

Том I

„Пред нама је зборник под насловом *Животи и стваралаштво жена чланова Српској ученој друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности*, у четири тома. Савет едиције и Уређивачки одбор сложили су се да укључивање радова о женама у томе тече према редоследу њиховог избора у чланство. Тако први том почиње радом о Катарини Ивановић, а последњи се завршава чланцима о женама изабраним 2018. године. Овај редослед омогућава читаоцима да буду у току најсавременијих научних и уметничких достигнућа, а да истовремено прате осврте на прошлост.

Трудили смо се да радови буду усклађени са основном идејом едиције.

Извесна формална неуједначеност између текстова проистиче углавном из различитости материје која се обрађује. Понекад зависи делимично од личног приступа аутора текста или захтева самог члана Академије о коме се пише.

Уопште, богатство ове едиције јесте у разноврсности њене садржине.”

Академик Нада Милошевић-Ђорђевић,
уредник едиције

„Ова, по мом мишљењу, неопходна књига неочекивано је добро, али не и без извесних отпора, дочекана и у самој САНУ, уз стрепњу да је њена суштина проистекла из политичке коректности „банализованог феминизма”.

Као сведок тока саме идеје за ову књигу рекао бих: ништа даље од истине.

Идеја Наде Милошевић-Ђорђевић, *spiritus movens*-а овог подухвата, апотеоза је стваралаштва оних наших чланица која се одиграла упоредо са мукотрпним напорима ослобађања од предрасуда у не увек наклоњеној средини.

И ништа, ништа више... Уосталом, како је написала Исидора Секулић, чијем је делу посвећено поглавље ове књиге:

„Процес *наше* ослобађања је наизменце смешан, жалостан, озбиљан и трагичан, али се кроз њега мора, јер би сваки други прелаз био просто негирање наше егзистенције.”

А постојале су! Барем у САНУ, срећом, и те како су постојале!”

Академик Владимир С. Костић,
председник САНУ



СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА,
СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО
ЖЕНА ЧЛАНОВА



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

Том I

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО

ЖЕНА ЧЛАНОВА

СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА,
СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

Том I

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО

ЖЕНА ЧЛАНОВА

СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА,
СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ





SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

P R E S I D E N C Y

LIFE AND WORK OF
**FEMALE
FELLOWS**

OF THE SERBIAN LEARNED SOCIETY,
SERBIAN ROYAL ACADEMY
AND THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

VOLUME I

Editors-in-chief

Academician Ljubomir Maksimović

Academician Zoran Knežević

Editor

Academician Nada Milošević-Dorđević

Belgrade 2021



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ПРЕДСЕДНИШТВО

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО
ЖЕНА
ЧЛАНОВА

СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА,
СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

ТОМ I

Главни уредници
академик Љубомир Максимовић
академик Зоран Кнежевић

Уредник
академик Нада Милошевић-Борђевић

Београд 2021

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО ЖЕНА ЧЛАНОВА
СРПСКОГ УЧЕНОГ ДРУШТВА, СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ
И СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

Том I



Српска академија наука и уметности
Кнеза Михаила 35, Београд

За издавача
академик Владимир С. Костић

Главни уредници
академик Љубомир Максимовић
академик Зоран Кнежевић

Уредник
академик Нада Милошевић-Ђорђевић

Дизајн корица, прелом и графичко уређење
Никола Стевановић

Лектор за српски језик
Тања Рончевић

Лектор за енглески језик
Јелена Митрић

Коректори
Ана Барбатесковић
Ратка Павловић

Стручни сарадници
Бранка Поповић
Вера Батина
Жаклина Марковић
Јелена Межински-Миловановић
Лидија Лутовац
Марина Нинић
Милена Ивановић
Мирослав Јовановић
Светлана Симоновић-Мандић
Снежана Крстић-Букарица

ISBN 978-86-7025-879-2 (целина)
ISBN 978-86-7025-880-8 (том I)

Тираж 1000 примерака

Штампа
Планета принт, Београд

За пратећи компакт-диск коришћен је материјал Архива Радио Београда

© Српска академија наука и уметности 2021

АКАДЕМИЈСКИ САВЕТ

ПРЕДСЕДНИК САВЕТА
академик Владимир С. Костић

ЧЛАНОВИ

академик Јасмина Грковић-Мејџор
академик [Исидора Жебељан](#)
академик Мирјана Живојиновић
академик Јованка Калић
академик Десанка Ковачевић-Којић
академик Душица Лечић-Тошевски
академик Нада Милошевић-Ђорђевић
академик Милена Стевановић
академик [Олга Хаџић](#)
академик [Веселинка Шушић](#)
академик Злата Бојовић
академик Радмила Петановић
академик Милица Стевановић

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР ЕДИЦИЈЕ

ПРЕДСЕДНИК УРЕЂИВАЧКОГ ОДБОРА
академик Нада Милошевић-Ђорђевић

ЧЛАНОВИ

академик Злата Бојовић
академик Душица Лечић-Тошевски
академик [Олга Хаџић](#)



САДРЖАЈ

- | 9 | ПРЕДГОВОР ПРЕДСЕДНИКА САНУ
АКАДЕМИКА ВЛАДИМИРА С. КОСТИЋА
- | 11 | FOREWORD BY SASA PRESIDENT
ACADEMICIAN VLADIMIR S. KOSTIĆ
- | 13 | ПРЕДГОВОР
Нада Милошевић-Ђорђевић
- | 19 | PREFACE
Nada Milošević-Đorđević
- | 25 | КАТАРИНА ИВАНОВИЋ (1811–1882)
Ненад Макуљевић
- | 57 | KATARINA IVANOVIĆ (1811–1882)
Nenad Makuljević
- | 59 | АДЕЛАЈН ПОЛИНА ИРБИ (1831–1911)
Слободан Г. Марковић
- | 92 | ADELIN PAULINA IRBY (1831–1911)
Slobodan G. Marković
- | 95 | ИСИДОРА СЕКУЛИЋ (1877–1958)
Слободанка Пековић
- | 128 | ISIDORA SEKULIĆ (1877–1958)
Slobodanka Peković
- | 131 | ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ (1898–1993)
Александра Вранеш
- | 185 | DESANKA MAKSIMOVIĆ (1898–1993)
Aleksandra Vraneš
- | 189 | ЗОРА ПЕТРОВИЋ (1894–1962)
Јасмина Чубрило
- | 230 | ZORA PETROVIĆ (1894–1962)
Jasmina Čubrilo
- | 233 | ЉУБИЦА МАРИЋ (1909–2003)
Борислав Чичовачки
- | 280 | LJUBICA MARIĆ (1909–2003)
Borislav Čičovački
- | 285 | ЉУБИЦА ЈАНКОВИЋ (1894–1974)
Селена Ракочевић, Младена Прелић
- | 317 | LJUBICA JANKOVIĆ (1894–1974)
Selena Rakočević, Mladena Prelić
- | 319 | ЉУБИЦА ЦУЦА СОКИЋ (1914–2009)
Ирина Суботић
- | 366 | LJUBICA ČUČA SOKIĆ (1914–2009)
Irina Subotić
- | 369 | ФАНУЛА ПАПАЗОГЛУ (1917–2001)
Маријана Рицл
- | 390 | FANULA PAPAZOGLU (1917–2001)
Marijana Ricl
- | 398 | ОЛГА ЈЕВРИЋ (1922–2014)
Јеша Денегри
- | 426 | OLGA JEVRIC (1922–2014)
Ješa Denegri
- | 429 | ОНОР БРИЏИТ ФЕЛ (1900–1986)
Џенет Вон (превод Весна Костић)
- | 458 | HONOR BRIDGET FELL (1900–1986)
Dame Janet Vaughan

ПРЕДГОВОР ПРЕДСЕДНИКА САНУ АКАДЕМИКА ВЛАДИМИРА С. КОСТИЋА

У есеју „Људска глад за предговорима” Умберто Еко констатује да у само два случаја предговор не може да нашкоди: „први, када је аутор покојни,... и други, када свима знан и дубоко поштован аутор напише предговор врло младом почетнику”. Овај предговор, међутим, указује на трећу могућност: аутор предговора је пред делом коме је предговор намењен, тачније пред ауторима о којима се у делу ради, тешко препознатљив, да је потпуно безопасно по целокупни подухват ако само као наратор из сенке фактографски наведе разлоге зашто је књига којој такав предговор претходи уопште написана. И да одмах дам одговор: сви разлози ове књиге, којима ни неспретни предговор не може да науди, једноставно су у списку чланица Српске академије наука и уметности (САНУ) којима је ова књига, иначе прва у низу, намењена.

Стара заблуда да је „мушкарац кадар да размишља о бесконачности, док жене дају смисао коначности” једна је од оних подвала којима се упорно чувала патријархална подела улога, места и могућности – једна непокретна, догматска свест која је своју плодну подлогу налазила и у националним академијама наука и/или уметности широм света. Искрено говорећи, није јој побегла ни САНУ. Али су из те сенке ипак успеваале да побегну неке особе које су својим делом постајале неизбежне, и даље праћене самоувереним жамором да се ради о изузецима који потврђују правило. Та иста свест и са истом намером понудила је сада већ изанђалу констатацију која треба женама да пружи привид каквог-таквог учешћа у „великим нарацијама” мушког света, да иза сваког успешног мушкарца стоји жена. Ко, међутим, стоји иза успешне жене? Мени се чини најчешће она сама. Вековима је над таквим изузетним женама као Дамоклов мач висила успомена на Хипатију, која је у V веку у Александрији била учитељица више математике и Платонове филозофије, која је страдала у бестијалном линчу руље „разјарених” хришћана, уосталом као и њено дело, чије је постојање сачувано још само у причама. Да ли само зато што је веровала у друге богове? Коначно, и наша средина има своје, истина мање сурове примере.

Ова, по мом мишљењу, неопходна књига неочекивано је добро, али не и без извесних отпора, дочекана и у самој САНУ, уз стрепњу да је њена суштина проистекла из политичке коректности „банализованог феминизма”. Као сведок тока саме идеје за ову књигу рекао бих: ништа даље од истине. Идеја Наде Милошевић-Ђорђевић,

spiritus movens-а овог подухвата, апотеоза је стваралаштва оних наших чланица која се одигравала упоредо са мукотрпним напорима ослобађања од предрасуда у не увек наклоњеној средини. И ништа, ништа више... Уосталом, како је написала Исидора Секулић, чијем је делу посвећено поглавље ове књиге: „Процес нашеї ослобађања је наизменце смешан, жалостан, озбиљан и трагичан, али се кроз њега мора, јер би сваки други прелаз био просто негирање наше егзистенције.” А постојале су! Барем у САНУ, срећом, и те како су постојале!

FOREWORD BY SASA PRESIDENT ACADEMICIAN VLADIMIR S. KOSTIĆ

In the essay “The Human Thirst for Prefaces” by Umberto Eco, it has been ascertained that it is only in two cases that the preface cannot be harmful: “the first one, when the author is deceased..., and the second, when a well-known and highly esteemed author writes preface to a very young novice”. Nevertheless, this preface indicates a third possibility: the author of this preface has found himself before the work to which the preface has been written, more precisely before the authors whose life and work have been described in the book, as being a person who is hardly perceptible, and consequently it is completely harmless to the whole endeavor if he only as a shadowy narrator factually states the reasons why the book preceded by such a preface was written at all. I shall provide an immediate answer: all the reasons behind publishing this book, to which even a clumsy preface cannot do any harm, can simply be found in the list of female fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA) to whom this book, the first one in a series, is dedicated to.

The old misconception that “a man is capable of thinking about infinity, while women give meaning to finitude” is one of those hoaxes that has persistently guarded a patriarchal division of roles, positions and opportunities – an immobile, dogmatic mindset that found its fertile basis in national academies of sciences and/or arts around the world. Lay it on the line, the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA) was no exception. Nevertheless, some individuals still managed to step out of the shadows, and owing to their achievements to make themselves inevitable, even though they were constantly accompanied by a confident murmur that they were only exceptions that proved the rule. That same mindset and with the same intention offered nowadays an obsolete statement that was supposed to give women the illusion of at least some kind of participation in the “great narratives” of the male world, that behind every successful man there stood a woman. But who stands behind a successful woman? It seems to me most often she herself. For centuries, the memory of Hypatia, who was a teacher of higher mathematics and Plato’s philosophy in Alexandria in the 5th century and who perished in the bestial lynching of a mob of “enraged” Christians, as well as her achievements, whose existence was preserved only in stories, was hovering over such exceptional women as the sword of Damocles. Is it just because she believed in other gods? Finally, there were similar, even though less harsh, examples in our midst as well.

This, in my opinion, necessary book was unexpectedly well, but not without some resistance, received by the SASA itself, with the fear that its essence came from the political correctness of “banalized feminism”. Given that I eye-witnessed the development of the idea behind this book, I would say: it is far from the truth. The idea of Nada Milošević-Đorđević, who is the spiritus movens of this whole undertaking, is the apotheosis of the creativity of our female fellows that took place in parallel with painstaking efforts to deal with prejudices in a not always friendly setting. And nothing, nothing more... After all, as Isidora Sekulić, to whose work the chapter of this book is dedicated, once noted down: “The process of our liberation has been by turns funny and sad, serious and tragic, but also inevitable, because any other transition would be a simple denial of our existence”. And they did exist! At least in the SASA, fortunately, indeed they did exist!

ПРЕДГОВОР

Академијски пројекат о женама члановима Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности обухвата укупно 47 жена, закључно са 2018. годином. У Српско учено друштво изабрана је 1876. чувена сликарка Катарина Ивановић, а 1885. велика добротворка српскога народа, писац и просветитељ – Британка Аделајн Полина Ирби. Од 1885. до 1939, када је у Српску краљевску академију примљена Исидора Секулић, прошло је више од пола века, да би двадесет година касније, 1959, Десанка Максимовић била изабрана у Српску академију наука. Од 1959. до 1979. у Академију је примљено десет жена, од 1979. до 2000. године – осам; од две хиљадите – двадесет и пет жена, што јесте значајно повећање броја жена академика, али је у односу на 1469 академика од настанка Друштва српске словесности до данас – незнатно.

Идеја да се објави једна сажета књига која би, уз поређење са другим балканским и европским академијама, пружила преглед живота и делатности жена примљених у Српску академију наука и уметности и њених претеча, потекла је од академика Видојка Јовића. Замишљена је као зборник одломака из текстова жена академика, појединих њихових слика, вајарских и музичких остварења, са одабраном биографијом и литературом. Предвиђено је да се, поред Видојка Јовића, писањем чланака о женама академицима бави и Нада Милошевић-Ђорђевић, а да одломке из текстова одабере Гордана-Теодора Жујовић, бивши руководиоца Библиографског одељења. Извршни одбор Академије прихватио је ту идеју још 2008, али она тада није реализована.

На иницијативу председника Српске академије наука и уметности, академика Владимира Костића, оформљен је нови пројекат почетком октобра 2016, да би крајем октобра био конституисан Савет и Уређивачки одбор Академијске едиције. Владимир Костић је замољен да буде на челу Савета, а за чланове Савета изабране су жене чланови САНУ: Олга Хаџић (Одељење за математику, физику и гео-науке), која је, нажалост, у међувремену преминула; Милена Стевановић и Радмила Петановић (Одељење хемијских и биолошких наука); Веселинка Шушић, сада, такође, покојна, и Душица Лечић-Тошевски (Одељење медицинских наука); Нада Милошевић-Ђорђевић, Јасмина Грковић-Мејдор, Злата Бојовић (Одељење језика и књижевности); Десанка Ковачевић-Којић, Јованка Калић, Мирјана Живојиновић (Одељење историјских наука); Исидора Жебељан, која је, нажалост, у међувремену

преминула, Милица Стевановић (Одељење уметности). У Уређивачки одбор ушле су Олга Хаџић, Душица Лечић-Тошевски, Злата Бојовић и као главни уредник – Нада Милошевић-Ђорђевић. Коначно утврђивање библиографије чланова припало је Библиографском одељењу Библиотеке САНУ (пре свега, Марини Нинић и Светлани Симоновић-Мандић). Послове секретара Одбора обављала је на почетку Милена Ивановић из Сектора за међународну сарадњу, да би, пошто је напустила Академију, од 2017. ове послове преузела Лидија Лутовац из Сектора за послове Председништва и стручни сарадник Одељења језика и књижевности и Одељења уметности. Крајем 2018. на место секретара Одбора дошла је госпођа Вера Батина, стручни сарадник Академијиних одбора.

За припремање наше едиције, као узор нам је послужила едиција САНУ, основана 1992. под називом *Животи и дело српских научника и научника српског порекла*, у којој је до сада објављено 17 томова. Први уредник био је, сада покојни, академик Милоје Сарић. Садашњи главни уредник је академик Владан Ђорђевић. Преузели смо из ове едиције обим и структуру чланака, биографије личности, њихова достигнућа, одјек у критици, начин позивања у основном тексту на библиографију и резиме. Прилагодили смо „узор” нашим потребама: повећали број илустрација, посебно када је реч о ликовним уметностима, јер оне визуализују анализе у тексту, додали смо компакт-дисккове за музичке уметности. У биографије жена чланова увели смо неку врсту мемоарског приступа тексту у коме би личност о којој је реч могла да евоцира не само сећања на сопствени живот, него и на доживљене, преломне тренутке у друштвеним и историјским околностима у којима се нашла, попут емигрирања у Србију за време последњег рата или одлазак у иностранство због бољих услова за научни рад.

Пред нама је зборник под насловом *Животи и стваралаштво жена чланова Српског научног друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности*, у четири тома. Савет едиције и Уређивачки одбор сложили су се да укључивање радова о женама у томове тече према редоследу њиховог избора у чланство. Тако први том почиње радом о Катарини Ивановић, а последњи се завршава чланцима о женама изабраним 2018. године. Овај редослед омогућава читаоцима да буду у току најсавременијих научних и уметничких достигнућа, а да истовремено прате осврте на прошлост.

Трудили смо се да радови буду усклађени са основном идејом едиције. Извесна формална неуједначеност између текстова проистиче углавном из различитости материје која се обрађује. Понекад зависи делимично од личног приступа аутора текста или захтева самог члана Академије о коме се пише. Уопште, богатство ове едиције јесте у разноврсности њене садржине.

У првом тому, сликар Катарина Ивановић тема је рада професора Филозофског факултета у Београду др Ненада Макуљевића; просветитељ, британска добротворка Аделајн Полина Ирби (Adeline Paulina Irby) – професора Факултета политичких наука др Слободана Г. Марковића; књижевник Исидора Секулић – научног саветника Института за књижевност и уметност др Слободанке Пековић; песник Десанка Максимовић – професора Филолошког факултета др Александре Вранеш;

сликар Зора Петровић – професора Филозофског факултета др Јасмине Чубрило; композитор Љубица Марић – професора Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу др Борислава Чичовачког; етнокорееолог Љубица Јанковић – ванредног професора Факултета музичке уметности др Селене Ракочевић и др Младене Прелић, вишег научног сарадника Етнографског института САНУ; сликар Љубица Цуца Сокић – професора емеритуса Академије уметности у Новом Саду др Ирине Суботић; историчар Фанула Папазоглу – др Маријане Рицл, професора Филозофског факултета у Београду; вајар Олга Јеврић – такође професора Филозофског факултета у Београду Јерка Денегрија; аутор чланка о биологу Онор Бриџит Фел (Honor Bridget Fell) је члан британског Краљевског друштва Џенет Вон (Dame Janet Vaughan). /Чланак је преузет из *Biographical Memoirs of Fellows of the Royal Society*, преводилац на српски је проф. Весна Костић./

Следе остали томови едиције. Трудили смо се да, колико год је било изводљиво, равномерно расподелимо биографије жена чланова по томовима.

