



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

Том II

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 II

Editor-in-chief
Academician Zoran Knežević

Editor
Academician Nada Milošević-Đorđević

Belgrade 2022



СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ПРЕДСЕДНИШТВО

ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО
ЖЕНА
ЧЛАНОВА

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

ТОМ II

Главни уредник
академик Зоран Кнежевић

Уредник
академик Нага Милошевић-Ђорђевић

Београд 2022

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

Том II



Српска академија наука и уметности
Кнеза Михаила 35, Београд

За издавача
академик Владимир С. Костић

Главни уредник
академик Зоран Кнежевић

Уредник
академик Нада Милошевић-Ђорђевић

Дизајн корица, прелом и графичко уређење
Никола Стевановић

Лектура и коректура
Ана Барбатесковић

Превод на енглески језик
Татјана Ружин Ивановић

Стручни сарадници
Бранка Поповић
Драгана Крстић-Лукић
Кристина Игњатовић-Јововић
Лидија Лутовац
Марина Нинић
Милена Ивановић
Мирослав Јовановић
Светлана Симоновић-Мандић
Снежана Крстић-Букарица

ISBN 978-86-7025-879-2 (целина)
ISBN 978-86-7025-917-1 (том 2)

Тираж 800 примерака

Штампа
Планета принт, Београд

Штампање ове публикације потпомогнуто је средствима СКП „Привредник” из Београда.

© Српска академија наука и уметности 2022

АКАДЕМИЈСКИ САВЕТ

ПРЕДСЕДНИК САВЕТА
академик Владимир С. Костић

ЧЛАНОВИ

академик Десанка Ковачевић-Којић
академик Јованка Калић
академик Мирјана Живојиновић
академик Јасмина Грковић-Мејџор
академик Милица Стевановић
академик Душица Лечић Тошевски
академик Милена Стевановић
академик Радмила Петановић
академик Злата Бојовић
дописни члан Тања Ђирковић Величковић
дописни члан Татјана Симић
дописни члан Мира Радојевић
дописни члан Јелена Јовановић

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР ЕДИЦИЈЕ

ПРЕДСЕДНИК УРЕЂИВАЧКОГ ОДБОРА
академик Душица Лечић Тошевски

ЧЛАНОВИ

академик Злата Бојовић
академик Радмила Петановић
дописни члан Мира Радојевић



САДРЖАЈ

- | 9 | УВОДНА РЕЧ
Академик Зоран Кнежевић
- | 11 | FOREWORD
Academician Zoran Knežević
- | 13 | УМЕСТО ПРЕДГОВОРА
Академик Душица Лечић Тошевски
- | 17 | IN LIEU OF A PREFACE
Academician Dušica Lečić Toševski
- | 21 | МИЛКА ИВИЋ (1923–2011)
Предраг Пипер
- | 62 | MILKA IVIĆ (1923–2011)
Predrag Piper
- | 67 | ИРЕНА ГРИЦКАТ-РАДУЛОВИЋ (1922–2009)
Даринка Гортан-Премк, Рајна Драгићевић,
Александар Милановић
- | 119 | IRENA GRICKAT-RADULOVIĆ (1922–2009)
Darinka Gortan-Premk, Rajna Dragičević,
Aleksandar Milanović
- | 121 | МИЛЕВА МИЦА ТОДОРОВИЋ (1897–1981)
Сарита Вујковић
- | 156 | MILEVA MICA TODOROVIĆ (1897–1981)
Sarita Vujković
- | 159 | ПАУЛА ПУТАНОВ (1925–2014)
Ерне Киш, Горан Бошковић
- | 216 | PAULA PUTANOV (1925–2014)
Erne Kiš, Goran Bošković
- | 219 | МИЛЕВА ПРВАНОВИЋ (1929–2016)
Неда Бокан
- | 246 | MILEVA PRVANOVIĆ (1929–2016)
Neda Bokan
- | 249 | ОЛГА ХАЦИЋ (1946–2019)
Владимир Ракочевић, Слободан Марковић
- | 286 | OLGA HADŽIĆ (1946–2019)
Vladimir Rakočević, Slobodan Marković
- | 289 | ВЕСЕЛИНКА ШУШИЋ (1934–2018)
Душица Лечић Тошевски
- | 311 | VESELINKA ŠUŠIĆ (1934–2018)
Dušica Lečić Toševski
- | 313 | ГОРДАНА БАБИЋ (1932–1993)
Миодраг Марковић
- | 358 | GORDANA BABIĆ (1932–1993)
Miodrag Marković
- | 361 | ДЕСАНКА КОВАЧЕВИЋ-КОЈИЋ (1925)
Момчило Спремић
- | 392 | DESANKA KOVAČEVIĆ-KOJIĆ (1925)
Momčilo Spremić
- | 395 | ЈОВАНКА КАЛИЋ (1933)
Ђорђе Бубало
- | 433 | JOVANKA KALIĆ (1933)
Đorđe Bubalo
- | 437 | СТОЈАНКА АЛЕКСИЋ (1934)
Славица Сарајлија
- | 476 | STOJANKA ALEKSIĆ (1934)
Slavica Sarajlija

