOREN BOŽIČEK, MILENA IN NACE ŠUMI (2002): *Elda Piščanec: Retrospektivna razstava: 1897–1967*. Velenje: Kulturni center Ivan Napotnik, Galerija Velenje.
- KOREN BOŽIČEK, MILENA IN NATAŠA POLAJNAR FRELIH (2004): *Elda Piščanec: Sakralna dela*. Stična: Slovenski verski muzej.
- KOREN BOŽIČEK, MILENA (2014): *Sakralni opus: Elda Piščanec*. Ljubljana: Družina.
- DE LAURETIS, TERESA (1998): *Film in vidno*, Ljubljana: Založba ŠKUC.
- LESBO. POLITIČNA, SOCIALNA IN KULTURNA REVILJA (2002): 15/16. Ljubljana: Lezbična sekcija LL.
- MASTNAK, TANJA (1999): Stereotipska ženskost, modernizem in Ivana Kobilca. V *Potlačena umetnost*, B. Borčič in J. Mikuž (ur.), 41–49. Ljubljana: Open Society Institute.
- MASTNAK, TANJA (2004): Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19. stoletju. *Časopis za kritiko znanosti* 32(215/216): 93–107.
- MESKIMMON, MARSHA (1996): *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- NOCHLIN, LINDA (2004): Zakaj ni bilo velikih umetnic? *Likovne besede* 69/70: 2–15.
- POLLOCK, GRISELDA (2004): Modernost in območja ženskosti. *Likovne besede* 69/70: 16–35.
- SPACAL, ALENKA (2008): Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata Guerrilla Girls. *Ars e Humanitas: revija za umetnost in humanistiko* II/2: 120–140.
- SPACAL, ALENKA (2011a): Feministična parodija na seksistična upodabljanja ženskega telesa v klasičnih delih žanra akta. *Likovne besede* 93: 12–21.
- SPACAL, ALENKA (2011b): Kako lahko še poimenujemo avtoportret? *Večer*, 1. oktober.
- SPACAL, ALENKA (2013): Lezbična telesa in moški čopiči. *Monitor ISH*, XV(2): 67–98.
- SMREKAR, ANDREJ (2011): Špacapanovo torinsko obdobje v Narodni galeriji. *Delo*, 18. junij.
- SUMMERS, CLAUDE J. (UR.) (2004): *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleis Press.
- TAVČAR, LIDIJA (2014): *Vzporedni svetovi: Risarke in slikarke prve polovice 19. stoletja na Kranjskem*. Ljubljana: Narodna galerija in Modrijan.
- VELIKONJA, NATAŠA IN TATJANA GREIF (2012): *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
- WILTON, TAMSIN (1997): Lezbijke študirajo kulturo. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 25(185): 229–252.