О лингвисти Милки Ивић писао је академик Предраг Пипер. О сликару Милеви Мици Тодоровић писала је др Сарита Вујковић, директор Музеја савремене уметности у Бањој Луци; о лингвисти Ирени Грицкат-Радуловић рад су сачинили професори Филолошког факултета – др Даринка Гортан Премк, др Рајна Драгићевић и др Александар Милановић; о инжењеру технологије Паули Путанов – професори Технолошког факултета Универзитета у Новом Саду – др Ерне Е. Киш и др Горан Ц. Бошковић. О математичару Милеви Првановић чланак је написала др Неда Бокан, професор Математичког факултета Универзитета у Београду; о математичару и бихевиоралном економисти Олги Хаџић рад је саставио дописни члан САНУ Владимир Ракочевић. Аутор рада о лекару, физиологу Веселинки Шушић је академик Душица Лечић-Тошевски; о историчару уметности Гордани Бабић-Ђорђевић – дописни члан САНУ Миодраг Марковић; о историчару Десанки Ковачевић-Којић – академик Момчило Спремић; о историчару Јованки Калић – др Ђорђе Бубало, професор Филозофског факултета Универзитета у Београду. Лингвиста Зузана Тополињска (Zuzanna Topolińska) једина је одбила учешће у едицији. О лекару Стојанки Алексић (уз њену помоћ) писала је новинар Славица Сарајлија. Филологу и слависти Светлани Михајловној Толстој (Светлана Михайловна Толстая) намењено је излагање дописни члан САНУ Љубинко Раденковић; историчару Загорки Гавриловић – др Бојан Миљковић, научни саветник Византолошког института САНУ; историчару књижевности Нади Милошевић-Ђорђевић – др Бошко Сувајџић, професор Филолошког факултета Универзитета у Београду; књижевнику и критичару Светлани Велмар-Јанковић – др Михајло Пантић, професор београдског Филолошког факултета; историчару Јелени Јурјевној Гусковој (Елена Юревна Гуськова) – заслужни радник Руске Федерације Тамара Замјатина; композитору Исидори Жебељан – професор Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу др Борислав Чичовачки; историчару византологу Мирјани Живојиновић – др Владета Јанковић, професор београдског Филолошког факултета; историчару византологу Ангелики Е. Лаију (Αγγελική Λαίου) – академик Љубомир Максимовић; инжењеру електротехнике Зоји Поповић – др Милан Илић, професор Електро-

техничког факултета у Београду; слависти и историчару уметности Аксинији Цуровој (Аксинија Джурова) – др Зоран Ракић, професор београдског Филозофског факултета. Слависта и фолклориста Габријела Шуберт (Gabriella Schubert) дала је аутобиографију и анализу својих дела. Рад о недавно преминулој Јелени Милојковић-Ђурић, културологу и музикологу, редиговало је уредништво едиције.

О психијатру Душици Лечић-Тошевски писао је академик Владимир С. Костић; о лингвисти Јасмини Грковић-Мејдор – сада покојни академик Милорад Радовановић; о историчару уметности Енгелини Сергејевној Смирновој (Енгелина Сергеевна Смирнова) – академик Гојко Суботић. Молекуларни биолог Милена Стевановић изложила је, уз аутобиографију, и разматрања о својим радовима, којима се прикључио и академик Драгослав Маринковић; о сликару Милицы Стевановић, на основу интервјуа са њом, писала је историчар уметности и ликовни критичар Бојана Бурић. Гордана Вуњак-Новаковић дала је свој животопис и анализу својих научних достигнућа. Аутобиографију и анализу својих радова изложила је биолог Радмила Петановић, а у писању чланка учествовао је и академик Драгослав Маринковић. Аутор чланка о историчару књижевности Злати Бојовић је академик АНУРС Бранко Летић. У писању чланка о етномузикологу Јелени Јовановић суделовао је академик Иван Јевтић; о историчару Мири Радојевић академик Љубодраг Димић; о лекару Татјани Симић – академик Љубисав Ракић; о биохемичару Тањи Ђирковић Величковић – рад је написао академик Богдан Шолаја.

Пред нама се први пут појављује зборник радова у потпуности посвећен женама члановима Српске академије наука и уметности и њених претходница до наших дана. Споменућемо да је о женама академицима писано и раније, али увек у оквиру једног ширег захвата – о улози истакнутих жена у друштву – као што је публикација *Српкиња, њезин животи и рад, њезин културни развој и њезина народна умјетност до данас*, која је објављена 1913. у Сарајеву, на 128 страна. Уредници су „Српске књижевнице”, а наклада – Добротворна задруга Српкиња у Иригу (репринт издање: Графопалир, Бања Лука 2013). У публикацији се даје увид у стваралаштво Катарине Ивановић и Исидоре Секулић. Другим речима, указано је на жене које су већ биле или ће постати чланови Академије, у контексту свога времена. Покреће се „женско питање”, објективно, са нагласком на важност образовања жена и њихов допринос друштву (њих преко 60 у свим гранама културе). Сама књига је утолико значајнија што је објављена почетком двадесетог века. Друго дело под насловом: *Izuzetne žene Srbije: XX-XXI vek*, Beograd, Zepter Book World d.o.o. 2016, 236 str. (Posebna izdanja – Druga strana istorije, knj. I, urednik Neda Todorović), између сто жена од друштвеног и културног значаја, посвећује пажњу академицима Милки Ивић, Исидори Секулић, Десанки Максимовић, Љубици Цуци Сокић, Гордани Вуњак-Новаковић, Душици Лечић-Тошевски и Исидори Жебељан.

Не желим да истичем наш подухват или тешкоће са којима смо се суочавали. Дугујем посебну захвалност Лидији Лутовац, која је више од две године мирно прихватала моје уредничке захвате, водила кореспонденцију са сарадницима, будно пратила текстове. Захваљујем и оним члановима Савета који су се несребично укључили у проналажење погодних аутора за писање чланака, попут академика

Мирјане Живојиновић или академика Милице Стевановић, која је размишљала о идејном решењу назива едиције. Посебно захваљујем руководиоцу Сектора за издавачку делатност САНУ Снежани Крстић-Букарици на идеји да се за сваког члана о коме је реч у излагању наведе мото. Такође, захваљујем Николи Стевановићу за инвентивно решење корица прве књиге у едицији. Захвална сам и госпођи Вери Батини која је финализирала прикупљање рукописа, као и Бранки Поповић из Сектора за послове Фонда САНУ за истраживања у науци и уметности, на техничкој помоћи.

Треба да се нагласи да зборник о женама члановима Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности не би ни сада настао, нити био приведен крају, да се за њега није заложио председник Српске академије наука и уметности Владимир С. Костић.

Нада Милошевић-Ђорђевић

PREFACE

The academic project on the female fellows of the Serbian Learned Society, Serbian Royal Academy and the Serbian Academy of Sciences and Arts encompasses a total of 47 women, up to and including 2018. The famous painter Katarina Ivanović was elected a member of the Serbian Learned Society in 1876, whereas the great benefactor of the Serbian people, writer and educator – the British woman Adeline Paulina Irby became its member in 1885. From 1885 to 1939, when Isidora Sekulić was elected a member of the Serbian Royal Academy, more than half a century passed, and twenty years later, in 1959, Desanka Maksimović became a member of the Serbian Academy of Sciences. From 1959 to 1979, ten women became members of the Academy, from 1979 to 2000 – eight; from 2000 onwards – twenty-five women, and even though it has been a significant increase in the number of female fellows of the Academy, it is pretty insignificant when compared with 1,469 fellows in total since the founding of the Society of Serbian Letters to date.

The idea to publish a concise book that would, including the comparison with other Balkan and European academies, provide an overview of the lives and careers of female fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts and its predecessors, came from academician Vidojko Jović. The book has been envisaged as a collection of excerpts from the papers authored by female fellows, some of their paintings, sculptures and musical works, with selected biography and references. In addition to Vidojko Jović, Nada Milošević-Đorđević is also envisaged to embark on writing articles about female fellows, whereas Gordana Teodora Žujović, former head of the Bibliographic Department, will make a selection of excerpts from the texts. Even though the SASA Executive Board of the Academy accepted the idea in 2008, it was not put into practice back then.

At the initiative of the President of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Academician Vladimir Kostić, a new project was established in early October 2016, whereas the Council and the Editorial Board of the Academic Edition were constituted in late October. Vladimir Kostić was asked to be the head of the Council, and SASA female fellows were elected as its members: Olga Hadžić (Department for Mathematics, Physics and Geosciences), who, unfortunately, passed away in the meantime; Milena Stevanović and Radmila Petanović (Department of Chemical and Biological Sciences); Veselinka Šušić, now also deceased, and Dušica Lečić-Toševski (Department of Medical Sciences); Nada Milošević-Đorđević, Jasmina Grković-Mejdžor, Zlata Bojović (Department of Language and Literature); Desanka Kovačević-Kojić, Jovanka Kalić, Mirjana

Živojinović (Department of Historical Sciences); Isidora Žebeljan, who, unfortunately, passed away in the meantime, Milica Stevanović (Department of Arts). Olga Hadžić, Dušica Lečić-Toševski, Zlata Bojović and as the editor-in-chief – Nada Milošević-Đorđević became the members of the Editorial Board. The SASA Bibliographic Department (primarily Marina Ninić and Svetlana Simonović-Mandić) was in charge of the final putting together of the bibliography of the fellows. Milena Ivanović, from the Sector for International Cooperation, initially performed the tasks of the Board Secretary, and after her departure from the Academy, as of 2017, Lidija Lutovac, from the Sector for Presidency Affairs, who is also an expert associate of the Department of Language and Literature and the Department of Arts, assumed the duties of the Board Secretary. In late 2018, Mrs Vera Batina, who is an expert associate of academic boards, took on a role as the Board Secretary.

We have modelled our edition on another SASA edition, launched in 1992 under the title *Life and Work of Serbian Scientists and Scientists of Serbian Descent*, which encompasses 17 volumes so far. Its first editor was, the now deceased, Academician Miloje Sarić. Its current editor-in-chief is Academician Vladan Đorđević. We have taken from this edition the scope and structure of articles, biographies of individuals, their achievements, echoes in criticism, system of referencing in the main text and summary. We have adapted our “role model” to meet our needs: increased the number of illustrations, especially when it comes to fine arts, because they visualize the analyses in the text, included CDs for musical arts. We have employed a sort of a memoir approach in the biographies of female fellows, wherein the person in question could evoke not only memories of her own life, but also of some personally experienced, turning points in social and historical circumstances in which the person in question found herself, such as emigrating to Serbia during the last war or going abroad because of better conditions for scientific work.

Before us is a collection of papers which is to be published under the title *Life and Work of Female Fellows of the Serbian Learned Society, Serbian Royal Academy and the Serbian Academy of Sciences and Arts*, in four volumes. The Council of the edition and the Editorial Board agreed that the papers on women should be arranged chronologically in the volumes, by the time when they were elected to a fellowship. Thus, the first volume begins with the paper on Katarina Ivanović, and the last one ends with papers on women elected in 2018. This arrangement allows readers to be up to date with the latest scientific and artistic achievements, while at the same time to be able to get acquainted with the overviews of the past.

We tried to bring the papers in line with the basic idea of the edition. Some formal inconsistency between the papers stems mainly from the diversity of the material being processed. Sometimes it depends in part on the personal approach of the author of the paper or the request of the SASA fellow the paper was written about. In general, the richness of this edition is in the diversity of its content.

The first volume contains the paper on the painter Katarina Ivanović authored by Dr Nenad Makuljević, Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade; the paper on the British educator and philanthropist Adeline Paulina Irby – authored

by Dr Slobodan G. Marković, Professor at the Faculty of Political Sciences; the paper on the writer Isidora Sekulić – authored by Dr Slobodanka Peković, Research Fellow at the Institute of Literature and Art; the paper on the poet Desanka Maksimović – authored by Dr Aleksandra Vraneš, Professor at the Faculty of Philology; the paper on the painter Zora Petrović – authored by Dr Jasmina Čubrilo, Professor at the Faculty of Philosophy; the paper on the composer Ljubica Marić – authored by Dr Borislav Čičovački, Professor at the Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac; the paper on the ethnochoreologist Ljubica Janković – authored by Dr Selena Rakočević, Associate Professor at the Faculty of Music, and Dr Mladena Prelić, Senior Research Associate at the SASA Institute of Ethnography; the paper on the painter Ljubica Cuca Sokić – authored by Dr Irina Subotić, Professor Emeritus at the Academy of Arts in Novi Sad; the paper on the historian Fanula Papazoglu – authored by Dr Marijana Ričl, Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade; the paper on the sculptor Olga Jevrić – authored by Jerko Denegri, who is also Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. The author of the article on the biologist Honor Bridget Fell is Dame Janet Vaughan, who was a Fellow of the British Royal Society. /The paper has been taken from the *Biographical Memoirs of Fellows of the Royal Society*, translated in Serbian by Professor Vesna Kostić./

Other volumes of the edition are to follow. We tried as much as it was feasible, to include the same number of fellows in all volumes.

Academician Predrag Piper wrote about the linguist Milka Ivić. Dr Sarita Vujković, Director of the Museum of Contemporary Art in Banja Luka, wrote about the painter Mileva Mica Todorović; the paper on the linguist Irena Grickat-Radulović is authored by Professors at the Faculty of Philology – Dr Darinka Gortan Premk, Dr Rajna Dragičević and Dr Aleksandar Milanović; the paper on the technology engineer Paula Putanov – is authored by Dr Erne E. Kiš and Dr Goran C. Bošković, Professors at the Faculty of Technology, University of Novi Sad. The paper on the mathematician Mileva Prvanović is authored by Dr Neda Bokan, Professor at the Faculty of Mathematics, University of Belgrade; the paper on the mathematician and behavioral economist Olga Hadžić is authored by SASA Corresponding Member Vladimir Rakočević. The author of the paper on the doctor, physiologist Veselinka Šušić is Academician Dušica Lečić-Toševski; on the art historian Gordana Babić-Đorđević – SASA Corresponding Member Miodrag Marković; on the historian Desanka Kovačević-Kojić – Academician Momčilo Spremić; on the historian Jovanka Kalić – Dr Đorđe Bubalo, Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. The linguist Zuzanna Topolińska was the only one to refuse to participate in the edition. The journalist Slavica Sarajlija wrote about the doctor Stojanka Aleksić (with her assistance). The paper on the philologist and Slavist Svetlana Mikhaylovna Tolstoy (Светлана Михайловна Толстая) is authored by SASA Corresponding Member Ljubinko Radenković; on the historian Zagorka Gavrilović – by Dr Bojan Miljković, Research Associate at the SASA Institute for Byzantine Studies; on the literary historian Nada Milošević-Đorđević – by Dr Boško Suvajdžić, Professor at the Faculty of Philology, University of Belgrade; on the writer and critic Svetlana Velmar-Janković – by Dr Mihajlo Pantić, Professor at the Faculty of Philology, Univer-

sity of Belgrade; on the historian Elena Yuryevna Guskova (Елена Юревна Гуськова) – by the Honored Worker of the Russian Federation Tamara Zamyatina; on the composer Isidora Žebeljan – by Dr Borislav Čičovački, Professor at the Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac; on the Byzantine historian Mirjana Živojinović – by Dr Vladeta Janković, Professor at the Faculty of Philology, University of Belgrade; on the Byzantine historian Angeliki E. Laiou (Αγγελική Λαΐου) – by Academician Ljubomir Maksimović; on the electrical engineer Zoja Popović – by Dr Milan Ilić, Professor at the Faculty of Electrical Engineering, University of Belgrade; on the Slavicist and art historian Aksiniya Dzhurova (Аксиния Джурова) – by Dr Zoran Rakić, Professor at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. The Slavicist and folklorist Gabriella Schubert provided her autobiography and the analysis of her works. The paper on the recently deceased culturologist and musicologist Jelena Milojković-Đurić, was edited by the editorial board of the Edition.

Academician Vladimir S. Kostić wrote about the psychiatrist Dušica Lečić-Toševski; about the linguist Jasmina Grković-Mejdžor – now deceased Academician Milorad Radovanović; about the art historian Engelina Sergeevna Smirnova – Academician Gojko Subotić. The molecular biologist Milena Stevanović presented, in addition to her autobiography, reflections on her works, including the reflections authored by Academician Dragoslav Marinković; the art historian and art critic Bojana Burić wrote about the painter Milica Stevanović, based on an interview with her. Gordana Vunjak-Novaković provided her biography and the analysis of her scientific achievements. The biologist Radmila Petanović presented her autobiography and the analysis of her works, and Academician Dragoslav Marinković also took part in writing the paper. ASARS Academician Branko Letić authored the article about the literary historian Zlata Bojović. Academician Ivan Jevtić participated in writing the article about the ethnomusicologist Jelena Jovanović; Academician Ljubodrag Dimić in writing the paper on the historian Mira Radojević; Academician Ljubisav Rakić in writing the paper on the physician Tatjana Simić; Academician Bogdan Šolaja authored the paper on the biochemist Tanja Ćirković Veličković.

For the first time ever, a collection of papers entirely dedicated to female fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts and its predecessors to the present day appears before us. It is worth mentioning that there have been papers on female fellows before, but always within a broader context – the role of prominent women in society – such was for example the publication titled *Serbian Woman, Her Life and Work, Her Cultural Development and Her Folk Art to Date*, which was published in 1913 in Sarajevo, containing 128 pages. The editors were “The Serbian Female Authors” and it was published by the Serbian Women’s Charity Cooperative in Irig (reprint edition: Grafopapir, Banja Luka 2013). The publication provides an insight into the work of Katarina Ivanović and Isidora Sekulić. In other words, it drew attention to women who had already been elected or were to be elected as fellows of the Academy, in the context of their time. It raised the “women’s issue” objectively, with an emphasis on the importance of women’s education and their contribution to society (over 60 of them in all branches of culture). The book itself is all the more significant because it was published in the early 20th

century. The other book titled *Exceptional Women of Serbia: XX-XXI century*, Belgrade, Zepter Book World d.o.o. 2016, 236 pages (Special editions – The Other Side of History, volume I, editor Neda Todorović), among 100 women of social and cultural influence, pays attention to Academicians Milka Ivić, Isidora Sekulić, Desanka Maksimović, Ljubica Cuca Sokić, Gordana Vunjak-Novaković, Dušica Lečić-Toševski and Isidora Žebeljan.

I have no intention to emphasize our undertaking or the difficulties we faced in the process. I owe special thanks to Lidija Lutovac, who for more than two years calmly accepted my editorial interventions, kept correspondence with associates, and followed the texts vigilantly. I would also like to extend my gratitude to those members of the Council who selflessly got involved in finding suitable authors for writing articles, such as Academician Mirjana Živojinović, or Academician Milica Stevanović, who took part in finding a good title of the series. I owe special thanks to the head of the SASA Publishing Sector – Snežana Krstić-Bukarica for her idea to begin each article with the motto of the female fellow the article is dedicated to. It goes without saying that I thank Nikola Stevanović for the inventive solution of the cover of the first book in the series. I am also grateful to Mrs Vera Batina, who collected all papers, as well as to Branka Popović from the Section for the Performance of Tasks of the SASA Fund for Research in Sciences and Arts, for her administrative support.

It is important to highlight that the Collection of Papers on female fellows of the Serbian Learned Society, Serbian Royal Academy and the Serbian Academy of Sciences and Arts would not have been written or completed this time either if the President of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Vladimir S. Kostić, had not stood up for it.