УВОДНА РЕЧ

Српска академија наука и уметности започела је 2021. године издавање едиције посвећене животу, научном раду и уметничком стваралаштву жена чланова Академије и њених историјских претходница. Захваљујући посвећености, истрајности и визионарском духу уреднице едиције, академике Наде Милошевић-Ђорђевић, *spiritus movens*-а читавог подухвата, прикупљене су и прегледане биографије свих до тада изабраних жена које су се научно оствариле у окриљу Српског ученог друштва, Српске краљевске академије и Српске академије наука и уметности, њих четрдесет и седам. Објављена је прва књига, у луксузном издању, са једанаест биографија и преко две стотине илустративних прилога, репродукција, факсимила, личних и породичних фотографија. Нажалост, академик Нада Милошевић-Ђорђевић није доживела да књигу – одштампану и повезану – са задовољством и поносом прелиста. Стога њој, као израз признања и искрене захвалности, посвећујемо ово издање.

Други том, пред вама, садржи такође једанаест биографија, хронолошки поређаних према години избора у чланство Академије, и то: Милке Ивић, Ирене Грицкат-Радуловић, Милеве Мице Тодоровић, Пауле Путанов, Милеве Првановић, Олге Хацић, Веселинке Шушић, Гордане Бабић, Десанке Ковачевић-Којић, Јованке Калић и Стојанке Алексић. Биографије ових изузетних жена написали су еминентни аутори – академици, професори универзитета и научни сарадници. У стилском погледу, чврста и каткад строга биографска форма прожета је личним и мемоарским приступом, а једна (ауто)биографија је дата у форми интервјуа. Богато графичко решење прати у свему претходни том и представља спој традиционалног и модерног израза.

Без намере да ову уводну реч обојимо политичком коректношћу по питању родне (не)равноправности, ипак можемо да констатујемо да је ова едиција драгоцен и неопходна да би се сачувала од заборава и широј читалачкој публици представила научна, истраживачка, уметничка, лична и друштвено-историјска судбина ових изузетних жена, које су лучу свога знања и мудрости високо уздигле упркос бројним предрасудама – тада и сада! Подсетимо се речи Ирене Грицкат-Радуловић, која је у својој „интроспективној аутобиографији” формулисала животни кредо као упозорење једног Енглеза:

„најопасније од свега јесте прескакати провалију у два скока. Не знам да ли сам тако нешто покушала, чини ми се да јесам. Неко ће казати – није требало. А ја бих, супротно општеприхваћеним животним прописима, волела да правим и по више скокова преко провалије, па макар сви они испадали недоскоци.”

Управо ти и такви „недоскоци”, несагорива љубав према науци и уметности, страст за новим сазнањима у лингвистици, математици, физиологији, медицини, историји и уметности, изнедрили су дела о којима треба и мора да се прича.

Академик Зоран Кнежевић

FOREWORD

In 2021, the Serbian Academy of Sciences and Arts launched an edition dedicated to the life, scholarly work and artistic creation of the female fellows of the Academy and its historical antecedents. Owing to the commitment, perseverance and visionary spirit of the edition's editor, Academician Nada Milošević-Đorđević, the *spiritus movens* of the entire endeavour, the biographies of all elected female fellows, forty-seven in number, who had pursued a scholarly career within the Serbian Learned Society, Serbian Royal Academy and Serbian Academy of Sciences and Arts, have been collected and reviewed. The first volume was released in deluxe edition, containing eleven biographies and over two hundred illustrative materials, reproductions, facsimiles, personal and family photographs. Unfortunately, Academician Nada Milošević-Đorđević did not live to see the book – printed and bound – and browse through it with pleasure and pride. Therefore, as a token of acknowledgement and genuine gratitude, we dedicate this volume to her.

The second volume, which is before you, also contains eleven biographies, in a chronological order according to the year of election to membership in the Academy, of the following members: Milka Ivić, Irena Grickat-Radulović, Mileva Mica Todorović, Paula Putanov, Mileva Prvanović, Olga Hadžić, Veselinka Šušić, Gordana Babić, Desanka Kovačević-Kojić, Jovanka Kalić and Stojanka Aleksić. The biographies of these remarkable women were written by eminent authors – academicians, university professors and research associates. The biographical format, which is, stylistically speaking, rigid and at times rigorous, is here interwoven with personal and memoiristic approach, while one (auto)biography is cast in the form of an interview. Lavish graphic design is in all respects on a par with the previous volume and represents a blend of traditional and modern expression.

Without intending to render this foreword politically correct regarding the issue of gender (in)equality, we can yet affirm that this edition is invaluable and indispensable for saving from oblivion and presenting to the broader readership the scholarly, research, artistic, personal and sociohistorical life path of these illustrious women, who carried the torch of their knowledge and wisdom high, in spite of the prejudices that abounded – then as much as now! Let us be reminded of the words of Irena Grickat-Radulović, who in her 'introspective autobiography' formulated her life credo as an Englishman's caveat:

“there is nothing more dangerous than to try to cross a chasm in two small jumps. I do not know if I have ever done something of the sort, it seems to me that I have. Some will say – you shouldn't have. And I would prefer, contrary to the generally accepted rules of life, to leap across the chasm in even more jumps, even if they all fall short of the mark.”

It is those very 'jumps across the chasm', undying love for science and art, as well as passion for acquiring new knowledge in linguistics, mathematics, physiology, medicine, history and art, that brought forth the works that should and must be discussed.

Academician Zoran Knežević

УМЕСТО ПРЕДГОВОРА

Указана ми је ретка част као председнику Уређивачког одбора друге књиге о женама академицима да напишем претходну реч уместо академика Наде Милошевић Ђорђевић, уредника све четири планиране књиге из ове едиције, на којима је радила дуго, посвећено, надахнуто и са великим жаром. Надам се да ће она, са места на које ћемо се сви преселити, бити задовољна својим делом које се остварује. Моја часна дужност није била значајна, али је радост читања припремљених текстова била велика.

У доба политичке коректности и заступања родне равноправности, после неколико последњих избора за чланове САНУ чули су се гласови о дискриминацији жена у патријархалној средини наше земље. Чини ми се да је важно сагледати каква је ситуација у свету. У првом свеобухватном глобалном истраживању обављеном 2016. године показано је да су у 69 националних академија наука само 12% чланова жене, и то 6% математичара и 5% инжењера.¹ Генијална Марија Склодовска Кири, добитница двеју Нобелових награда, није примљена у Француску академију. Маргерит Катрин Пере, француска физичарка која је открила елемент францијум, прва је жена примљена у Француску академију наука (*Académie des sciences*), што се догодило тек 1962. године, дуже од пола века од када Марији Кири, њеној менторки, није указана та част. Прва жена која је постала члан Француске академије (*Académie Française*) била је Маргерит Јурсенар, тек 1980. године (до сада их је у тој Академији било само девет).²

Сликарка Катарина Ивановић прва је жена која је постала почасни члан Српског ученог друштва 1876. године. Исидора Секулић, за коју се с разлогом каже да је најумнија Српкиња, изабрана је за дописног члана Српске краљевске академије 1939. године, а за редовног члана 1950. године и тако постала прва жена академик у Србији. Она није изабрана зато што је била жена, већ због значаја и величине њеног дела. „Не делим чланство по полу већ по научном доприносу”, рекла је академик Јованка Калић, а још пре ње академик Милева Првановић у једном интервјуу истакла је: „Не знам да ли је специфичност моје области, али математичари се међусобно уважавају и одмеравају постигнуте резултате независно од пола. Мени је увек важна идеја коју неки колега презентује у свом раду, па се још није догодило да размишљам да ли је то написала жена или мушкарац.”