Nada Milošević-Đorđević



Elizabeth J. J. J.

ЗОРА ПЕТРОВИЋ

(1894–1962)

ЈАСМИНА ЧУБРИЛО

„Видите, сматрам да уметник увек мора да остане доследан себи када већ једном нађе свој пут. Наравно, рад увек мора да се оплемењује и допуњује новим осећањима, вишим сазнањима уметничке и животне истине. Целог живота сам радила и студирала, проучавала, тражила свој најпотпунији израз.”

Зора Петровић

Зора Петровић (1894–1962) је сликарка која је својим јединственим уметничким језиком, препознатљивим по снажном, енергичном гесту, широким и страсним потезима, са доста густе пасте, изражајног колорита обележила време у којем је стварала. Круг мотива и тема у сликарству Зоре Петровић производ је мешања утицаја ригидних правила на којима се темељио програм традиционалне едукације будућег сликара, с једне, и модерне уметности схваћене као оне која и у тематском и у техничком смислу на адекватан начин рефлектује променљиву и контрадикторну природу модерног живота, с друге стране. Њен приступ уметности свакако није био усмерен ка радикалном мењању света путем иновације уметничког језика, али јесте у оквирима традиционалне уметничке дисциплине и језика те дисциплине разоткривао механизме патријархалне хетеро-културе и развијао се кроз активно преиспитивање успостављених и нормативизованих граница родних идентитета, њихових учинака и коначно кроз њихову деконструкцију.

ЗОРА ПЕТРОВИЋ У СВЕТЛУ БИОГРАФСКИХ ЧИЊЕНИЦА¹

Зора Петровић је рођена у Аустроугарској монархији, у Банату у Алибунарском срезу, у Добрици 17. маја 1894. године (5. маја по старом календару), као друго дете Корнелије, рођене Кузмановић, и Јована Петровића, трговца.² Имала је полусестру и два полубрата из првог брака свог оца (Марија, Ђорђе и Миша) и два брата (Душан и Жарко). О својим родитељима је веома ретко говорила. Од остале породице била је блиска са полусестром Маријом, која је после удаје отишла у Босну, у Блатницу, као и са рођеном браћом, од којих је Душан био адвокат у Панчеву и кога је касније, болесног, неговала, а Жарко, официр Краљеве војске, био је заробљен у Другом светском рату, након чега је емигрирао у Америку и са којим се она редовно дописивала.

По завршеној четворогодишњој основној школи у Добрици, у којој је прве поуке у цртачкој вештини добила од свог учитеља, и то по дубоко укоренењим принципима наставе цртања – копирањем по прегледима и гипсаним одливцима (Ђорђевић 1964: 8 [1]), породица се сели, те Зора пети и шести разред Више пучке школе реалнога смјера (први и други гимназије) завршава у Новој Градишци. Породица се 1907. године поново сели, овог пута у Панчево, где Зора завршава трећи (школска 1907/1908) у Српској вишој девојачкој школи, а потом и четврти разред (школска 1908/1909) у Државној грађанској девојачкој школи. Завршетак ове фазе школовања обележава први озбиљан сукоб Зоре, у том тренутку петнаестогодишње адолесценткиње, са нормама и њима произведеним вредностима грађанске средине краја XIX и почетка XX века, изазван њеном жељом да своје школовање настави у Уметничко-занатској школи у Београду. Три године касније, 1912, Зора прелази границу и у Београду, после положеног пријемног испита, уписује Уметничко-занатску школу, а као наставнике цртања и сликања затиче Милана Миловановића, Марка Мурата и Љубу Ивановића, док прве поуке у вајању у глини добија од Ђоке Јовановића. Избијањем Првог балканског рата и мобилизацијом скоро свих наставника на фронт био је поремећен редован програм наставе. У школи остаје једино Ђока Јовановић, тако да се неколико месеци даља настава свела само на моделовање глава и рељефа у глини. Таман када је, због демобилизације наставника, изгледало да ће се рад у Уметничкој школи нормализовати, десио се атентат у Сарајеву и почетак рата који ће прерасти у Велики или Први светски рат. Зору је рат затекао у Панчеву, где је у родитељској кући проводила летњи распуст. Ипак, она своје студије наставља. Након положеног пријемног испита она 1915. године уписује Краљевску мађарску земаљску сликарску велику школу у Будимпешти код професора Лајоша Деака Ебнера (Lajos Deák Ébner), који је био, према Зориним речима, „доследни фигуративац-натуралиста, ... привржен фигури, жанр-сценама и

1 Наслов поглавља је цитат наслова прегледног рада Драгослава Ђорђевића (Ђорђевић 1969: 83 [40]).

2 Извори за биографију Зоре Петровић су многобројни од Документарног фонда Спомен-збирке Павла Бељанског и Документације Галерије САНУ преко интервјуа које је Зора Петровић дала до публикација и стручних текстова чији су аутори Драгослав Ђорђевић и Оливера Јанковић.



Зора Петровић, око 1939,
Фототека Библиотеке САНУ, Ф-693/6



Зора Петровић, око 1924,
Фототека Библиотеке САНУ, Ф-693/1

композицијама” (Ђорђевић 1964: 9 [1]) и који је програм рада са студентима темељио прво на процедури интензивног цртања по живим моделима током првих година а онда, преласком на уљану технику, на више тонско-валерско него колористичко решавање истих мотива. Двомесечни школски распуст 1918. године Зора је провела у Нађбањи (у исто време када и Иван Радовић), у сликарској колонији коју је држао Иштван Рети (István Réti), професор и сликар специфичног сликарског израза између натурализма, пленеризма и импресионизма.

Зора Петровић се, по завршеној четвртој години са сведочанством које то потврђује, 1919. године враћа у Београд и уписује трећу, за ратом ометене генерације, и уједно завршну годину Уметничко-занатске школе у Београду.³ Тако у јуну 1920. завршава званично уметничко школовање са „две дипломе у џепу, пуна добре воље и радног елана” али „на улици” (Ђорђевић 1969: 86 [42]).

Крајем децембра 1920. године Зора започиње каријеру средњошколске/гимназијске ’учитељице вештина’ која ће јој, како ће то неретко у каснијим интервјуима истицати, одузимати време од сликања,⁴ али и омогућити

3 О недоумицама у вези завршне године студија на Краљевској мађарској сликарској школи и о томе да ли је Зора, с обзиром на политичке околности завршетка Првог светског рата, завршила само први семестар четврте године, као и о забуди коју уноси два сведочанства, једно из децембра 1918, а друго из 1927. године о стеченој дипломи (Ђорђевић 1978: 17–18 [60]).

4 Ксенија Атанасијевић је у закључку свог веома афирмативног приказа Зорине прве самосталне изложбе (1927) указала на овај проблем речима: „Велика је штета што насушни послови одузимају добар један део од продукције талентиране наше уметнице г-це Зоре Петровић” (Атанасијевић 1927: 12 [21]), чиме није умањила вредност резултата показаних на изложби, већ их је, напротив, стављајући пажљиво и с великим разумевањем у

стабилну али скромну егзистенцију, захваљујући којој је могла слободно и без уступака било коме да ради, неоптерећена бригом о продаји слика, поруцбинама, укусу критике и публике. Прво је била постављена за „хонорарну наставницу вештина” у београдској реалци, а почетком следеће, 1921. године, за „привремену учитељицу вештина” у тој школи, да би крајем 1921. године у истом звању била постављена у Другој женској гимназији. Министарство просвете је у истој гимназији 1924. године, након што је положила испит 1923. (Kosić, Vranešević, Ašković, АЈ 66: 833 [63]), поставља у звање „сталне учитељице вештина” и у том звању и на том радном месту остаје све до 1944. године. После ослобођења, Зора Петровић 1945. и 1946. године предаје историју уметности и цртање у Гимназији за ратом ометене уметнике. Послератно Министарство просвете донеће решење којим се Зора Петровић „преводи у звање професора средње школе просветно-научне струке” и у овом звању биће намештена прво у Шесту мушку гимназију, а онда у Женску учитељску школу, у којој је 1950. дочекала пензију. Средином 1952. године, решењем Персоналног одељења Савета за науку и културу Владе НР Србије, Зора Петровић почиње да ради на Академији ликовних уметности најпре у звању професора средње школе, потом, крајем исте године, у звању редовног професора, а онда од 1958. године, у звању редовног професора прве врсте, дужности на којој остаје до своје смрти 26. маја 1962.

Наставнички посао 20-их година XX века био је друштвено прихватљива опција за жене које су морале/желеле да зарађују за живот, односно готово уходана пракса на коју се са одобравањем и благонаклоно, али позорно гледало из два разлога: због тога што је наставнички посао значајно непосредну специфичну бригу о деци и у том смислу био продужетак друштвено нормиране улоге жене као мајке, и због тога што је представљао основу извођења контролисаног и друштвено корисног и потребног образовања којим се успостављао и потврђивао мушки ауторитет. Професија сликарке/уметнице је пак у српском грађанском друштву између два рата генерисала амбивалентно мишљење друштвене заједнице, што је уосталом био случај и у осталим европским грађанским државама од друге половине XIX века, када женама постаје 'доступно' професионално бављење сликарством. С једне стране, ова професија је подразумевала принципијелно дубоко поштовање посебности уметности и њеног учинка у конструисању модерног друштва онаквог каквог су га у специфичним околностима српског младог грађанског друштва пројектовали његови просвећени припадници, који су стеченим образовањем, углавном изван Србије, стицали и ширину погледа, али и интимну потребу да премосте конфликт 'двоструке искључености' (Smith 1981: 125–127 [6]; Prošić-Dvornić 2006: 125 [15]). С друге стране, ова професија је била карактеристична углавном за неконформистичке егзистенције и маргинализовано Друго грађанског поретка и његових конвенција, изван граница друштвено прихватљивог и друштвене контроле, с оне стране означитеља.

Зора је своју каријеру учитељице крајње практично сагледавала у функцији обезбеђења егзистенције, док је, према ономе што је у разним приликама о својој уметности и о себи као сликарки говорила, друштвену

контекст, додатно истакла и тако охрабрила сликарку да њен сликарски рад и те како има смисла и да, без обзира на неповољне околности, не сме да одустаје од сликања.



Зора Петровић, око 1925,
Фототека Библиотеке САНУ,
Ф-693/3

верификацију тежила да оствари као сликарка/уметница. Двоструки професионални пут Зоре Петровић, пре свега онај предратни, као наставнице и као уметнице, обележен динамичним односом између конвенционалног и нековенционалног, извесног и неизвесног, 'интелектуалног пролетеријата' и 'интелектуалног елитизма', рефлектује стратегију отпора,

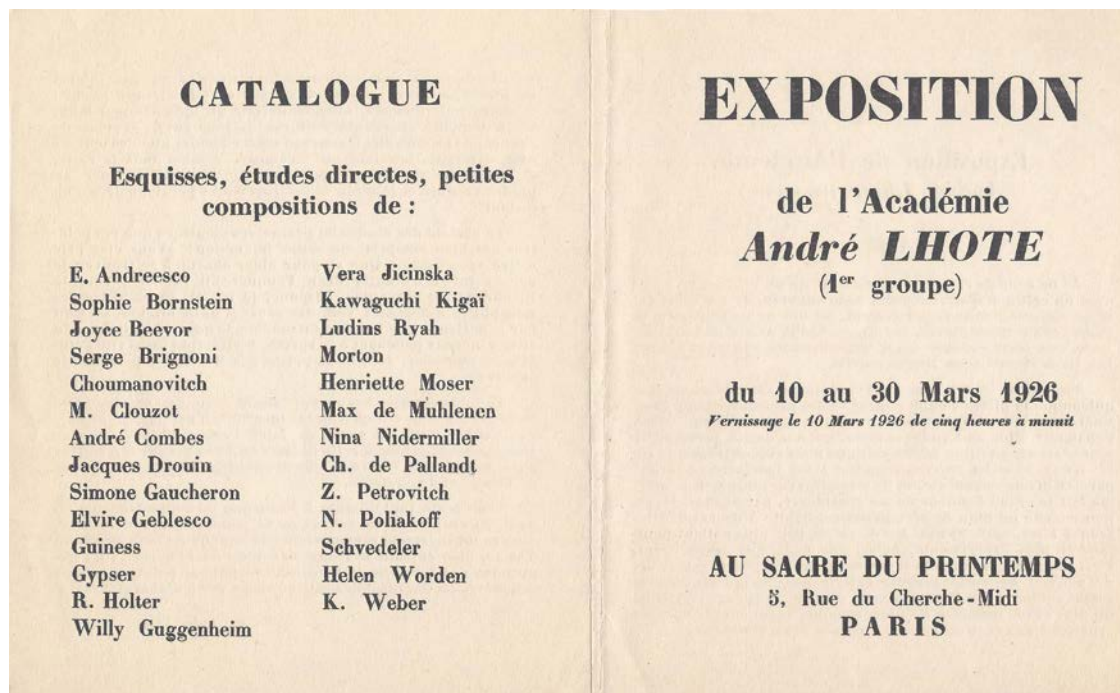


У ашељеу, 1941, уље на платну, 150 × 190 cm, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
(аутор снимка Владимир Поповић)

преиспитивања и редефинисања хегемоних дискурса, његових неспорних претпоставки и успостављених вредности као апсолутних истина. Ако као критеријум за почетак нечије уметничке каријере прихватимо да је то тренутак када је он/она први пут показао/показала свој рад у јавности, онда бисмо могли да 1921. годину, када Зора Петровић излаже на групној изложби у Сомбору и када постаје чланица Удружења ликовних уметника Београда, узмемо као нулту тачку њене сликарске каријере. Већ следеће, 1922. године учествује на Петој југословенској изложби, а 1924. године постаје чланица Друштва српских уметника *Лага* (из којег ће да иступи 1927. године). Током 1925. и 1926. одлази на једногодишњи студијски боравак у Париз, захваљујући томе што јој је као сталној учитељици вештина у Другој женској гимназији Министарство одобрило одсуство у виду плаћеног годишњег одмора. Ово путовање је било њен други студијски боравак у неком од европских центара и, свакако, важније и утицајније на њен рад од оног првог из јуна 1921. године, када је посетила Беч и које се доста дискретно

у биографијама помиње.⁵ Студијско путовање у Париз постало је саставни део образовања или усавршавања српских уметника након Првог светског рата. Париз је у то време био заокупљен идејама о ‘реконструкцији’ и реториком ‘повратка реду’, а актери париског света уметности регруписањем, репозиционирањем али и поновним успостављањем фигурације, конвенција миметичке репрезентације, „академизацијом остареле и болесне кубистичке културе” (Buchloch 1981: 43 [46]). Зора Петровић је у Париз стигла средином јула и определила се за сликарску школу Андреа Лота (André Lhote), што је била устаљена пракса за већину српских уметника. Незадовољна Лотовим методолошким приступом, који је своје сликарство и свој теоријски и педагошки рад темељио на посткубистичкој фасцинацији класичном традицијом израженом већ 1919. у приказима које је писао за *La Nouvelle Revue Française* и у којима се пита да ли је могуће опет применити „чист метод класицизма” (Lhote 1919: 527 [20]) и у којима артикулише, како ће се након Коктоове (Jean Cocteau) апропријације 1926. године показати, заразну фразу ‘*rappel à l’ordre*’ (Lhote 1919: 153 [19]; Reymond 1975: 209–224 [43]; Ziolkowski 2015: 44–45, 50 [18]), Зора врло брзо напушта школу и препушта се упознавању Париза и оне уметности која је била колекционирана и излагана у његовим музејима или заступана у његовим галеријама, и то на свој начин. Период Зориног боравка у Паризу коинцидирао је делимично или у потпуности са временом боравка сународника са територије Краљевине СХС, од којих су неки попут Момчила Стевановића, Милице Чађевић, Стојана Аралице, Мирка Кујачића, Соње Ковачић-Тајчевић, Отона Постружника, Сергија Глумца, Саве Шумановића, Лизе Марић, касније Крижанић, краће или дуже долазили код Лота (Амброзић 1974: 34 [58]), док су други попут Косте Хакмана, Михајла Томића, Ристе Стијовића, Винка Грдана, Петра Добровића, Петра Лубарде, Мила Милуновића, Јефте Перића, Јелисавете Петровић, Вељка Станојевића, Марка Челебоновића, Пјера Крижанића али и Десанке Максимовић живели, радили, учили код других уметника, или се на други начин или у другом пољу усавршавали, и са мање или више успеха настојали да своју професионалну егзистенцију реализују. Фрагментарна сведочења о овом боравку говоре да се Зора виђала и дружила и са колегама и са колегиницама, да јесте и није размењивала утиске о изложбама и уметничким делима које је имала прилике да види. Из Зориних уопштених коментара о овом периоду могло би се закључити да је тај боравак за њу представљао важан догађај коме је она придавала значај великог преокрета, преображаја, међутим, они критички

5 Занимљиво је да се, за разлику од путовања у Париз, овај боравак ниједном речју не спомиње у чланку Драгослава Ђорђевића „Зора Петровић у светлости биографских чињеница” (Ђорђевић 1969: 83–102 [42]), а у Ђорђевићевим „Сведочењима о Зори Петровић” тек дискретно у биографији (Ђорђевић 1978: 20 [60]). Имајући у виду блиску пријатељску и професионалну везу између Петровићеве и Ђорђевића, њихово међусобно уважавање, као и његову професионалну посвећеност делу ове сликарке и коректне, дискретне (ре)интерпретације њеног виђења онога што она ради, могло би се закључити да Зора није много придавала значаја овом боравку, вероватно добрим делом зато што тај боравак дугује њеном заправо доста традиционалном образовању у Мађарској, као и због тога што ако се негде имало ићи у уметничко ходочашће, а да оно буде референтно, онда то свакако није био историјски Беч већ модерни Париз. Као највећи ‘уметнички’ утисак који је Зора донела из Беча, судећи по малобројним, више успутним спомињањима боравка у Бечу, био је сусрет са Веласкезовим (Diego Velasquez) платнима које је имала прилике да види у Галерији Лихтенштајн (Поповска 2002–2003, 330 [49]; Ђорђевић 1964: 10 [1]).



Корице каталога изложбе Ђака Андреа Лота, 1926.