У едицији о женама академицима приказане су биографије чланова Академије хронолошким редом, по датуму њиховог пријема у чланство. У првој књизи то су већином уметнице и две Шекспирове сестре – велике Исидора и Десанка. У другој књизи преовлађују научнице.

1 MacGregor K. University World Press, March 2016.

2 Sickel, Keith Van. “Female Immortals - 9 French Intellectuals: Liberté, Égalité, Fraternité.” My French Life, 2018. Available at: <https://www.myfrenchlife.org/2018/08/23/female-immortals-academie-francaise/>

У својој претходној речи кратко ћу навести имена и заслуге жена академика чији се портрети налазе пред читаоцима.

Милка Ивић припада кругу најоригиналнијих српских лингвиста у области науке о српском језику, славистике и опште лингвистике. Језик је за њу и њеног супруга, академика Павла Ивића, био смисао живота. Њих двоје, надахњујући једно друго, живели су скоро аскетски окружени библиотеком од око 15.000 књига. Академик Милка Ивић сматрала је да језик заузима централно место и у народном животу: „Појединац се тиме што уме говорити, дакле – својим језиком, не само доказује да је човек (а не животиња), него својим језиком истовремено обелодањује каквог је, као човек, кова – уме ли добро мислити, има ли танану душу пуну осећајности или нема...” Гете је рекао: „Да би човек ценио другог и сам мора бити неко.” О свом учитељу текст је написао непрежаљени академик Предраг Пипер, који нас је рано напустио и сâм био оно што је рекао о свом научном родитељу: „Зрачила је добротом и мудрошћу, а њен лик светлеће увек у онима који су имали част да с њом сарађују и које је даровала својим пријатељством.”

Ирена Грицкат Радуловић је утемељивач модерне српске дескриптивне лексикографије и знаменити историчар српског језика. Била је и песник, преводилац, есејиста, а у свом аутобиографском *Лебдивом ходу* показала је најређи књижевни дар.

Паула Путанов била је инжењер технологије, посвећена електрохемији и катализи и заступник неопходности примене стеченог знања. Била је друштвени радник, педагог, енергична особа меког срца. Имала сам част да упознам академика Паулу Путанов и осетим нежну душу коју је изразила као песникиња. Њена песничка порука била је да се сачува срце у свету снажних, сурових и грамзивих људи, указујући на последње ствари које се пред свима налазе.

Милева Мица Тодоровић, члан САНУ ван радног састава, прва је босанскохерцеговачка сликарка којој је у току живота приређена велика ретроспективна изложба. О „првој дами босанскохерцеговачког сликарства која је цео живот посветила свом позиву, одричући се свега осталог што је подразумевао уобичајени грађански живот, аутентичној сликарки ретке рукописне разноврсности” писао је избирљиви академик Недељко Гвозденовић када ју је предложио за члана САНУ.

Милева Првановић, математичарка, била је уважена у области којом се предано бавила, највећим делом у области диференцијалне геометрије. Цењена од колега и сарадника, била је пример истинског научника.

Олга Хаџић, жена изузетне биографије, математичарка, бавила се и бихејвиоралном економијом, истраживањима у области геонаука и организационе психологије. Била је и музичарка – у неким свечаним приликама наступала је на концертима изводећи Шопена и Рахмањинова.

Гордана Бабић, историчар уметности светског угледа, изборила се за посебно место у историји проучавања византијске и старе српске уметности. Наглашавају се њено раскошно знање, широка култура, трезвеност, одмереност и отмено држање.

Десанка Ковачевић Којић бави се историјом трговине и градова, урбанизацијом, српским рударством, привредним и културним односима српских земаља. Дала је велики допринос разумевању настанка и развоја средњовековних градова у Србији и Босни позног средњег века. Иако је као избеглица из Сарајева 1992. године била одвојена од својих архивских исписа, трајно изгубљених а сабираних

дуги низ година, показала је духовну снагу и отпорност настављајући плодно да ради и поред тешких трауматских искустава.

Стојанка Алексић, члан САНУ ван радног састава, лекар је, микробиолог, доктор наука Хамбуршког универзитета и једно од највећих имена у микробиолошкој науци. Посебно обележје ове изузетне жене чини њена непрекинута везаност за отаџбину – од слања стручне литературе, прихватања наших лекара на специјализацију, до јавног иступања против НАТО агресије, у току које је допремала храну, лекове и опрему за болнице и лабораторије у нашој земљи.

Јованка Калић посматрала је српску историју на ширем плану европске историје, посебно историју Срба после Немањића и Рашку област. Аутор текста о академику Јованки Калић надахнуто пише о свом учитељу, отменом и цењеном професору историје средњег века. Он наглашава њено племенито држање, научну храброст, високи стил писане и говорне речи и верност богатој заоставштини личних и колективних предака. Ова изузетна жена је и врстан преводилац са немачког и француског.

За крај овог осврта оставила сам академика Веселинку Шушић, ону коју сам волела и присно познавала од мојих најранијих асистентских дана у Институту за физиологију Медицинског факултета у којем је у сваком погледу доминирала. Нисам ни слутила да ћу бити у прилици да у њену славу исписујем ове редове. Цењени научник, учитељ и предавач, целу каријеру посветила је изучавању спавања и централног нервног система. Дуготрајне студије којима се бавила јединствене су у свету и чине основу за даље проучавање феномена спавања. Закључци њених истраживања увек су били засновани на доказима и сагледани критичким оком објективног посматрача. Била је прва жена лекар-академик и годинама је као једина жена украшавала Одељење медицинских наука САНУ.

Животописе жена академика, Евиних кћери, читала сам са осећањем високог поштовања према њиховом делу и надом да ће то дело бити надахнуће и путоказ онима који долазе.

Академик Душица Лечић Тошевски

IN LIEU OF A PREFACE

As the president of the Editorial Board of the second volume of the edition on female fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts, I have been accorded a rare honour of writing a preface on behalf of Academician Nada Milošević Đorđević, the editor of all four planned volumes of this edition, in which she invested prolonged, dedicated, inspired and notably enthusiastic work. I hope she will, from a place towards which we are all headed, be satisfied with her work that has now materialized. My honourable duty was not of great significance, but the pleasure I derived from reading this collection of papers was considerable.

In the era of political correctness and advocating for gender equality, over the last several rounds of elections of membership to the SASA, there have been some voices pointing to the discrimination of women in our country's patriarchal culture. It seems important to view this matter from a global perspective. The first comprehensive, global investigation conducted in 2016 demonstrated that in 69 national academies of sciences female fellows comprise only 12 percent, of whom notably 6 percent are mathematicians and 5 percent engineers.¹ Marie Skłodowska Curie, a woman of genius and recipient of two Nobel Prizes, was never elected to the French Academy. Marguerite Catherine Perey, the French physicist who discovered the element francium, was the first woman admitted to the French Academy of Sciences (Académie des sciences), which took place as late as in 1962, over half a century after that honour had failed to be conferred upon Marie Curie, her mentor. The first woman who was elected to the French Academy (Académie Française), not sooner than in 1980, was Marguerite Yourcenar (there being only nine female fellows of the said Academy to date).²

The painter Katarina Ivanović was the first woman to become an honorary fellow of the Serbian Learned Society in 1876. Isidora Sekulić, who is rightly considered to be Serbia's greatest woman intellectual, was elected a corresponding member of the Serbian Royal Academy in 1939, and a full member in 1950, thus becoming the first woman academician in Serbia. She was elected not because she was a woman, but owing to the importance and scope of her work. "I do not differentiate members according to gender, but according to their scientific contribution", Academician Jovanka Kalić once said, and even before her Academician Mileva Prvanović had pointed out in an interview: "I do not know if this is specific to my area of expertise, but mathematicians respect each other and assess the research findings irrespective of gender. I have always held that the idea presented in a paper is of utmost importance, and thus I have never found myself wondering if the paper was written by a man or woman."

1 MacGregor K. University World Press, March 2016.

2 Sickler, Keith Van. "Female Immortals – 9 French Intellectuals: Liberté, Égalité, Fraternité." *My French Life*, 2018. Available at: <https://www.myfrenchlifefrance.org/2018/08/23/female-immortals-academie-francaise/>

The edition on the life and work of female fellows of the Serbian Academy of Sciences and Arts presents the biographies of members of the Academy in a chronological order, according to the date of their election to membership. The first volume mainly includes artists, as well as two Shakespeare's sisters – the great Isidora (Sekulić) and Desanka (Maksimović). In the second volume, however, women scholars predominate.