откривају да је „нико [од уметника] посебно није одушевио”, као и да је „у сваком добу и у сваком појединцу откривала оно што је код њега ново, карактеристично”, с намером да своје сликарство допуни, а не да га мења (Ђорђевић 1964: 11–12 [1]). Недостаје исцрпнија архивска грађа која би могла да нам пружи важне податке чије је опусе и која је дела сматрала релевантним, као и увид у Зорину аргументацију која би појаснила њене изборе. Извесно је да њене слике одмах по повратку из Париза показују промену у односу на начин на који је раније сликала и на ту промену је, иако је кратко била заступљена у њеном сликарству, указано периодизацијом коју је уз помоћ Драгослава Ђорђевића понудила стручној јавности као ‘период Лотовог утицаја’ (1925–1927) (Ђорђевић 1978: 14 [60]). По повратку из Париза, у марту 1927. године приређује прву самосталну изложбу у организацији и у Салону Удружења љубитеља уметности „Цвијета Зузорић”, о којој ће у *Полицији* бити написано да је од „свих експозиција” које је Удружење до тада приредило, Зорина „не само најинтересантнија и најизразитија по резултатима до којих је г-ца Петровић дошла, него и по моћним наговештајима и предзнацима који нам обећавају још већа и још замашнија дела” (Ђ. С. Б. 1927: 7 [22]). До почетка Другог светског рата, Зора ће приредити још три самосталне изложбе: 1930. године (Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, изложбу отворио Милан Кашанин, у то време кустос Музеја кнеза Павла⁶), 1934. године (Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, изложбу

6 Говор којим је Кашанин отворио другу самосталну изложбу слика Зоре Петровић објављен је дан по отварању у новинама *Време* (н. н. 1930: 2 [23]). Кашанин је био кустос Музеја кнеза Павла од 1929. до 1935. године, када је именован

отворила Исидора Секулић⁷) и 1937. године (Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, изложбу отворио Сретен Стојановић и имала је ретроспективни карактер с обзиром да је био представљен избор из њеног десетогодишњег опуса заједно са новим делима (н. н. 1937: 10 [27]; Крижанић 1937: 13 [31]⁸). После Другог светског рата Зора Петровић је самостално излагала шест пута: 1951. године у Умјетничком павиљону у Сарајеву (изложбу отворио Војо Димитријевић), 1952. године у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ у Београду којом је прославила тридесет година уметничког рада, 1955. године и 1958. године у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ (ову из 1958. године отворио Сретен Стојановић), 1960. године, поводом четрдесет година уметничког рада, у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ и 1962. године у више градова, у Народном музеју у Зрењанину, Народном музеју у Кикинди, а затим постхумно, у Градском музеју у Суботици и Народном музеју у Панчеву. Након њене смрти била је приређена комеморативна изложба 1965–1966. године у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ и у Народном музеју у Панчеву. Биле су приређене и две велике, ретроспективне изложбе: прва, 1978. године у Музеју савремене уметности у Београду, и друга, 1995. године у Галерији Српске академије наука и уметности.

Поред реализованих, Драгослав Ђорђевић спомиње још две изложбе које је имала намеру да приреди, али у тој намери није успела: једну у Загребу 1936. године а другу у Лондону 1956. године. Садржаји сачуваних писама и дописница које су Марино Тартаља и Иван Мештровић упутили Зори Петровић током првих шест месеци 1936. године сведоче о њиховим узалудним настојањима да обезбеде простор (Модерна галерија ЈАЗУ, Салон Улрих, Уметнички павиљон на Зрињевцу, Салон Шира, Салон задружних уметника) и прихватљиве финансијске услове под којима би Зора показала своје слике загребачкој публици, али посредно и о загребачким културним приликама тог времена и живим везама између Београда и Загреба. Према Тарталином писму, написаном почетком јула 1936, Зори су била понуђена два термина у Салону Урлих у октобру и новембру – Тартаља јој је саветовао да узме овај други због претпоставке да би у то време

за директора овог музеја. 1946, 16. фебруар, извод из службеног листа (радног досијеа), АНМ, бр. 128 (Станишић 2009: 216 [51]).

7 Говор Исидоре Секулић усредсређен је на проблем који, како каже, заокупља њену пажњу када размишља о „уметницима свих грана, уметницима живим и мртвим“, а то је „проблем личности у даровитом човеку“ и закључује да је „Зора Петровић сликар, и поет сликар. ... личност“ и да је ова изложба „не само њен уметнички кредит него и њен морални кредит“ (Секулић 1934: 139–140 [26]).

Исидора Секулић је овим говором указала на оно што је Зора Петровић формулисала као ‘трагање за истином’ и што је представљало важан аспект њеног сликарства на којем је током свог професионалног живота инсистирала. Зора није никада одредила ближе природу истине (која, чија) коју жели да пронађе и учини видљивом – подразумевало се да је мисија њене професије да се бави истином која је увек једна, детерминишућа и која се налази „тамо где нема лажи“.

Међу сачуваним писмима које је Драгослав Ђорђевић имао прилике да пронађе после смрти Зоре Петровић је и писмо Исидоре Секулић датовано 27. децембра 1933. у којем књижевница обавештава сликарку да лежи болесна од грипа али да се доктор „нада прелому болести“ и да она „верује и жели“ да у недељу (31. децембра) дође да отвори Зорину изложбу (Ђорђевић 1969: 102 [42]).

8 Према најави отварања изложбе, објављеној 13. марта у *Правди*, изложбу је требало да отвори Исидора Секулић (н. н. 1937: 9 [28]); иста информација је била поновљена у издању од 14. марта (н. н. 1937: 12 [29]), да би се у издању од 15. марта појавило да је Исидора Секулић због изненадног пута била спречена да присуствује отварању те да је „изложбу са неколико речи отворио вајар г. Сретен Стојановић“ (н. н. 1937: 8 [30]).

ПРЕДСЕДНИШТВУ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

ЗОРА ПЕТРОВИЋ рођена је 1894. године у Добрици у Војводини. Већ у раној младости осећа наклоност ка сликарском позиву и 1912. год. уписује се на Уметничку занатску школу у Београду. После избијања Првог светског рата она одлази у Пешту и уписује се у школу професора Деака Ебнера. Нега је Зора Петровић сачувала у сећању као "доследног фигуративца - натуралисту...."

Године 1919 враћа се у Београд пуна елана и већ 1921. предузима студијско путовање у Беч а затим у Париз 1925. године. У Паризу прво се прикључује групи младих сликара око Лота, али сликарска дисциплинованост и церебралност били су јој туђи и она ускоро напушта Лотов атеље. Овај сликар је ипак имао знатног утицаја на њу, нарочито на почетку њене тзв. "тамне фазе" која траје приближно од 1926. до 1937. године, где су нарочито на портретима осетни елементи Лотовског конструктивизма.

Од 1937. године настаје њена нова и у њеном досадашњем стваралаштву најзначајнија "колористичка фаза".

Зора Петровић је излагала више пута своја дела. Први пут се појавила на изложби београдских сликара 1924. године. Прву самосталну изложбу отвара 1927. године у просторијама Француско-српског клуба. У павиљону Цвијете Зузорић она излаже у више маха и то 1930, 1934, 1937, 1952, 1955, 1958. и 1960. Своју пету самосталну изложбу отворила је 1951. у Сарајеву а са својом деветом самосталном изложбом на Малом Калимегдану прославила је 40 годишњицу свога уметничког рада.

Учествовање на изложбама у иностранству и то 1929. у Барцелони 1932. у Амстердаму, Хагу и Брислу, 1937. у Риму, Паризу и 1952. године југословенских жена сликара у Лондону.

У току своје каријере приступала је разним уметничким групама као што су Лада, Облик, Група дванаесторице и Група самосталних.

Праћећи њено стваралаштво не треба да губимо из вида ни њен педагошки рад. Била је дугогодишњи наставник цртања прво у београдској Реалци затим у Другој женској гимназији. Године 1952. изабрана је за редовног професора Академије ликовних уметника у Београду где се налази и данас радећи неуморно на васпитавању млађих генерација уметника.

Историски уметнички значај Зоре Петровић је велики. Онда када се од жена сликара тражила и очекивала тананост, суптилност, Зора Петровић као некада Надежда Петровић супротставља "мушком" смељошћу своју снагу и темпераменат салонском естетизму. Искрена и непосредна, несебична и неконвенционална у животу, она је одувек таква била и у својој уметности. Она воли велики формат на коме се она изражава слободно и широко без педантерије и минуциозности, без задржавања на детаљу који за њену концепцију нема значаја. Она поседује један неуздрживи темпераменат изражен кроз нагле грчевите, скоро екстатично пастуозне широке намазе четке који натуралистички брутално описују форму.

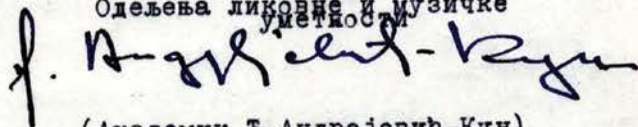
Ту нагонску импулсивност у последње време смењује нова "синтетична фаза" са радовима насталим последњих година (1959. и 1960. године) у којој преовлађује једно више рационалистичко него ли емотивно схватање сликарског проблема.

Наша уметност има сликара чији се уметнички свет уздиже "до сугестивне монументалности и вероватно ће доцније бити драгоцен докуменат о нашем времену" речено је 1956. године, приликом додељивања "Октобарске награде" Зори Петровић, за њену и данас неуморну сликарску активност, за њен досадашњи уметнички и педагошки рад и за место које она оправдано заузима у историји српске модерне уметности.

Уметничко стваралаштво Зоре Петровић, видно се издваја и истиче у нашем ликовном животу и представља значајан допринос нашиј ликовној култури, те Одељење предлаже да се Зора Петровић изабере за дописног члана Академије.

Секретар

Одељења ликовне и музичке уметности



(Академик Ђ. Андрејевић-Кун)

већина колега била у Загребу – по цени по којој су и сви други излагали код Урлиха. На крају, изложба ипак није била постављена, а у недостатку извора можемо само да спекулишемо о могућим разлозима. Када је реч о предлогу изложбе у Лондону до којег је дошло, како Ђорђевић, могло би се рећи, с правом претпоставља, након што је лондонска критика запазила и афирмативно писала у британским дневним новинама о њеним сликама које су биле изложене 1952. године на изложби Међународног уметничког клуба жена (WIAS – The Women’s International Art Club)⁹, ипак се на основу преписке са две галерије недвосмислено може закључити да оне нису биле заинтересоване ни за какав облик сарадње или заступања сликарства Зоре Петровић (Ђорђевић 1969: 94–99 [42]).

Зора је неуморно сликала, а групне изложбе, поред тога што су биле прилика да широј јавности покаже оно што је радила и у ком се правцу њена сликарска пракса у том тренутку кретала, представљале су могућност поређења и контекстуализовања сопственог сликарства у оквирима актуелних токова српске и југословенске уметности, односно прилике да буде присутна, а њен рад постане видљив, запажен, мапиран, да добије свој смисао. Поред регуларног излагања на предратним јесењим изложбама сликарских и вајарских радова београдских уметника и на пролећним изложбама сликарских, вајарских и архитектонских радова југословенских уметника, те на послератним изложбама Савеза ликовних уметника ФНРЈ (1949. и 1951. године), Удружења ликовних уметника Србије (у периоду од 1945. до 1950. године), потом изложби *Самостјалних* (1951–1954) и на свим значајнијим изложбама југословенске предратне и послератне уметности које су доносиле историјске или ревијалне прегледе у земљи, укључујући и на првим издањима амбициозних ануалних, бијеналних и тријеналних изложби савремене уметности Октобарског салона (1960), Меморијала Надежде Петровић (1960), Тријенала ликовних уметности (1961), Ликовне јесени (1961), слике Зоре Петровић су се налазиле у селекцијама намењеним за представљање савремене југословенске уметности изван земље. До почетка Другог светског рата Зорине слике су излагане на: *Exposicion internacional Barcelona – Arte Yugoslavo*, у Барселони 1929; *Exhibition Of Yugoslav Sculpture and Painting*, која је 1930. обишла Лондон, Лидс, Белфаст, Бирминген и Манчестер; *Tentoonstelling van Joegoslavische Hendendaagssche Beldende Kunst*, постављеној 1932. године у амстердамском музеју Стеделијк; потом на *Esposizione di un gruppo di artisti jugoslavi* у Риму, и на *Exposition Internationale des Arts et des Techniques* у Паризу, обе 1937. године, те на Међународној уметничкој изложби у Фиренци, 1940. године. У овом низу посебно је занимљива изложба уметница земаља Мале Антанте, која је током 1938. и 1939. године обишла Загреб, Љубљану, Букурешт, Праг, Брно, Братиславу међу осталим градовима као специфичан облик учествовања на пољу међународне политике, и то у годинама када се гаси сама међународна организација чије је земље чланице (Југославија, Румунија, Чехословачка) требало да на овој/овом изложбом представљају, а све то у освит Другог светског рата. У послератном периоду, Зорине слике су се нашле у избору изложби *60 Tableaux de la Peinture*

9 Примера ради: Pierre Jeannerat, “Slav Artists Shake Off Red Paint. Londoners See ‘Tito’ Gallery”, *Daily Mail*, 22. 3. 1952; Anonym, “Yugoslav Painters at R.B.A. Galleries”, *Scotsman*, 29. 3. 1952.

Moderne Yougoslave (Атина, Анкара, Истанбул, Дамаск, Бејрут, Каиро и Александрија, 1953–54; Марсеј, Бордо, Нанси, Мец, Стразбур, Цирих и Штутгарт, током 1955. године); *Peinture yougoslave contemporaine* (Лион, 1954); затим изложби двадесет савремених југословенских сликара и скулптора из колекције Блажа Кусовца у Бејруту 1962. године, а пре свега на још једној јасно родно спецификованој изложби, годишњој изложби савременог сликарства и скулптуре Међународног клуба жена у Лондону. Такође, Зора Петровић је као чланица удружења *Лага*, потом *Облика* (чланство 1928–1931), *Дванаесторице* (као 'тринаеста' излаже једини пут на другој изложби ове групе 1938. године) пре рата, и *Самосталних* после рата, излагала на изложбама које су ова самоорганизована удружења приређивала.

Зора Петровић је још два пута боравила у Паризу: 1937. године и 1957. године. За разлику од првог путовања у Париз, чији је смисао био стручно усавршавање младе сликарке, на кратко започето у оквирима јасно теоријски постављеног програма у атељеу код Лота, а настављено кроз вишемесечну самообразовању, на следећа два Зора је кренула као формирана и зрела сликарка. И док се у литератури боравку из 1937. године имплицитно приписује промена од тона ка боји, светлој палети и интензивнијој боји, сама Зора овом боравку не придаје велики значај. Промену до које је дошло на њеним сликама насталим после самосталне изложбе 1937. године Зора је објашњавала као последицу упознавања са српским средњовековним фрескама и прихватања њиховог начина моделовања помоћу контраста топлих и хладних боја. Зорин боравак у Паризу је био логична последица њеног учествовања у павиљону Краљевине Југославије на Светској изложби и сасвим је могуће претпоставити да је сам идеолошки програм југословенске презентације у Паризу иницирао Зорино интересовање за традицију, али и локалне културе и регионалне особености, које су идеолози југословенства, попут Јаше Гргашевића и Луја Војновића, желели да виде као комплементарне унутар конструкта аутентичног и јединственог југословенског идентитета. Могло би се рећи да је искуство боравка у Паризу ипак утицало на рад Зоре Петровић, али тај утицај није био обликован, као што би се очекивало или као што је до тада, а и касније, била уобичајена пракса, према моделу доминантног ликовног/уметничког језика или парадигматских формалних иновација и решења, већ као својеврсни ехо локалне политички мотивисане доктрине о јединственом оквиру развоја југословенске културе у којој су својства етничких културних различитости била прихватана и истицана као њени градивни елементи. Када је реч о трећем боравку у Паризу 1957, у њеним биографијама се више не приписује никакав вишак вредности, већ његово спомињање носи трагове некадашње симболичке позиције у српској култури и уметности и заправо индексира цео један систем вредности и њему одговарајући интерпретативни наратив предратне грађанске заједнице, који је на самом почетку шесте деценије био обновљен, али и у извесној мери преформулисан сходно идеолошком хоризонту и њиме произведеним потребама нове друштвене и културне елите (Ћубрило 2011: 46 [16]).

Током своје дуге сликарске каријере, Зора је добила *Diplome de Médaille d'Argent* поводом излагања у Павиљону Краљевине Југославије на *Exposition Internationale des Arts et des Techniques* у Паризу 1937. године, затим Октобарску награду 1956. године за уметничка дела изложена у

Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” у Београду, на седмој самосталној изложби, 1955. године, а 1958, указом председника ФНРЈ Јосипа Броза Тита, добија Орден рада са црвеном заставом. Године 1961. изабрана је за дописног члана Српске академије наука и тако постаје пета жена, после Катарине Ивановић, Аделајн Полине Ирби (Adeline Paulina Irby), Исидоре Секулић и Десанке Максимовић, којој су се врата овог ексклузивног мушког клуба отворила.¹⁰

Зора Петровић је умрла у Београду, 25. маја 1962. године, после операције тумора на мозгу, испраћена је последњи пут из зграде Српске академије наука и уметности, а сахрањена, по својој жељи, у породичној гробници у Панчеву.

СЛИКАРСТВО ЗОРЕ ПЕТРОВИЋ У СВЕТЛУ ЛИКОВНИХ КРИТИКА, САМОИНТЕРПРЕТАЦИЈА, ИСТОРИЈСКОУМЕТНИЧКИХ СИСТЕМАТИЗАЦИЈА, ФЕМИНИСТИЧКИХ ИНТЕРВЕНЦИЈА И ТЕОРИЈЕ РОДНИХ СТУДИЈА

Прве опсервације о сликарству Зоре Петровић припадају, наравно, пољу ликовне критике и темељније прелиставање ове грађе наводи на закључак да заправо, како и Зора Симић-Миловановић учачава, „критике у погледу њених радова никада нису биле оштре” (Симић-Миловановић 1956: 609 [39]). Наравно, ово не значи и да су увек биле благонаклоне,

¹⁰ Драгослав Ђорђевић, ослањајући се на усмено казивање сликарке Лепосаве Ст. Павловић, изнео је податак да је Зора Петровић око 1924. године добила Орден Св. Саве петог степена у периоду излагања са друштвом *Лага* између 1924. и 1927. године и он је претпоставио да је то највероватније било 1924. године на јубиларној осмој изложби *Лаге* поводом двадесетогодишњице од оснивања овог уметничког друштва (Ђорђевић 1969: 99 [42]).

У биографији Зоре Петровић коју је објавио у каталогу постхумно приређене ретроспективне изложбе слика Зоре Петровић у Музеју савремене уметности 1978. године, Ђорђевић датовање добијања ордена помера на 1927. а као разлог, сада без реферисања на изворе (усмено казивање, документарну или архивску грађу), претпоставља да је ову награду могла да добије за прву самосталну изложбу одржану почетком 1927. године (Ђорђевић 1978: 27 [60]).

У доступним новинским текстовима који су пратили и изложбе друштва *Лага* и Зорину прву самосталну изложбу, односно излагачке активности Зоре Петровић током овог периода, нигде нема спомена о додељеном ордену. Оно што такође буди дилему у вези са овом наградом је да у Зориној личној документацији, у коју је Ђорђевић имао прилике да после њене смрти има увид, не постоји траг о овако важној награди коју је до 1945. цивилним и војним лицима за заслуге према краљу и држави, те заслуге на пољу културе, просвете, јавних служби и цркве, прво Краљевина Србија а потом Краљевина Југославија додељивала. Уз сву аргументацију о њеном неконвенционалном начину живота, као резултату њене посвећености сликарству и само сликарству, ипак је мало вероватно да овај орден не би био сачуван, нарочито ако имамо у виду да је Зора баш због те, у стручној литератури романтизоване, посвећености сликарству тежила да контролише сваки аспект своје каријере и стратешки промишља и једини аргумент којим би се можда могла објаснити њено ћутање о овом ордену и евентуално уништавање трагова да га је добила био би онај који би довео у везу њен грађански идентитет и систем вредности са политички и идеолошки радикално другачијом атмосфером у годинама после 1945. Коначно, мало је вероватно да је уметници на почетку сликарске каријере, после прве ретроспективне изложбе могла да буде додељена награда овог ранга али, ако се појави документ који би неоспорно потврдио аутентичност тврдњи о награди, онда би било занимљиво испитати значење, као и да ли је било и који су могли да буду ефекти те награде у Зориној каријери.