In this preface I am going to mention briefly the names and deeds of the female fellows whose portraits are presented to the readership in this volume.

Milka Ivić represents one of the most distinguished Serbian linguists in the areas of Serbian language studies, Slavic studies and general linguistics. For her and her husband, Academician Pavle Ivić, language was the quintessence of life. The two of them, always inspiring one another, led an all but ascetic life, surrounded by a library comprising around 15,000 books. Academician Milka Ivić thought that language also plays a major role in the life of a people: "Through their capacity to speak, namely – in their mother tongue, an individual proves not only that he or she is a human (and not an animal), but they also reveal at the same time, through their language, what they are like as a person – whether they can reason well, whether they have a sensitive soul full of emotion or not [...]" Goethe once said: "To treat others with respect, one needs to be worthy of respect oneself." The paper on his mentor was written by the lamented Academician Predrag Piper, who left us prematurely and who himself epitomized what he said about his scholarly parent: "She beamed with kindness and wisdom, and her character will remain etched in the hearts and minds of all the people that had the honour to collaborate with her and on whom she bestowed her friendship."

Irena Grickat Radulović is the founder of modern Serbian descriptive lexicography and a renowned historian of the Serbian language. She was also a poet, translator, essayist, and in her autobiography entitled *Treading Air* she exhibited an exquisite literary talent.

Paula Putanov was an engineer of technology, committed to electrochemistry and catalysis and an advocate for the necessity of applying one's knowledge. She was a social activist, pedagogue, an energetic but soft-hearted person. I had the honour of meeting Academician Paula Putanov and getting to know her gentle soul that she had sought to express in her poems. Her poetic message was that one should seek to save one's heart in the world of powerful, brutal and greedy people, pointing out the ultimate questions of human existence.

Mileva Mica Todorović, an external member of the SASA, was the first painter from Bosnia and Herzegovina to have a big retrospective exhibition held during her lifetime. She was referred to as "the first lady of the painting of Bosnia and Herzegovina, who devoted her entire life to this calling, thereby renouncing everything else that constituted a common civic life, an authentic painter with an uncommon variety of works" by highly selective Academician Nedeljko Gvozdenović on the occasion of nominating her for membership to the SASA.

Mileva Prvanović, a mathematician, was highly esteemed in the area of her research interest that she diligently pursued, predominantly in the field of differential geometry. Respected by her colleagues and collaborators, she was an example of a true scientist.

Olga Hadžić, a woman with an extraordinary biography, mathematician, who also dealt with behavioural economics, did research in geosciences and organizational psychology. Apart from that, she was also a musician – she performed in concerts on certain special occasions, playing Chopin and Rachmaninoff.

Gordana Babić, an art historian of world renown, earned a special place in the history of Byzantine and old Serbian art studies. She is praised for her vast knowledge, broad culture, reasonableness, elegance and poise.

Desanka Kovačević Kojić deals with the history of trade and towns, urbanization, Serbian mining, and economic and cultural relations of Serbian lands. She has made a great contribution towards understanding of the emergence and development of medieval towns in Serbia and Bosnia in the late Middle Ages. Even though as a refugee from Sarajevo in 1992 she lost access to her archival documents, which proved to be permanently lost after having been collected over many years, she showed her spiritual power and resilience by resuming her prolific work in spite of her difficult, traumatic experiences.

Stojanka Aleksić, an external member of the SASA, is a doctor, microbiologist, holder of the doctoral degree from the University of Hamburg and one of the most prominent figures in microbiology. A special trait of this remarkable woman is her unabated attachment to her home country, displayed in many ways – from giving away specialized reference works, admitting our doctors for specialty training, to giving public talks against NATO aggression, during which she also had food, medical supplies and hospital and laboratory equipment provided for our country.

Jovanka Kalić viewed Serbian history from a broader perspective of European history, with a special focus on the history of Serbs after the Nemanjić dynasty and the region of Raška. The author of the paper on Academician Jovanka Kalić wrote with inspiration about his professor, a sophisticated and esteemed lecturer in medieval history. He emphasized her noble bearing, intellectual prowess, elevated style of her written and spoken word, and loyalty to the rich legacy of her personal and collective ancestors. This illustrious woman is also a distinguished translator from German and French.