нарочито оне прве из двадесетих и тридесетих година XX века које су углавном изражавале сумњу у техничку компетенцију те су је дисквалификовале као цртача и колористу¹¹, замерале недовршеност (Ђ. С. Б. 1927: 7 [22]; Каралић 1930: 238 [24]), те недовољну пажњу посвећену композицији (Ђ. С. Б. 1927: 7 [22]), због које се „обрела у хаотичном нeredу линија и боја” (Одавић 1936-1937: 227 [32]), али ипак дозвољавајући понекад утисак „сјајних почетака” (Каралић 1930: 238 [24]). Чак је било, усудили бисмо се рећи, бизарних покушаја да се Зорин сликарски поступак образложи као резултат хиперметропије.¹² Континуирани рад Зоре Петровић и њено правилно ритмично самостално излагање и стално присуство на прегледним, годишњим, колективним изложбама нису пролазили незапажено и постепено је њен сликарски опус постајао предметом амбициознијих анализа од интерпретативних и вредносних посредовања између дела и публике карактеристичних за форму ликовне критике. Уједно, то су били и први доприноси у уочавању и сагледавању праваца у којима се кретало Зорино сликарство унутар себе уз несистематично успостављање референци на примере из националне или интернационалне модерне уметности, више асоцијативног карактера или као покушај да се визуелни садржај овог сликарства преко кодираних примера преведе и успостави у и кроз језик, односно да му се дâ смисао којим се потврђује да је реч о сликама/уметничким предметима и сликарству. У њима се констатује да је Зора тежила да пластичну сложеност слике сведе на један елеменат – боју, при чему се истиче да је оквирно до средине тридесетих година XX века основни елеменат израза био тон, да би током тридесетих његово место заузела чиста, скоро елементарна боја чији су интензитет и снага били у њеној материјалности, а не и њеној дескриптивности. Затим се у овим анализама приступа пажљивом описивању промена у оквиру ова два уочена приступа боји у Зорином сликарству. Примера ради, Зора Симић-Миловановић говори о неколико развојних етапа: првој, у којој доминирају мрко-тамни тонови из којих су се издвајале контуре светлуцавих облика, потом, с постепеним улажењем у све чистији колорит почињу да се јављају сиво-плави тонови и најзад прелази на сасвим чисте и светле боје без тонског нијансирања (Симић-Миловановић 1956: 614 [39]). Ото Бихаљи-Мерин је неку годину пре Симић-Миловановић, истина на један не тако прецизан начин, такође у Зорином сликарству издвојио почетни период, који се одликује мрачном, пригушеном палетом на којој преовлађују „маслинасти, индиски црвени и мрки тонови” и на каснији, који се одликује „снажним бојама које одјекују ново и дисонантно” и чији почетак везује, опет имплицитно, за тему ликовна у народној ношњи (Бихаљи-Мерин 1952: 171-173 [33]). Момчило Стевановић је донекле модификовао ову промену и, по његовом мишљењу, опус Зоре Петровић би се могао систематизовати на ране радове,

11 Од свих предатних ликовних критика које сам имала прилике да прочитам, ова је најоштрија и најдиректнија, примера ради: „Цело њено тело је само воља, али она није тако крупна уметничка душа, која би била кадра насликати све што хоће и све што жели. Њен таленат се састоји из воље, рада, стрпљивости и издржљивости, а не из крупне уметничке способности. ... Не осећа снагу, лепоту и деликатес у боје, а још мање лепоту линије” (Лагарић 1934: 2-3 [25]).

12 Односи се на тезу Ђурђа Бошковића о диоптрији која је могла утицати на сликарски поступак Зоре Петровић, као и на њен избор да слика на платнима великих димензија (Ђорђевић 1964: 14 [1]; Ђорђевић 1978: 10 [60]).



Девојка из Скојске Црне Горе, око 1952, уље на платну, 100 × 80 cm, Уметничка збирка САНУ
(аутор снимка Владимир Поповић)

у које спадају слике изложене на првој самосталној изложби 1927. године и која му оставља недоумице, затим на период до Другог светског рата, за који каже да је „хомоген и монолитан” и послератни, у којем „по колористичком схватању, и по експресивности форме, и по размаху темперамента” разликује две етапе. У наставку за овај старији каже да га је одликовала топла и тамна гама, „дубоки, пригушени тонови црвеног и загаситожутог окера који тињају на позадини кестењасте боје”, а да „када се тај манир већ претворио у појам о њеном сликарству, као да је сукнуо пожар, палета се разбуктала, разданила и умногостручила”. Коначно, Стевановић уочава да је на последњим сликама на којима је радила и које је изложила на последњој самосталној изложби 1960. године дошло до синтезе два дотадашња начина рада (Stevanović 1988: 94–96 [47]). Драгослав Ђорђевић је, уз сугестије саме уметнице, направио једну, како и сам каже, „грубу хронологију” и њен целокупни опус поделио на: период ‘раних радова’ (1919–1925), ‘период Лотовог утицаја’ (1925–1927), ‘тамну фазу’ (1928–1936), ‘колористичку фазу’ (од 1937), ‘фолклористичку фазу’ (1945–1955), ‘експресионистичку фазу’ (1956–1959) и ‘синтетичку фазу’ (1959/60–1962) (Ђорђевић 1978: 14 [60]). Поред периодизације Зориног сликарског опуса (не)прецизних и/или клизних хронолошких граница, али увек према критеријуму примарности тона или боје, аутори и ауторке првих стручних студија о сликарству Зоре Петровић такође истичу као посебност Зориног сликарства њену фокусираност на представу лица и обученог или наог људског тела, посебно истичући њену заинтересованост за сликарске ефекте које је препознавала у народној ношњи, али и етички потенцијал који јој је приписивала, с једне, и експресивност око чије провенијенције се колебају између Гогена (Paul Gauguin), Ван Гога (Vincent Van Gogh), фовизма и експресионизма, с друге стране.

О сликарству Зоре Петровић пише се и у прегледним студијама о савременој уметности у Југославији. Примера ради, Алекса Челебоновић, полазећи од тезе да „савремено уметничко стварање увек обухвата и део прошлости” (Čelebonović 1965: VII [2]), даје преглед или „панораму сликарства” у Југославији у годинама између 1960. и 1964, за коју каже да је била „условљена истовременим присуством представника свих шест генерација” (исто: XXIII [2]), колико их издваја у уводном делу посвећеном изворима, генези и карактеристикама модерне уметности у Југославији. У уводном поглављу мапира рад Зоре Петровић у склопу предратног експресионизма а онда, у „панорами”, коју на основу „односа аутора према њиховим темама” дели на „реализам, фантастику и апстракцију” (исто: XXV [2]), Зорино послератно сликарство, уз Бијелићево и Коњовићево, објашњава као реализам прожет експресионизмом. Челебоновић је, за разлику од до сада наведених мишљења, сматрао да између Зориних ранијих и каснијих слика (не прецизирајући притом хронолошке оквире за раније, односно касније слике) нису постојале битне разлике, осим што су ушле светле боје уместо смеђих и сивих, што су се повећале димензије платна на којима је сликала и потез постао смелији, али да су те промене већ биле исказане истим спонтаним рукописом и сочном бојом који су одликовали раније стваралаштво (исто: XXV–XXVI [2]).

Током шездесетих година код нас, захваљујући пионирским напорима Лазара Трифуновића и Миодрага Протића, уобличава се историја модерне српске и југословенске уметности, те тако сликарски и цртачки опус Зоре

Петровић добија своје место и у историјскоуметничким научним мапирањима и наративизацијама српске и југословенске модерне уметности.

Лазар Трифуновић међу првима покреће питање неопходности успостављања историјскоуметничког метода, захваљујући којем би било могуће да модерна уметност не буде само тема ликовне критике и/или есејистике већ да постане предмет науке и историје које би се бавиле истраживањем законитости по којима се развијала модерна уметност у Србији (Мереник 2014: XII [54]). Трифуновић је мишљења да дело није само одређено „осетљивим светом сликареве личности”, већ да је једнако тако одређено и временом у којем је настало, односно контекстом, том мрежом друштвених, културних, политичких, економских околности (Trifunović 1990: 9–10 [48]). Указује да хронолошке границе и класификација материјала представљају два кључна питања и методолошка изазова. Питање одређивања хронолошких граница разрешава одређивањем 1900. као доње, а 1951. године као горње хронолошке границе у оквиру којих је, Трифуновић закључује, развој текао логично и у континуитету. С друге стране, за класификацију материјала истиче да она треба да буде изведена према критеријуму важности проблема који су били у центру ликовног развоја у оквиру успостављених хронолошких граница (1900–1951), тако да Трифуновић уочава „четири основна и водећа проблема: светлост, форму, боју и тему” (исто: 10 [48]), који свакако јесу основни елементи слике, а проучавање законитости под којима је један од њих, са својим варијацијама, био актуелнији од остала три у одређеном временском периоду те стога утицао и одређивао стилски развој, превазилази формат ликовне критике и есејистике и отвара пут историји модерне уметности. С тако успостављеним методолошким приступом, Трифуновић дело Зоре Петровић лоцира у оквиру феномена који назива новим реализмом (1915–1930) и који се, према Трифуновићу, јавља у три основна вида већ према сликарској методи коју је сваки од њих неговао: модулација, анализа и синтеза форме (Трифуновић 1973: 85–86 [5]). Зорин опус из треће деценије, од студија код Андреа Лота, Трифуновић види као пример анализе форме, а њену слику *Портрет Срећена Стојановића* (1927) као „ремек-дело треће деценије, у коме су срећно спојени програм епохе и њен [Зорин] лични сензибилитет” (исто: 105 [5]). Такође, и Трифуновић говори о ‘тамној фази’, која, по његовом мишљењу, траје до 1937. године, у чијој интонацији још увек препознаје трагове школовања код Лота, упркос чињеници, коју је и сам истакао, да се Зора „опростила од Лота” управо сликом *Портрет Срећена Стојановића* (исто: [5]). Трифуновић у Зорином сликарству у трећој деценији уочава још једну карактеристику коју повезује са учењем код Лота а то су „класично конструисани актови”, те тако њено сликарство одређује као оно које се може одредити и као класични реализам (исто: 119 [5]). За Зорино сликарство у четвртој деценији каже да припада експресионизму, и то прво фази преласка тонског у колористичко, која у Зорином случају дуже траје него код њених колега Добровића, Јоба, Коњовића, Шумановића, јер, како каже, „и поред динамичног темперамента, она дуго није могла да дође до интензивне боје”, односно да „ослобођење од конструктивних облика и геометријских идеала” (исто: 179 [5]) буде испраћено осамостаљењем боје. Међутим, исто тако уочава да је у Зорином сликарству почетком четврте деценије видљив напор да „у области мотива и форме уради оно што није урађено бојом” (исто: [5]), другим речима, да на мотиву женског акта, вођена



Портрет Срећена
Стојановића, око 1927,
уље на платну, 87 × 66,5 cm,
Народни музеј, Београд

жељом да представи тело као последицу животног искуства а не као израз хармоније облика, то учини грубом и робусном контуром, али и специфичним прекидима у области валера колористичким акцентима који доводе у питање валерску организацију и чине видљивијом материјалност боје. Једномесечни боравак у Паризу 1937. године Трифуновић означава као преломан после којег сматра да је Зорино сликарство претрпело преображај „ка светлој и колористички живој уметности” (исто: 180 [5]), као и да ће се тај преображај у пуном капацитету реализовати тек у послератним сликама (исто: 181 [5]).

Протићев критичарски и теоријски хоризонт, иако обликован критичким рецепцијама идеја Вентурија (Lionello Venturi), Фосијона (Henri Focillon), Аргана (Giulio Carlo Argan), Рида (Herbert Read), Бела (Clive Bell), Фраја (Roger Fry), Манроа (Thomas Munro), идејно је био веома близак и парадигми модернистичке уметности чија се формулација приписује Адорну (Theodor Adorno) и Гринбергу (Clement Greenberg), а по којој се модернистичка уметност одређује као експериментална, иновативна и аутономна творевина субјективног и рационалног појединца. Модерна и савремена уметност је, по Протићевом мишљењу, аутентично модерна/савремена уколико поседује интернационални карактер и еманципаторски потенцијал, при чему је интернационално схватао као оквир или чак и предуслов за реализовање еманципаторских процеса. Протићев приступ темељио се на теоријској анализи и разматрању генезе уметничког дела, на посматрању уметничког дела као једне од могућих манифестација одређене, шире апстрактне структуре. Његове интерпретације усмерене су ка идентификовању, описивању и објашњавању уметничких чињеница као естетичких, а потом у правцу уочавања и тумачења њихових релација према концептуализованим, историјски издиференцираним 'породицама' сличних уметничких дела, с једне, и препознавања, описивања и објашњавања уметничких чињеница у односу на хоризонт времена у којем настају и њему припадајућој историји, с друге стране. Дијахронијска структура (унутар које Протић, чињеница, држећи се плурализма као основног принципа, појаве заправо синхронијски сагледава) у Протићевим спекулативним спојевима ликовно-формалистичке анализе с теоријским језицима (егзистенцијализмом, структурализмом, феноменологијом) имплицира намеру проучавања уметности у одређеном временском периоду и просторним/територијалним оквирима и њима припадајућим културно-историјским контекстима, односно деконструише критичарско-теоријско писање о 'поетичким низовима' у покушај или зачетак или 'скицу' или предлог једног историјскоуметничког наратива (Ћубрило 2018: 206–208 [57]). У оквирима свог историографског, формалистичког и компаративног приступа, Протић је у сликарству Зоре Петровић видео аутентичан допринос ономе што у југословенском сликарству означава синтагмом 'експресионизам боје и геста' у четвртој деценији XX века а који је, за разлику од 'експресионизма боје и геста' у првој и другој деценији XX века (Надежда Петровић, Рихард Јакопич), и његове упитаности о „емпиријском складу зеленог и црвеног” и његовог „драматизовања импресионистичке палете”, заокупљен „субјективном, узнемиреном сликом битних видова стварности и живота ... ; снажним изразом унутрашњег осећања, етичким дилемама ... ; чистом, елементарном бојом, јаком контуром и непосредним гестом” (Protić 1973: 87, 90 [4]). Зора Петровић је, по Протићевом мишљењу, „експресиониста и по поетици, и по осећању света, и по извесној етнографској црти и моралној идеји, [а] нарочито по томе што је у сликарству истину супротставила чисто естетском идеалу, „лепом” и што је у супротстављању често – нарочито у дилемама из последњих година – ишла до цинизма своје врсте, до неке унутарње потребе да природно ружно креативним актом преобрази у слику, независну реалност” (Протић 1970: 201 [3]). Ово заступање темељних начела модерне уметности о слици као независној реалности, односно реалности плана слике и реалности материјала којим се слика, за које

сматра да је Зора до њих интуитивно и интроспективно открила у себи (исто: 204 [3]), Протић види да се у Зорином случају одвија кроз заправо три фазе. Прва, у којој доминира тамна, мркоцрвена палета, сивкасти, хладнозелени и угашеноплави тон, у којој што због мрког тона, што због монументално компонованих портрета и композиција, Протић сматра да је на махове ова фаза прожета носталгијом за традицијом (исто: 205 [3]). Другу фазу лоцира у средину тридесетих година, када Зора расветљава палету, а на платнима тонски нијансира једну или две боје и што је важније, окреће се интензивним колористичким односима црвене, жуте, плаве, беле и зелене. Коначно, трећа фаза почиње после 1945. и за њу Протић каже да је у потпуности у знаку чисте боје уз мала померања од пластичног актуелизовања фолклора (као могућег ефекта социјалистичког реализма) ка сликама насталим после 1955, у којима Протић препознаје паралеле са савременим примерима америчког апстрактног експресионизма, попут Де Кунинга (Willem de Kooning) и „нове фигурације из круга Кобре (Апел [Karel Appel])” (исто: [3]).

Крајем XX века, као ефекат процеса свеопште и критичке ревизије историје уметности као научне дисциплине, из перспективе онога што се од седамдесетих година XX века прво у англосаксонској, а онда и међународној академској заједници успостављало и институционализовало као нова/нове историја уметности/историје уметности, сликарски и цртачки опус Зоре Петровић престаје да буде искључиво предмет хронолошких и/или формално-упоредних анализа, већ о њему почиње да се поново размишља, и то из угла феминистичке критике патријархата и интерпретација визуелних репрезентација и њихове улоге у конструисању родног и полног идентитета утемељених у психоаналитичким теоријама. Хронолошки, први покушај представља текст Оливере Јанковић за каталог који је пратио ретроспективну изложбу Зоре Петровић приређену у Галерији САНУ 1995. године, који на неколико места пробија границе конвенционалног стручног историјскоуметничког текста. На првом месту, надовезујући се на Драгослава Ђорђевића (Ђорђевић 1964: 7 [1]; Ђорђевић 1978: 15–16 [60]), поентира патријархат, додуше више као аисторијску ситуацију, статичну, опресивну доминацију једног пола/рода над другим, а мање као сложену и променљиву мрежу психо-социолошких односа који производе и успостављају друштвено важну разлику на темељу полне/родне припадности. Затим, овај текст имплицитно полази од претпоставке да је уметност о којој пише израз женске, а не мушке, универзалне суштине, но и поред тога, он се не може сврстати у есенцијалистички, а још мање конструктивистички методолошко-политички приступ јер се у извођењу аргумената и закључака неупитно позива на оне изворе и научне и стручне ауторитете које су феминистичке интервенције довеле у питање управо као позиције које производе или репродукују патријархалну матрицу. Коначно, у текст се уводе психоаналитички концепти (идентификација, едипална криза, жеља, параноја (Јанковић 1995: 9–10, 36, 48, 196 [62]), реферише се на психоаналитичку теорију, али у покушају разумевања и тумачења сликаркине личности и намера (враћајући се тиме на концепт историје уметности као историје уметника/уметнице), а не у функцији разумевања значења које њено сликарство производи, односно да ли и на који начин Зорино сликарство тематизује и проблематизује механизме уз помоћ којих

култура интерпретира биологију, друштвено нас позиционира као жене и мушкарце и у складу са родном позицијом нам даје, ограничава или укида могућност деловања.

Мотив женског акта, веома заступљен у Зорином сликарском опусу, постаје изазов за историјскоуметничке и теоријске интерпретације утемељене у феминистичким, родним и/или *queer* студијама управо на онај начин од којег су претходне, на формализму засноване интерпретације, заирале. Такође, као што су ове последње почивале на идеји и идеалу о сопственој неутралности у доношењу вредносних судова, закључака и научних истина, тако су се ове друге, успостављајући позицију критичког преиспитивања и писања са увек мигрирајуће граничне зоне као нов интелектуални и академски модел, артикулисале из задовољства писања изван установљених норми. Другим речима, ако су актови Зоре Петровић из перспективе концепта уметничког дела као естетског предмета били предмет преиспитивања формалног језика, па су се у том смислу истицали осамостаљење боје од њене претежно тонске градације и дескриптивности до интензивних колористичких односа чисте боје и њене материјалности, затим снажна, гестуална контура опет као исход модернистичког експериментисања формом, исти ти актови из перспективе нове историје уметности, феминистичких интервенција, интертекстуалних теоријских приступа и интердисциплинарне есејистике, постају призори у којима се уочавају пресецања дискурса о женскости, родном идентитету, женском телу, родном телу, женској (не)моћи, женској сексуалности, женском субјективитету. О њима се сада пише као трансгресивним примерима у српској/југословенској уметности а аргументација осцилира од контекстуално-историјске и теоријске (Ћубрило 2011 [16]), преко искључиво теоријске (Џуваковић 2006: 95–100 [50]; Стојановић, Бијеличић 2015: 202–217 [55]), до суштински друштвено-историјски деконтекстуализованих разматрања у којима аргументи и интерпретације почивају превасходно на уопштеној критици патријархата и закључцима англосаксонске феминистичке историје уметности, постструктуралистичким тематизовањима тела и сексуалности, са понеким позивањем на резултате новијих истраживања у оквиру националне историографије (Марковић 2012: 175–190 [52]; Јовичић, Башић 2014: 155–168 [53]). Неколико је суштинских питања на која ове интерпретације, без озбира да ли су историјскоуметничке или теоријске провенијенције, теже да дају одговор: да ли је Зорина уметност феминина или феминистичка, затим да ли актови извесно исказују (и) хомоеротску жељу и да ли мишљење о њеној „наклоности према женама”, које се конзервирало у усменом предању, а током времена и захваљујући прихватању критичке ревизије историје уметности од прикривања/откривања скандалозног прерасло у својеврсни, али и даље углавном усмени сензационализам, као и биографска чињеница да се није удавала, могу да буду они необориви аргументи у прилог интерпретације конструисања лезбијског погледа или тврдњи да се њена уметност и њена личност могу дефинисати као *queer* (Џуваковић 2006: 97–99 [50]; Ћубрило 2011 [16]; Стојановић, Бијеличић 2015: 212–214 [55]). Коначно, ако пођемо од тога да су изјаве Зоре Петровић о отежаним околностима долажења до модела све до професуре на Академији, пре свега због скромних наставничких прихода, али и због, можемо претпоставити, узуса конзервативне, патријархалне, градске/грађанске средине,

биле сликовита сведочења о реалним тешкоћама које су обележавале њену професионалну свакодневицу, остаје питање да ли се ипак може изнети и бранити теза о асиметричном класном (па чак и етничком) односу Зоре и њених модела (Šuvaković 2006: 98 [50]).

Уметност Зоре Петровић се не би могла описати као феминистичка иако су импликације њеног сликарства феминистичке у смислу да оно поседује потенцијал да дестабилизује она значења и вредности патријархалне културе која се темеље на контроли мушкарца над радном снагом жене, њеном сензуалношћу, као и над начинима и могућностима њеног приступа симболичкој репрезентацији. Сама Зора Петровић је о уметности и свом сликарству размишљала у оквирима традиционалних поставки које су се заснивале на селективности, парцијалности и политици искључивања и које су уметност доводиле у везу са 'естетским искуством', схватаним као нешто универзално, природно, непроменљиво и, коначно, независно од друштвеног контекста и идеологије. Избор мотива показује да је традиционално школовање оставило далеко већи утицај него што се то на први поглед може сагледати, што је логична последица чињенице да се овај утицај није одвијао на плану како је нешто сликала, тј. на плану формалних решења чије ће систематизовање структурирати наратив историје модерне уметности, већ на плану мотива, тј. онога шта је сликала. Акт као представа идеализоване наге људске фигуре је од ренесансе за сликаре био изазов и најзахтевнији задатак, а степен у којем га је сликар савладао био је мера његове вештине и компетенције. С друге стране, сликаркама је до Зориног времена унапред била укинута могућност да постану сликари озбиљних тема и најплеменитијих, узвишених призора јер, и када им је био омогућен приступ уметничким школама, било им је забрањено цртање (сликање, вајање) по живом и нагом моделу. Дакле, актови у Зорином сликарству би могли да буду знак њених напора усмерених ка запоседању оних позиција моћи са којих се структурирала друштвена подела, запоседање које је своје полазиште морало да има у дестабиловању родних улога. Ако је сликање фигуре било онај ултимативни пример којим се доказивала вештина, виртуозност, уметничка компетенција, онда је било логично да је мотив акта могао да буде изазов. Да ли је Зора могла да слика мушки акт? Ако кренемо од тога да је она сматрала да необучено тело може једино у својој огољености да изражава 'истину', а своје трагање за истином заснивала на уверењу да су представе и вредности које учествују у дефинисању разумевања света универзалне, опште, и у том смислу природне и неизбежне, а да је једина права сврха њене професије да се бави истином која је увек једна, детерминишућа и која се налази 'тамо где нема лажи', одговор би био позитиван. Међутим, ако узмемо у обзир околности у којима је Зора Петровић реализовала свој сликарски професионални пут, ту сложену мрежу психо-социолошких односа, одређења, притисака и ограничења успостављених и нормализованих различитим друштвеним праксама унутар патријархалног, грађанског друштва, наравно да је одговор негативан. На то све треба имати у виду чињеницу да је генерално у српском и европском сликарству тог времена мушки акт био веома ретка појава, што је свакако била последица патријархалне хетеросексуалне матрице у оквиру које је обављена и класификација занимања према којој мушки модел у грађанској култури добија статус проблематичног објекта мушког,

али и женског погледа. Женски акт је парадигматичан за испољавање моћи – класне, сексуалне, родне: он репрезентује моћ субјекта који гледа. Женски акт представља призор у коме се пресецају дискурси о женскости, сексуалности и конструкцији уметничког идентитета, односно призор који је рефлектовао и уређивао родне режиме и кроз који се у прошлости афирмисао мушки уметнички идентитет и мушка (хетеро)сексуалност. У историји модерне уметности мушкарац/уметник (сликар или скулптор) заузимао је позицију субјекта који гледа а женски модел, тј. тело женског модела, као објекат тог погледа постајало амблематско за модернизам и у културном и у формалном смислу, будући да су актови били потврде не-конвенционалног (боемског) начина живота, с једне, и исходи сликарских истраживања и експеримената формом, с друге стране.

Зора Петровић је развила читаву мрежу аргумената попут споменутог трагања за истином, лоцирања естетског у етичком, затим о огољеном, рањивом, пропадљивом телу као месту истине, те о финансијској оскудици због које није могла да плаћа професионалне моделе, али питање је и да ли би професионални модели задовољили њен захтев за непосредним и непосредним које је налазила у случајно ангажованим моделима, који су по правилу у етничком и/или класном смислу били припадници градске маргине или често из руралних средина надамак града. Сви ови аргументи су били у функцији да обезбеди да се у актима које је сликала не види ништа друго до моћног сликарства које износи универзалне истине о свету и животу, другим речима да својим радом стекне право да и она као Уметник арбитра у питањима универзалних вредности. Овако гледано, актови у Зорином сликарству пре говоре о њеној 'претераној идентификацији' са позицијом Великог Уметника, односно представљају знак ултимативног запоседања оних (привилегованих) позиција моћи и контроле које је патријархално друштво доделило мушкарцу/Уметнику, него што су знак лезбијске естетике. С друге стране, начин на који је Зора третирала мотив женског акта преуређује репрезентацијске праксе и позиционирање гледаоца у односу на телесно (тело жене). Другим речима, (ре)дефинишући своју посматрачку позицију као ону која задржава извесну дистанцу у односу на објекат погледа али, парадоксално, управо због незазорног представљања зазорног, истовремено одаје непосредност, имплицира блискост која с временом добија саучесничку димензију, Зора је одступила од уобичајене праксе сликања нагог женског тела. Већ ова блискост је била довољна да актови које је Зора сликала буду узнемирујући, а чињеница да их је доследно сликала током своје каријере, односно њихов не тако мали број, интензивира ову нелагоду. Ако је наго женско тело за колеге сликаре представљало објекат жеље, знак њихове/мушке сексуалности, чини се да је логично претпоставити, али је и извесно исхитрено закључити да су ови актови знак лезбијске еротике. Начин на који је Зора третирала мотив женског акта и одређивала оквире дискурзивне димензије гледања, налази се на трагу захтева који је Роузмери Бетертон (Rosemary Betterton) изнела, а то је да жене морају да нађу свој начин да прераде значења акта и с тим у вези да (ре)дефинишу своју активну и/или пасивну посматрачку позицију (Betterton 1996: 45 [12]). Зора је, од треће до почетка седме деценије XX века, своје актове, ма како они били решавани и интерпретирани у формалистичком кључу, и ма како њихов формални развој следио ону главну поделу на фазе у њеном стваралаштву, заправо

‘сликала као жена’. Другим речима, она је својим актoвима дестабилизовала установљене режиме посматрања. Присвојивши, или боље речено, освојивши то место активног погледа, учинила га је двосмисленим: с једне стране, и даље је то поглед имплициран у систему доминације, контроле и жеље (што, наравно, отвара простор за спекулације о лезбијском или *queer* погледу и политиком приказивања у класном или етничком смислу других идентитета), док с друге, материјализован Зориним доследним радикализовањем поетике и сликарског проседеа од почетног академизма преко експресионизма до специфичног енформел третмана материје боје, то је поглед кроз који се проблематизује женско ‘Природно Тело’, оно које се развија, трансформише током година, стари, које је смртно, које није савршено, које ужива, пати, које крвари, које се зноји, чија кожа није естетски оклоп, већ танка, пропустљива мембрана која перманентно угрожава успостављену разграниченост сопства од Другога. Представама овог ‘Природног Тела’ она је представљала и феминистичко ‘Политичко Тело’ жене у патријархалном грађанском и модификовано патријархалном социјалистичком друштву (Ћубрило 2011: 109 [16]).

СЛИКАРСТВО ЗОРЕ ПЕТРОВИЋ У СВЕТЛУ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ ЊЕНОГ СЛИКАРСКОГ ПОСТУПКА И МОРФОЛОГИЈЕ ЖЕНСКОГ ТЕЛА

Сликарство Зоре Петровић настаје дистанцирањем од традиционалног, академског сликарства и усвајањем идеја које ће водити ка модерничком концептуализовању слике као медија који почива на непроменљивим, себи својственим квалитетима. Зора прво прихвата генералне претпоставке ране модерне слике да боја није додатак форми, поступак еманципације боје од њене традиционалне чисто дескриптивне функције, као и колебања око локалног тона. Такође, мења и технику наношења боје на платно и од краја двадесетих година прошлог века њен потез постаје све шири, динамичнији, енергичнији, необузданији, потез којим је истицала материјалност боје, односно боја преображавала у виталну и самосталну пластичну структуру. Позних тридесетих година двадесетог века, после вишегодишње тамне почиње да користи светлију палету и чисте боје, мада не напушта сасвим тонску модулацију. Сlike ради прво топлим тоновима, а завршава их хладним, односно углавном преко топле подлоге наноси хладан тон,¹³ а интензитет боје појачава комплементарним односима (најчешће црвене и зелене). У литератури се, као што је већ речено, овај преокрет интерпретира као последица два утицаја на која је сама Зора Петровић указала, оба припадају визуелном наслеђу Балкана, а аутори се разилазе у мишљењима да ли су оба релевантна или је то само један од њих. Будући да се Зора позних тридесетих окренула мотиву углавном жена из народа (у свакодневној, радној и) у народној ношњи (опет због недостатка или невољности потенцијалних мушких модела да позирају), у колористичким решењима ове одеће лоциран је први утицај и око њега постоји консензус.

13 „Ето, ја прво цело платно премажем топлим светлом бојом. Узмем оранж, кадмијум-жуто, па одозго моделишем, стављам хладне тонове, полутонове... Тако је у природи” (Симић-Миловановић 1956: 609 [39]).

Други су српске средњовековне фреске: „Анализу колорита, занат и оно што представља моје сликарство инспирисано је фрескама. Била сам у иностранству, али фреске су ме много чему научиле” (Павлов 1956 [38]) или „Ни сама не знам како је до тога дошло (прелазак на ‘колористичку фазу’). Једноставно сам осетила потребу за променом, за једним чисто колористичким решавањем слике. Томе је умногоме допринело моје упознавање са нашим фрескама. Прихватила сам само принцип моделовања помоћу контраста топлих и хладних боја, али сам га даље потпуно индивидуално решавала на својим сликама” (Ђорђевић 1964: 13 [1]) или „Колорит и начин сликања учила сам са наших средњовековних фресака. Ако се њихов утицај не примећује, то је зато што не понављам ни форму ни стил. ... Моје прве слике биле су тамне. Касније, кад сам осетила потребу да радим више колористички, обратила сам се зидном сликарству. Оно ме је научило како се једна слика решава колористички, како се потсликава топлим бојом и како се везује хладним тоновима. Затим сам научила како треба да се диференцирају две или три једнако обојене површине, итд.” (Михаиловић 1959: 6 [41]). Овај други утицај је упитан из више разлога од којих су на неке претходни аутори указали (нпр. Stevanović 1988, 96 [47]; Протић 1970: 207 [3]). Збуњује чињеница да се у (скромној) архивској грађи, њеним биографијама, интервјуима, сведочењима колега и колегиница, па и у ликовним критикама, стручним текстовима, студијама и прегледима српске и југословенске уметности нигде не указује да је посетила иједан српски средњовековни манастир, осим у једној телевизијској емисији о Зори Петровић у којој ауторка Вера Ристић експлицитно наводи посету Студеници 1920. године у оквиру студентске екскурзије као „првом и једином директном сусрету Зоре Петровић са српским средњовековним фрескама” (Ристић 1977: 6’17”–6’28” [45]) и у две публикације исте ауторке у којима се износи тврдња о посети манастирима, а посебно манастиру Високи Дечани, у чијој келији је, како се тврди, Зорин професор Љуба Ивановић нацртао њен портрет у две исте верзије, од којих се једна данас чува у Спомен-збирци Павла Бељанског, док је другу Зора за живота поклонила Кости Тодоровићу (Јовановић 2010: 206 [8]; Јовановић 2012: 124 [9]). Љуба Ивановић је од 1919, као наставник Уметничко-занатске школе, увео праксу да своје студенте води на екскурзију ван Београда (Краут 1972: 28; 51 [59]), а из члана 29 Правилника Државне уметничке школе у Београду из 1922. године сазнајемо да је Уметничка школа увела обавезу да „по могућности о свом трошку” током летњег семестра сваке школске године, „ради вежбања и усавршавања одабраних ученика у цртању и сликању пејзажа по природи под надзором стручног наставника, као и ради снимања наших народних уметничких споменика (манастира и народних рукотворина)”, организује једну екскурзију (Живковић 1987: 62 [61]). Зора Петровић је своје школовање коначно завршила у јуну 1920. године на Уметничко-занатској школи и сасвим је могуће да је тог лета ишла на екскурзију по Србији са својим наставником и његовим студентима. Међутим, у одсуству конкретних извора, попут датума вођеног а непубликованог разговора са сликарком на ову тему или школске евиденције о екскурзији, који би ове тврдње учинили уверљивијим, остајемо у домену истине обликоване нечијим сећањем или усменом традицијом, ма како то сећање или традиција свој кредибилитет темељили на неупитном ауторитету својих носилаца. Један од аргумената у прилог сумње, рецимо, произлази из чињенице да,



Македонка, после 1937, уље на платну, 96 × 64 cm, без сигнатуре, Музеј савремене уметности, Београд

према Вањи Краут Ивановић, те 1920. године студенте није водио у манастир Дечани већ само по Македонији и у Студеницу (Краут 1972: 52 [59]). Остаје стога отворено питање: ако су фреске имале тако важан утицај на сликарство Зоре Петровић да су довеле до онога што се препознаје као рез у њеном дотадашњем раду, зашто нам измиче податак о месту и времену „уознавања са нашим фрескама”, односно о посети манастиру или манастирима, као и о сценама или циклусима, па чак и сликарској школи који су у ликовном смислу Зори били одлучујући да она у свом сликарству пође другим путем? Да ли је одржавање Другог светског конгреса византолога у Београду 1927. године, само месец дана после Зорине прве самосталне изложбе у Салону Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић”, са својим пратећим програмима: изложбом Краљеве колекције копија фресака из око педесет српских средњовековних манастирских цркава, које су претходних пет година Дикиј, Мејендорф, Обрасков, Предојевић и Шевцов посвећено радили с намером да буду предлошци за мозаике маузолеја Карађорђевића на Опленцу, постављеној у Дому официра Краљеве гарде у Топчидеру, с једне (Јовановић 1989: 84–85 [7]; Павличић 2018: 36 [56]), и изложбом икона у дуборезу Сретена Стојановића, с друге стране, могло да представља тренутак њеног упознавања са богатством средњовековног ликовног наслеђа које ће потом, скоро деценију касније, према њеним тврдњама, битно променити њено сликарство?¹⁴ Коначно, да ли би било ексцентрично претпоставити да је тај утицај био посредован кружењем и ширењем сазнања изнетим у стручној и научној литератури у интелектуалним и уметничким круговима у којима се кретала, те да је неке од одговора на сопствене недоумице око „колористичког решавања слике” и изражајног потенцијала боје можда пре препознала и у опсервацијама, дескрипцијама или закључцима тих истраживања него из евентуалног сопственог непосредног (пост)студентског искуства неких седам година раније?

У досадашњим анализама и интерпретацијама сликарства Зоре Петровић склоност ка колориту народне ношње, мотивима жена (и понеког мушкарца попут слике *Цијанин (Порџреџ човека са шеширом)* из 1936. у колекцији Народног музеја у Београду) из народа, објашњавана је поредбеним релацијама са Гогеном или Модерсон-Бекером (*Paula Modersohn-Becker*), односно у равни примитивизма (Бихаљи-Мерин 1952: 173 [33]). Примитивизам се као чежња за почетком, првобитним стањем, изражена кроз естетске и етичке принципе (или прожимањем ових принципа) јавља у већој или мањој мери у европској уметности на крају XIX и у XX веку, мада у различитим облицима и са различитим узорима. Примитивизам у сликарству Зоре Петровић произлази из ако не баш негирања онда минимизовања утицаја европског сликарства, укључујући и оно које се темељило на апропријацији алтернативних аспеката уочених у локалном народном стваралаштву и традицији, у визуелном изражавању деце и неевропљана, с једне, и афирмисања „нашег поднебља”¹⁵ и регенеришућег потенцијала његове

14 Други конгрес византолога је закупио велику пажњу београдске јавности. Дневне новине попут *Полиџике*, *Правде* и *Времена* су у тој недељи одржавања конгреса, између 11. и 16. априла 1927. године, свакодневно, на својим првим странама, доносиле детаљне извештаје са сесија, укратко препричана саопштења, те о пратећим догађајима, попут изложби копија фресака, планова цркава, фотографија манастира и банкета.

15 У једном интервјуу који је дала у позним годинама Зора Петровић је свој однос према европском и нашем на следећи начин описала: „Нисам много шетала по Европи. Одувек сам била везана за наше тло и наше људе. Привлачила ме снага, елементарност и светлост нашег поднебља. Ту једино могу да црпем оно што имам да кажем као уметник” (Б. И. 1958 [40]).



Цијанин (Портрет човека са шеширом), 1936,
уље на платну, 65 × 54 cm, Народни музеј, Београд



Сељанке, пре 1956,
уље на платну, 177 × 141,5 cm
сигн. гд: З. П. (ћир.),
Народни музеј, Панчево

културне специфичности и визуелне традиције, с друге стране. Свакако да је окретање фолклору или народном мотиву представљало начин на који је Зора Петровић заступала идеју о уметничкој аутентичности која се не налази у приказивању површине феномена модерне цивилизације и њиховом тематизовању, већ у искуствима која су 'једноставна', 'примордијална', 'неискварена', 'спонтана', 'непосредна', 'безазлена', 'простодушна'. Бихаљи-Мерин пише да Зора не путује „до пејзажа и сељачког живота”, већ да „своје моделе са села уводи у свет града” (исто: [33]). На основу биографских података знамо да Зора своје моделе из народа ипак не уводи у град – она их заправо преузима такве какви су сами, због обављања пијачних послова, послова кућне послуге или као неквалификована радна снага, већ ушли у град (Јовановић 1976: 22 [44]). Дакле, иако је Зора на својим сликама са мотивима људи из народа искључила означитеље модерности њиховом



Сељанка из Црне Траве, 1941, уље на платну,
150,5 × 100,5 cm, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
(аутор снимка Владимир Поповић)



Жена у црвеном њрслуку, око 1955, уље на платну,
103,5 × 78 cm, Народни музеј, Београд

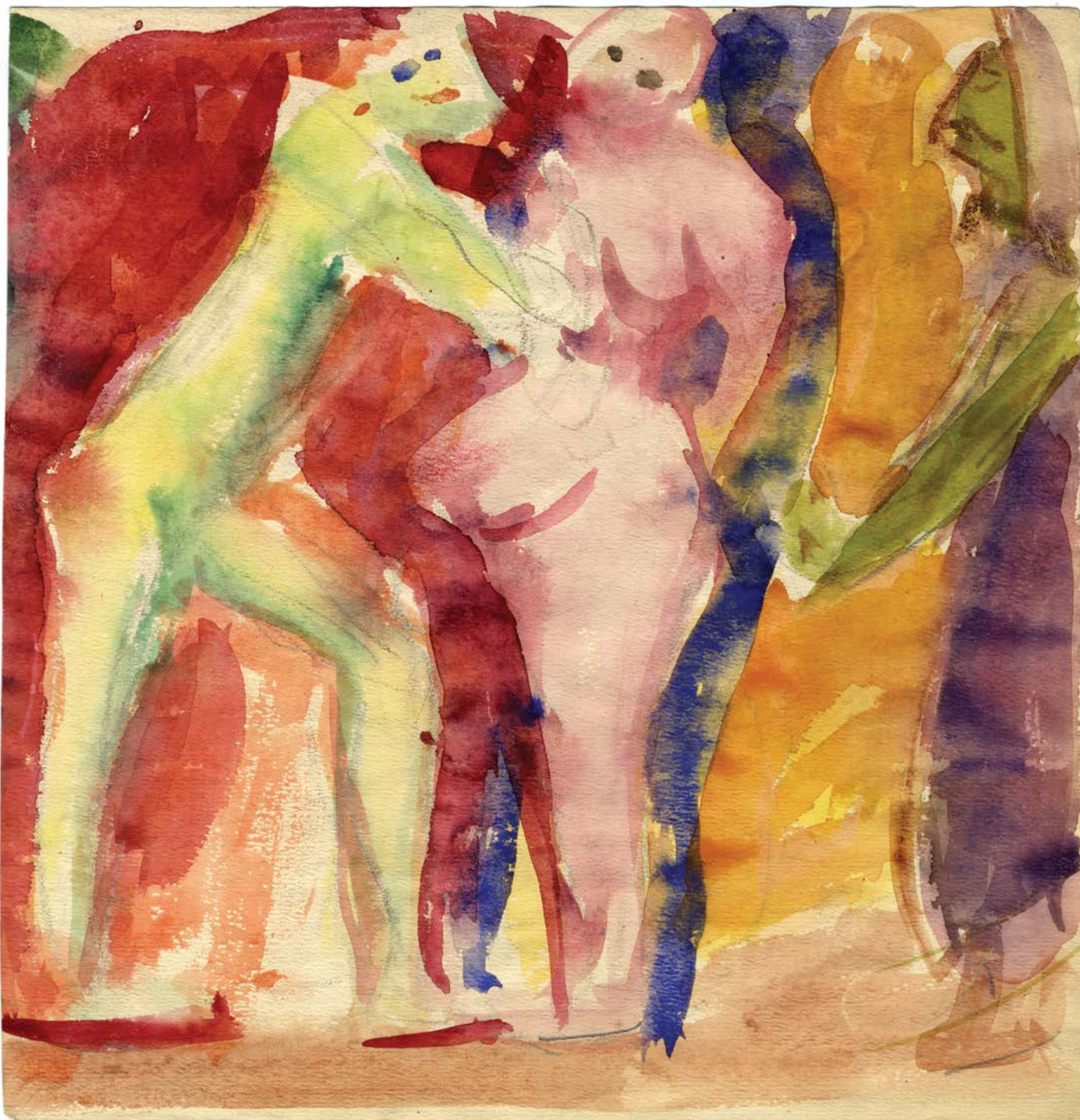
представом у недефинисаном амбијенту, усредсредивши се на превођење и артикулисање претпостављеног искуства аутентичности на аутентично модерни формално-ликовни језик, ипак, повремено, на неким сликама, јављају се назнаке модерног, урбаног живота, попут бидермајер фотеле, софе, фрагмента слике на зиду, стола са вазом у којој је цвеће (*Сељанка из Црне Траве* (1941), Спомен-збирка Павла Бељанског; *Црнојорка* (око 1937), Галерија Матице српске; *Жена у црвеном њрслуку* (до 1955), Народни музеј Београду), па иза намерене репрезентације виталности као регенеришуће снаге, уместо преокретања хијерархије између примитивног и цивилизованог, сеоског/народног и урбаног у правцу оплемењивања и оснаживања другог првим, имплицирањем наратива о структури београдског друштва (Чалић 2004: 332–416 [14]; Vuksanović–Macura 2012: 17–29 [17]) заправо задржава или чак појачава дихотомију и конфронтацију.¹⁶

16 Остаје отворено питање аутентичности мотива – да ли су жене одевене у народну ношњу заиста оне које су могле да изнесу оно што је Зора желела да види и да представи или само костимиране представе и као такве симулакруми Зориних жеља (Čubrilo 2011: 94–100 [16]).

У овом контексту, Зорин поглед ка српском средњовековном фреско-сликарству, сагласно неким примерима у западноевропској раној модерној уметности који су неговали носталгичну тежњу ка измишљеној прошлости лоцираној у 'златном добу' средњег века, у којем је владало холистичко, хармонично и егалитарно стање, или славили средњи век као доба невиности, покорности, друштвене сарадње и религиозне привржености, могао би да буде један од примера реализовања другости и мотивисања аутентичности у модерном сликарству. Али, иако подсликавања, нарочито инкарната и кретање од топлих, црвено-наранџасто-окер тонова ка зеленим сенкама, као и смеђим и загасито маслинастозеленим колутовима испод очију, те пуноћа чистих боја, моделовање колористичким средствима, велике површине прекривене бојом исте вредности и интензитета, контурна одвајања мотива од позадине и хармонија комплементарних и симултаних контраста могу да се доведу у везу са средњовековном источнохришћанском сликарском традицијом, то није веза која се непосредно разоткрива посматрањем Зориних слика, већ веза која се свесно тражи и читава. Наведене одлике у сликарству Зоре Петровић на првом месту представљају амалгам искустава раног модернистичког сликарства, а питање о конкретнијим околностима и разлозима који су довели до потребе да сликарка специфичности свог уметничког рада легитимише везом са средњовековном сликарском традицијом остаје и даље отворено за нека будућа истраживања.¹⁷

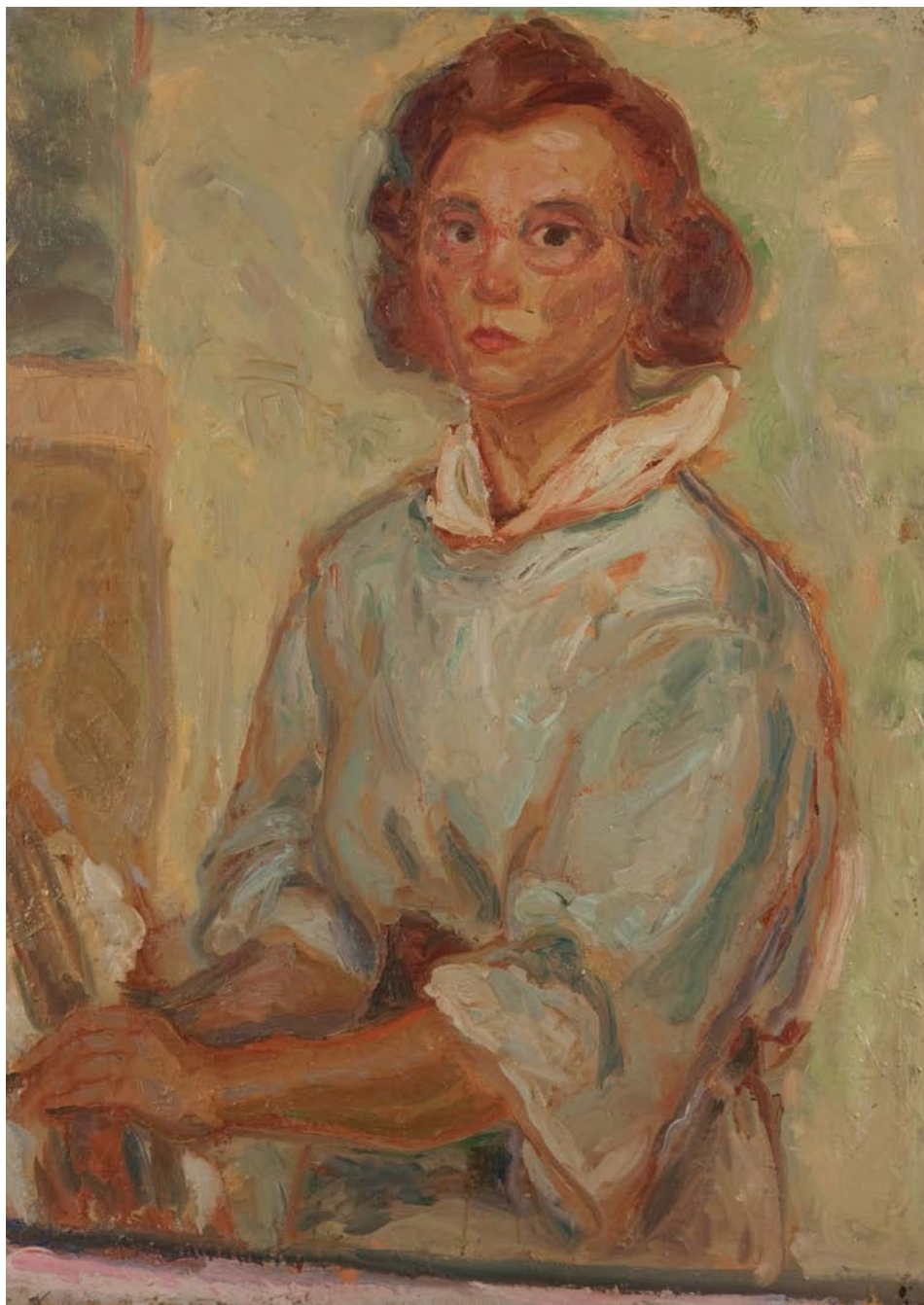
Груба, сирова и у исти мах вешта техника сликања Зоре Петровић такође њено сликарство приближава логици примитивизма. Боја, као траг широких, слојевитих, спонтаних, кривудавих, несистематичних, енергично изведених потеза, постаје материја која има квалитет оне 'дивље' експресије, односно вредност неукроћене флуидности која руши психичке границе између унутрашњег бића и спољашњег бића, али и границе између себе и другог. Зато су њени актови стварали nelaгоду која је могла бити превазиђена једино високоразвијеним формалним језиком ликовне критике који је, као маскулини дискурс, дисциплиновао, консолидовао, успоставио границе, чувајући интегритет културе од потенцијалног ризика рада материје. Код актова Зоре Петровић, од оних који су сликани у тзв. тамној фази, преко оних током колористичке и експресионистичке до синтетичке фазе, тај постепени процес стапања тела са позадином у коме флуидна, пулсирајућа, нервозна, енергична контура представља нестабилну границу раздвајања/уливања са оним што је изван тела, можда баш зато што су актови у принципу истовремено опсцени и културно ауторизовани (Nead 1992: 5–34 [11]), уочљивији је него на њеним сликама са другим мотивима. Ово брутално и прекомерно разливање боје/меса производи ефекат зазорног, у смислу у којем овај појам Јулија Кристева користи за оно што је одвратно и одбачено, за место на којем значење пропада, за оно што је неодређено и стога потенцијално опасно управо зато што је нејасно, односно за оно што прети да уздрма и поремети уобичајену означитељску праксу унутар одговарајућег симболичког поретка помоћу којег се ова пракса одржава и обнавља (Kristeva 1989: 78–80 [10]). Ликовна

¹⁷ Велику захвалност дугујем колеги, професору др Драгану Војводићу, који ми је својим драгоценим коментарима помогао да разумем поглед Зоре Петровић ка средњем веку.



Адам и Ева, акварел на папиру, 29 × 28 cm, Уметничка збирка САНУ
(дигитализовао Дигитим САНУ)

критика је за ефекат зазорног у сликама Зоре Петровић користила придев анималан, алтернативно животињски или именицу анимализам (посебно када су актови у питању), којима је индексирала један, условно речено, дистанциран, али суштински амбивалентни вредносни суд. Такође, потреба критике да описује неуредни изглед њеног атељеа, 'немар' према



Аушориреј,
40-их година XX века,
уље на платну, 96 × 69 cm,
Народни музеј, Београд

коришћеним и умрљаним бојом кистовима, 'енформел' палетама..., рефлектује потребу за изгубљеним редом, као и за симболизовањем онога што измиче симболизацији. У сваком случају, захваљујући начину на који су сликана ова моћна тела, монументалних димензија, као и начину на које је сликана одећа која их покрива, растачу се границе и површина слике претвара се у пулсирајућу (претећу) масу која говори о женској моћи уживања (*jouissance*), оној коју Кристева уочава као вишак у језику, неискан, неисказив и непредстављив у симболичком (Ћубрило 2011: 114 [16]).



Чезња, 1933, уље на платну, 101 × 150,5 cm, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад
(аутор снимка Владимир Поповић)

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

а) Изостанак мушких (а упечатљиви број женских) актова у Зорином сликарству не може бити поуздан аргумент у прилог тези о лезбијском или *queer* погледу јер неколико акварела и слика, попут оних у колекцији Галерије САНУ (недатовани акварел *Адам и Ева*) и приватној колекцији (слика *Адам и Ева* из 1959), као и њене изјаве о лепоти коју је налазила у истини (Михаиловић 1959 [41]), а истину препознавала у неодевеним телима или макар у телима одевеним у одећу каква се не „носи по канцеларијама и салонима” (И. Б. 1955 [37]), отварају могућност да се претпостави да би Зора и мушко тело које се „испуњава снагом, вене, стари и умире” (Михаиловић 1959 [41]) можда чак са једнаком посвећеношћу сликала да родне границе нису биле на патријархалан начин организоване, те да су јој у континуитету били доступни мушки модели.

б) С обзиром на чињеницу да гледање никада није равнодушно и да је увек имплицирано у систему доминације и контроле, тврдња о Зориној класно или национално или професионално привилегованој позицији у односу на моделе (припаднице ромске мањина, руралне или рурално-субурбане популације) неупитна је. Међутим, с друге стране, та ‘привилегована позиција’ је заправо нестабилна, њену релативност проблематизује суштински непривилегован положај Зоре Петровић у родном систему грађанске заједнице којој је класно и национално припадала, а с обзиром на њену професију и начин живота, с једне, и током првих година у новом,



Велики женски акт, око 1960, уље на платну, 124 × 206 cm, Уметничка збирка САНУ
(аутор снимка Владимир Поповић)

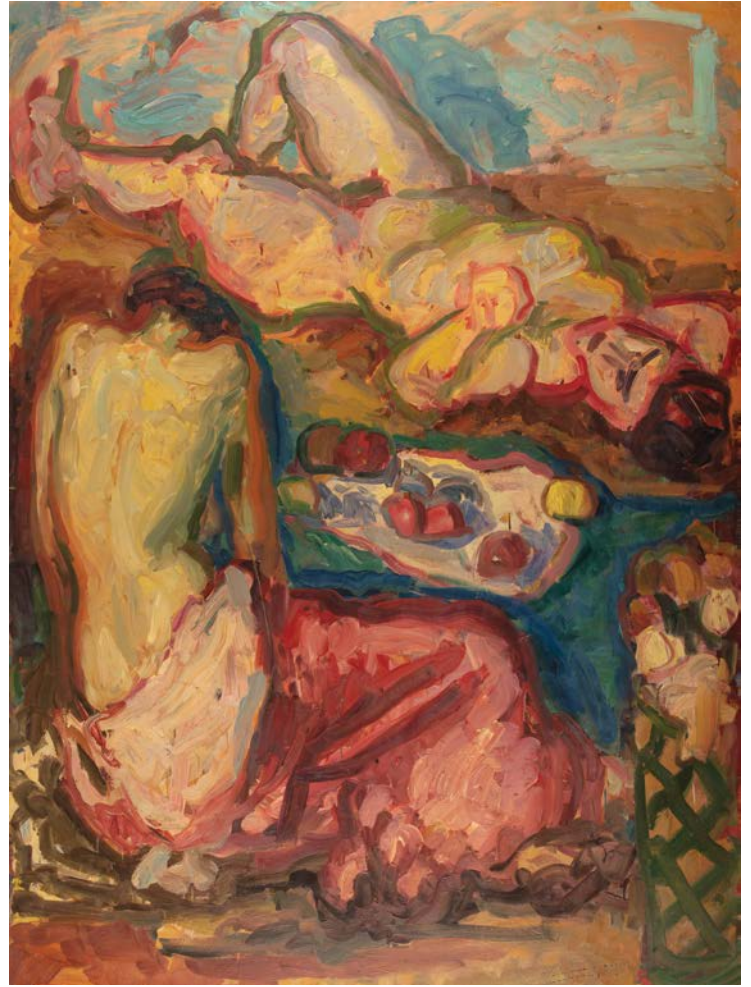
социјалистичком друштву, када су њена поетика и њени мотиви изазивали идеолошки зазор, с друге стране. Са високим признањима и коначно професуром у шестој деценији XX века (као и у условима начелне и законом загарантоване родне равноправности) привилеговани статус постаје извеснији али опет и специфичан јер модели више нису они на које је по предању спонтано наилазила и разним аргументима убеђивала да јој позирају (Јовановић 1976: 22 [44]), већ професионални, ангажовани на Академији ликовних уметности. Такође, Зорин емпатијски однос (изван оквира класне посвећености предратне левице, као и изван оквира идеолошке правоверности послератног (пост)револуционарног ангажмана) према женама које су својим радом обезбеђивале егзистенцију себи и својим породицама, омекшава ту асиметричну линију професионалног раздвајања Уметнице и жене модела, због чега Зорине слике постају представе онога како су се живот и реалност уписивали, отискивали на површине ових тела и како су их моделовали.

в) Осим неколико експлицитних примера преко којих би се могла изводити теза о Зориним актovima као хомоеротским, тј. лезбијским, кодираним знаковима еротизованог тела, па чак и женског *jouissance*-а, попут слика Чезња из 1933. године (Спомен-збирка Павла Бељанског), Велики женски акт из око 1960. године (Галерија САНУ), Женски акт из око 1960. (Народни музеј Крагујевац), Одмор из друге половине педесетих година XX века (Народни музеј Београд)¹⁸, већина актова су пре свега пре-

¹⁸ Постоје још две слике под тим називом, једна из 1954, у власништву Музеја савремене уметности у Београду, на којој су приказане обучена женска фигура која седи и кукича и лежећа, нага женска фигура, у скраћењу, окренута нам леђима и која се у натегнутој и



Женски акт, око 1960, уље на платну, 180 × 118,5 cm,
Народни музеј, Крагујевац



Одмор, уље на платну, 218 × 158 cm,
Народни музеј, Београд

зентације искуства сопствене разлике уписане у тело, дефинисане биолошким, физиолошким или метафизичким недостатком или пак ексцесом, резултат проницљивог, активног и самосвесног погледа на процесуалност и неминовну недовршеност бивања женом који може а не мора да буде хомеротизован, и углавном и није у тој мери у којој му се последње скоро две деценије приписује.

г) Не постоји ниједан поуздан доказ који би оно што је јавност видела као Зорину „наклоност према женама”¹⁹ потврдио као њену сексуалну

стога неодрживој аргументацији о задовољству на лицима насликаних жена узима као пример представе лезбијског односа или чак опуштања након истог (Stojanović, Bijelić 2015: 213 [55]) и друга слика, из 1959, у приватном власништву, на којој је приказан лежећи женски акт у профилу на софи, са рукама испод главе и благо савијеним коленима, као уверљива репрезентација тела које се одмара, приказ 'голе истине' о уживању у лешкарењу, без импликација екстатичне презентације (ауто)еротског.

19 Међу сачуваним личним стварима Зоре Петровић у Документарном фонду Спомен-збирке Павла Бељанског налази се и песма коју је написала и посветила 'Сликару' Лизи Крижанић, а која би због ласкавог и двосмисленог садржаја и сасвим дискретне ласцивности могла да буде неки траг у прилог тезама о Зорином аутентичном интересовању за жене.

оријентацију или љубавну и/или емотивну везу са неком женом, нити једно ауторизовано сведочење у коме би се могло прочитати, на пример, име Зорине претпостављене партнерке, док насупрот овој тишини постоји, истина, не тако велики број записаних сведочења у којима се дискретно имплицирају хетеро-заплети, чиме постаје упитна тврдња о Зори као *queer* особи (Stojanović, Bijeličić 2015: 213 [55]).

д) Из феминистичке перспективе, репрезентације раскошних, неулепшаних нагих женских тела, изведене широким, снажним, егзалтираним, густим, пастуозним наносима боје, при чему топли тонови пробијају из дубине, из првих слојева и тако осветљавају и оживљавају горње слојеве слике чинећи да површина слике вибрира, пулсира, због тога што, у светлу уочених елемената примитивизма у сликарству Зоре Петровић, њихова значења и вредности могу да се објасне преко конвенционалних асоцијација патријархалне провенијенције, попут изједначавања жене и женског тела са природом/анимализмом/неуређеним/материјом, ризикују своју зазорност и постају контроверзне.

ђ) Међутим, Зора је на својим сликама у великој мери тематизовала денатурализацију доминантних схватања како сексуалних идентитета, тако и родних, професионалних, класних, и то пре као учинака него као пуких објеката моћи, што представља у тематском и проблемском смислу *queer* хоризонт. Зорино сликарство је егзистирало као 'зона могућности' или осећај потенцијалности који измиче потпуној артикулацији. Гледано из овог угла, 'слепа поља' претпоставки, сви неспоразуми и збуњујуће чињенице у вези Зориних 'хибридних', 'осцилирајућих' идентитета које је њено сликарство током вишедеценијске каријере бележило/репрезентовало и тако уздрмавало постојећу реалност, пожељност, нормалност и природност, а истовремено, некако увек измицало интерпретацијама, налазе ипак свој културни и теоријски оквир, а тиме и могућност за ближе одговоре на једно од кључних питања која постављају – ко је и којим термином у патријархалној хетеро-култури представљен, а ко и на које све начине маргинализован или чак искључен (Ћubrilo 2011: 120 [16]).

е) Након свих судова, мишљења, анализа и закључака чини се да је тешко рећи нешто ново или другачије – дело (а и личност) Зоре Петровић осветљени су свестрано и детаљно, и то у два таласа: први би био са становишта ликовне критике и традиционалне историје модерне уметности, а други из перспективе феминистичке историје уметности и феминистичке/*queer* теорије. Чини се да су аргументи не само исцрпљени него и да су, идући за идеолошким и политичким очекивањима *gender/queer style* перспективе, често Зорино сликарство прилагођавали потребама интерпретације. Све ово отвара простор за сасвим нова полазишта: критичко преиспитивање 'естетског' искуства како оног непосреднованог тако и оног досадашњим формално-стилским анализама посредованог или у дијалогу са њим, као и критичку студију о Зорином сликарству која ће разматрати дискурзивне ефекте, мрежу значења и позиција које производе ове слике, а не жеља да их ове слике произведу, а који су остали изван фокуса досадашњих истраживања и интерпретација.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

КЊИГЕ И МОНОГРАФИЈЕ

- [1] Ђорђевић, Драгослав. *Зора Петровић*. Београд: Просвета, 1964.
- [2] Čelebonović, Aleksa. *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*. Beograd: Jugoslavija, 1965.
- [3] Протић, Миодраг, Б. *Српско сликарство XX века*. Књ. 1-2. Београд: Нолит, 1970.
- [4] Protić, Miodrag, B. *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: BIGZ, 1973.
- [5] Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство: 1900–1950*. Београд: Нолит, 1973.
- [6] Smith, Anthony, D. *The Ethnic Revival*. Cambridge [etc]: Cambridge University Press, 1981.
- [7] Јовановић, Миодраг. *Ојленац: храм светиої Ђорђа и маузолеј Карађорђевића*. Топола: Центар за културу „Душан Петровић Шане”, 1989. – (Посебна издања [Центра за културу „Душан Петровић Шане”, Топола])
- [8] Јовановић, Вера. 2010. *Ликовни круї Павла Бељанскої*. Нови Сад: Тиски цвет.
- [9] Јовановић, Вера. 2012. *Шестї сликарки*. Нови Сад: Тиски цвет.
- [10] Kristeva, Julia. *Moći užasa: ogled o zazornosti*. Zagreb: Naprijed, 1989.
- [11] Nead, Lynda. *The Female Nude: Art Obscenity and Sexuality*. London [etc]: Routledge, 1995. [1. izd. 1992]
- [12] Betterton, Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London [etc]: Routledge, 1996.
- [13] Јовановић, Вера. *Лиза Крижанић: живої и сликарство*. Нови Сад: В. Јовановић, 2001.
- [14] Чалић, Мари-Жанин. *Социјална историја Србије 1915–1941: усїорени наїредак у индустријализацији*. Београд: Clio, 2004.
- [15] Prošić-Dvornić, Mirjana. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture, 2006.
- [16] Čubrilo, Jasmina. *Zora Petrović*. Beograd: Topy, 2011.
- [17] Vuksanović-Macura, Zlata. *Život na ivici: Stanovanje sirotinje u Beogradu 1919–1941*. Beograd: Orion Art, 2012.
- [18] Ziolkowski, Theodore. *Classicism of the Twenties: Art, Music and Literature*. Chicago [etc]: University of Chicago Press, 2015.

СТУДИЈЕ, ЕСЕЈИ, ПОГЛАВЉА, ИНТЕРВЈУИ, НОВИНСКИ ЧЛАНЦИ

- [19] Lhote, André. Exposition Braque (Galerie Léonce Rosenberg), *La Nouvelle Revue Française*, 6:69, juin 1919, p. 153–157.
- [20] Lhote, André. Première visite au Louvre, *La Nouvelle Revue Française*, 6:72, septembre 1919, p. 523–532.
- [21] Атанасијевић, Кс [Ксенија]. Изложба слика Зоре Петровић, *Жена и свет*, 4, 15. април 1927, стр. 12.
- [22] Ђ. С. Б. Изложба сликарских радова Зоре Петровић, *Политика* (Београд), 7. март 1927.
- [23] Изложба слика г-ђице Зоре Петровић, *Време*, 10:2905, 27. јануар, 1930, стр. 2.
- [24] Каралић, Предраг. Изложба г-ђице Зоре Петровић, *Живот и рад*, 3:5:27, 1930, стр. 238.
- [25] Лагарић, Павле. *Зора Петровић, Јавно мњење*, 2:11, 1934, стр. 2–3.
- [26] Секулић, Исидора. Прва реч при отварању изложбе Зоре Петровић, *Српски књижевни гласник*, 41:2, 16. јануар 1934, стр. 139–140.

- [27] У недељу се отвара изложба г-це Зоре Петровић, Политика, 11. март, 1937.
- [28] У недељу, 14 марта, говором г-ђе др Исидоре Секулић биће отворена четврта колективна изложба слика Зоре Петровић. Правда, 33:11635, 13. март, 1937, стр. 9.
- [29] Сутра се отвара изложба г-це Зоре Петровић, Правда, 33:11636, 14. март, 1937, стр. 12.
- [30] У Уметничком павиљону отворена је данас колективна изложба слика г-це Зоре Петровић, Правда, 33:11637, 15. март, 1937, стр. 8.
- [31] Крижанић, Пјер. Сликарство Зоре Петровић, Политика (Београд), 18. март 1937.
- [32] Одавић, Пера, Ј. Две изложбе, Живот и уметност, 2:7, април 1937, стр. 226–227.
- [33] Бихаљи-Мерин, Ото. Две изложбе, Књижевност, 7:1/2, јануар–фебруар 1952, стр. 171–173.
- [34] Jeannerat, Pierre. Slav Artists Shake Off Red Paint: Londoners See 'Tito' Gallery, Daily Mail, March 22, 1952.
- [35] Bone, Stephen. Women painters and Sculptors, Manchester Guardian, March 27, 1952.
- [36] Yugoslav Painters at R.V.A. Galleries, Scotsman, March 29, 1952.
- [37] И. Б. Једрина и искреност : [интервју са З. Петровић], Политика (Београд), 52:15313, 12. децембар 1955, стр. 6.
- [38] Павлов, С. Човек извор мојих инспирација : [интервју са З. Петровић]. Панчевац, 30. децембар 1956.
- [39] Симић-Миловановић, Зора. Изложба посвећена сликару Зори Петровић, Годишњак Музеја града Београда, 3, 1956, стр. 607–626.
- [40] Б. И. Снага и светлост нашег поднебља на платнима Зоре Петровић, Политика (Београд), 55:16111, 19. март 1958, стр. 8.
- [41] Михаиловић, Миливоје. Зашто баш овако? Зора Петровић : [интервју], Младост, 7. јануар 1959.
- [42] Ђорђевић, Драгослав. „Зора Петровић у светлости биографских чињеница. Зборник Свећозара Радојчића (уредник Војислав Ј. Ђурић). Београд: Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 1969. Стр. 83–103.
- [43] Reymond, Nathalie. « Le Rappel à l'ordre d'André Lhote. » *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919–1925* : [actes du 2e colloque d'histoire de l'art contemporain, St Etienne, 15–17 février 1974]. [Saint-Étienne]: Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975. P. 209–224. – (Travaux. Université de Saint-Etienne. Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine ; 8).
- [44] Јовановић, Вера. Сељанка из Црне Траве, Дневник, 24. октобар 1976.
- [45] Сликар и вајари: Зора Петровић : [документарни филм]. Сценариста и водитељ Вера Ристић; режија Мика Милошевић. Београд: ТВ Београд, 1977.
- [46] Buchloch, Benjamin. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. October, 16, Spring 1981, pp. 39–68.
- [47] Stevanović, Momčilo. „Zora Petrović.” Momčilo Stevanović. *Studije, ogledi, kritike* (priredili Radmila Matić-Panić i Ješa Denegri). Београд: Музеј савремене уметности, 1988. Стр. 92–98.
- [48] Trifunović, Lazar. „Srpsko slikarstvo XX veka. Metod, hronologije, klasifikacija.” Lazar Trifunović. *Studije, ogledi, kritike*. 3 (priredio Dragan Bulatović). Београд: Музеј савремене уметности, 1990. Стр. 9–15. – (Srpski kritičari ; 3).

- [49] Поповска, Наташа. Дела Зоре Петровић у Музеју града Београда, Годишњак града Београда, 49/50, 2002-2003, стр. 311-332.
- [50] Šuvaković, Miško. „Iskliznuća unutar ženskog slikarstva: Alis Nil i Zora Petrović.” *Studije slučaja: diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*. Pančevo: Mali Nemo, 2006. Str. 95-100. – (Biblioteka Hrestomatija).
- [51] Станишић, Гордана. „Милан Кашанин као директор Музеја кнеза Павла”. *Музеј кнеза Павла* (приредила Татјана Цвјетићанин). Београд: Народни музеј, 2009. Стр. 216-249.
- [52] Марковић, Маја. Женски акт у опусу Зоре Петровић, Синтезис, 4:1, 2012, стр. 175-190.
- [53] Јовичић, Петрија, Ивана Башић. За сликарским потезом: границе женског тела на Акту (1956/1957) Зоре Петровић, Гласник Етнографског института САНУ, 62:2, 2014, стр. 155-168.
- [54] Мереник, Лидија. „Лазар Трифуновић и историја српске модерне уметности – предговор.” Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство 1900-1950*. Београд: Српска књижевна задруга, 2014. Стр. IX-XXV.
- [55] Stojanović, Dragana, Vladimir Bijeličić. Kartiranje *queer* identitet in motivov v moderni zgodovini umetnosti v Srbiji in Hrvaški, Časopis za kritiko znanosti, 43: 261, 2015, str. 202-217.
- [56] Павличић, Јелена З. *Сорје conforme* - копије фресака у пракси заштите споменичког наслеђа. Пример копија из цркве Богородице Љевишке у Призрену, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 46, 2018, стр. 35-51.
- [57] Čubriilo, Jasmina. Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag B. Protić's Art-Historical Systematization of 20th-Century Art, Acta historiae artis Slovenica, 23/1, 2018, pp. 199-213.

КАТАЛОЗИ

- [58] Амброзић, Катарина. *Андре Лоїџ и његови југословенски ученици*. Београд: Народни музеј, 1974.
- [59] Краут, Вања. *Љубомир Ивановић*. Београд: Галерија САНУ, 1976.
- [60] Ђорђевић, Драгослав. „Svedočenja o Zori Petrović.” *Zora Petrović 1894-1962 : retrospektivna izložba slika*. Београд: Музеј савремене уметности, 1978.
- [61] Живковић, Станислав. *Уметничка школа у Београду 1919-1939*. Београд: Галерија САНУ, 1987.
- [62] Јанковић, Оливера. *Зора Петровић: уметности као животи*. Београд: Галерија САНУ, 1995.

АРХИВ

- [63] Kosić, Vasilije, Aleksandra Vranešević, Spasoje Ašković. Inventar sumarno-analitički, AJ 66, Ministarstvo prosvete Kraljevine Jugoslavije 1918-1941. br. fascikle 1215; br. jedinice opisa 1474: 833.

ZORA PETROVIĆ

(1894-1962)

Zora Petrović (1894-1962) was a painter who, with her unique artistic language, known for her strong, energetic gesture, wide and passionate brush strokes, and plenty of thick paste and expressive colors, marked the time in which she created. She acquired her education in Belgrade and Pest in the years before, during and immediately after the First World War, whereas in the mid-1920s, like many of her colleagues, she went to Paris for a one-year professional training. Her dual career path of an art pedagogue, from a “teacher of skills” to the post of full professor, and an artist began in late 1920 and early 1921, and ended with her death on 26 May 1962. Zora Petrović painted tirelessly: her solo exhibitions were an opportunity to present to the general public what she did and how her painting was evolving, whereas group exhibitions were an opportunity to compare and contextualize her own painting within the current trends in Serbian and Yugoslav art, i.e. the opportunity to be present and her work to be visible, recognized, mapped and meaningful. During her long art career, Zora earned a *Diplome de Médaille d'Argent* for her exhibition held in the Pavilion of the Kingdom of Yugoslavia at *Exposition Internationale des Arts et des Techniques* in Paris, in 1937; was the recipient of the 1956 October Award for her artworks exhibited at her seventh solo exhibition in the “Cvijeta Zuzorić” Art Pavilion in Belgrade in 1955. In 1958, by decree of the president of the FPRY, Josip Broz Tito, she was awarded the Order of Labour with Red Banner. In 1961, she was elected a corresponding member of the Serbian Academy of Sciences and Arts, thus becoming the fourth woman after Katarina Ivanović, Isidora Sekulić and Desanka Maksimović, to whom this male-only club opened its doors.

The range of motifs and themes in Zora Petrović's paintings is a result of the synthesis of influences of rigid rules imposed by traditional art training curricula and modern art, thematically and technically understood as the art adequately reflecting the changing and contradictory nature of modern life. Zora Petrović herself reflected upon art and her painting within the framework of traditional principles based on selectivity, partiality and the policy of exclusion and those that linked art with ‘aesthetic experience’, considered as something universal, natural, unchangeable and, ultimately, detached from social context and ideology. Her painting practice evolved through her gradual moving away from academic art and her adoption of ideas that would lead her to a modernist conceptualization of a painting as a medium based on its own distinctive, unchangeable qualities. Zora Petrović first accepted the general assumptions suggested by the early modern painting that color was not an addition to form, the process of emancipation of color from its traditional purely descriptive function, as well as fluctuations around the local color tone. In addition, she changed the technique of applying paint on canvas and as of the late 1920s her move became wider, more dynamic, more energetic, more unrestrained; it was the move that emphasized the materiality

of paint or transformed paint into a vital and independent plastic structure. In the late 1930s, after having used dark color palettes for many years, even though she started using bright color palettes and pure colors, she did not completely abandon hue color modulation. She applied the warm tones first and ended with the cold ones, that is, she mainly applied a cold tone over a warm background, increasing the intensity of the color with complementary relations (usually red and green). In literature, this reversal is interpreted as a consequence of two influences that Zora Petrović herself identified. They both belong to the visual heritage of the Balkans, whereas there is no consensus on whether they are both relevant or just one of them. Given that, in the late 1930s, Zora Petrović turned to the motif of ordinary women wearing (everyday, or work clothes) folk costumes (due to the shortage or reluctance of male models); the color effects of their attire were consensually and unanimously recognized as the first influence. Although the second influence came from Serbian medieval frescoes and whilst the underpaintings (especially of the incarnate, together with the shift from warm, red-orange-ochre tones to green shadows, including the brown and hazy olive-green circles under the eyes, and the fullness of pure colors, the modeling with coloring methods, large areas covered in color of the same value and intensity, contours separating the motifs from the background and the harmony of complementary and simultaneous contrasts) could be linked to the medieval Eastern Christian painting tradition, it is not the connection that one can easily notice when looking at her painting but is, in fact, consciously searched for and inscribed. The characteristics observed in the paintings of Zora Petrović represent, first and foremost, an amalgam of early modernist painting expressions, whereas the question on more specific circumstances and reasons, which made the artist legitimize the distinctiveness of her artistic work by connecting it to the medieval painting tradition, remains open for some future research. The harsh, raw and at the same time skillful painting technique of Zora Petrović, along with the references to folk artistic expression and with perhaps her own view on the medieval Eastern Christian painting tradition, also brings her painting closer to the logic of primitivism. The color, as a trace of wide, layered, spontaneous, curvy, unsystematic, energetically performed brush strokes, becomes a matter that possesses the quality of a 'wild' expression, i.e. the value of untamed fluidity that breaks the psychological boundaries between the inner and outer being, but also the boundaries between oneself and the others. That is why her female nudes caused a discomfort which could have been overcome only through a highly developed formal language of art criticism, which as a masculine discourse, disciplined, consolidated, established boundaries, preserving the integrity of culture from the potential risk of the work of matter. Even though the implications of her painting can be considered as feminist, in the sense that it possesses the potential to destabilize the meanings and values of patriarchal culture that are based on men's control over women's labor, their sensuality, as well as over the ways and possibilities of their access to symbolic representation, Zora Petrović's art could not be described as feminist art. Even though her approach to art certainly was not aiming at radically changing the world through the innovation of artistic language, it did unveil the mechanisms of patriarchal heterosexual culture, within the frameworks of traditional artistic discipline and the language of that discipline, and evolved through an active re-examination of the established and normativised boundaries of gender identities, their effects and finally through their deconstruction.