For the end of this overview I left Academician Veselinka Šušić, whom I loved and befriended from my earliest days of working as a junior researcher at the Institute of Physiology of the Faculty of Medicine, where she was matchless in all respects. I could not even imagine that I would have an opportunity to write these lines in her glory. An esteemed scientist, professor and lecturer, she devoted her entire career to the study of sleep and the central nervous system. Longstanding research studies that she conducted were unique in the world and provided the basis for further research into the phenomenon of sleep. Her research findings were always based on solid evidence and viewed through the critical lens of an objective observer. She was the first female fellow of the Academy that was a medical doctor, and the only woman to grace the Department of Medical Sciences of the SASA for years to come.

As I was reading these biographies of women academicians, Eve's daughters, I developed a great appreciation for their work, hoping that it will inspire and point the way forward for those who are yet to come.

Academician Dušica Lečić Toševski



Mica Todorov²

МИЛЕВА МИЦА ТОДОРОВИЋ

(1897–1981)

САРИТА ВУЈКОВИЋ

„Биједа се у Босни подноси као фаталност, сиротиња је скрушена, без протеста, кровови су црни и влажни, цесте блатњаве, а по њима се вуку мршаве мачке и замишљени људи. Тамна брда са врховима вјечито у маглама и облацима што се повлаче. Па киша и влага. То је Босна – само једна. У сунцу за час се претвори у трепераву слику свјетла, сјаја и боја, чудесног шаренила нарочито у прољеће. Тамни кутеви нетрагом ишчезну, један пејзаж у коме ваздух титра од лакоће.”

Милева Мица Тодоровић

Током дуге умјетничке каријере стваралаштво Милеве Мице Тодоровић често је презентовано, културна јавност је имала похвалан суд о њеном дјелу, а постојећа ликовна критика њен рад је сагледавала с различитих методолошких и идеолошких позиција. Иако су о њеном дјелу писани бројни текстови, већа студијска анализа, која је обухватила цјелокупни опус уз обимну периодизацију и систематизацију, написана је непосредно пред њену смрт, кроз педантан и исцрпан истраживачки приступ историчарке умјетности Азре Бегић, поводом ретроспективне изложбе у Умјетничкој галерији Босне и Херцеговине у Сарајеву 1980. године. Овај студиозан аналитички рад врсне познаваатељке њеног дјела, уз примјену релевантне научне методологије, сасвим је нехотично омогућио правовремену валоризацију и позиционирање дјела Мице Тодоровић у босанскохерцеговачкој историји умјетности (Begić 1980 [13]). Она је била прва босанскохерцеговачка сликарка којој је током живота приређена велика ретроспективна изложба уз обимну и студиозну монографску публикацију, као најтемељитији допринос домаће историографије у проучавању живота и рада неке умјетнице. Драгоцјене али парцијалне секвенце у проучавању њеног дјела

дали су бројни историчари умјетности, књижевници и умјетници који су се између два рата, а и касније, бавили проучавањем њеног стваралаштва или су приказивали колективне изложбе на којима је учествовала, а међу њима су се истицали: Ђоко Мазалић, Павле Васић, Љубица Младеновић, Сида Марјановић, Смиљка Шиник, Смаил Тихић, Ибрахим Крзовић и Никола Ковач. Њихови критички осврти и проучавања с различитих идеолошких или естетичких полазишта дали су драгоцјена тумачења појединих стваралачких опуса, уз сегментираних дескрипције и парцијалне анализе у тумачењу појединих умјетничких дјела. Њихов стручни кредибилитет наглашавао је поједине стилске и формалне различитости у категоризацији и периодизацији њеног дјела, повремено излазећи из домена стилске анализе, помјерајући тежиште ка идеолошко-политичком контексту.

Умјетнички и идејно самостална, образована и током цијелог живота независна, Мица Тодоровић је своју личност, умјетнички и интелектуални кредибилитет градила с индивидуалних стајалишта, спретно избјегавајући непотребне и упитне компромисе.

О њеном континуираном стваралаштву свједоче и ријечи Недељка Гвозденовића, записане у приједлогу за пријем Мице Тодоровић у САНУ 1978. године за члана ван радног састава, у којима се наводи сљедеће:

„[Д]уга развојна линија једног испуњеног живота, линија сталног, сигурног успона, без наглих скокова, без оштрих заокрета; линија потпуне верности својој природи, своме свету, своме емоционалном односу према животу, чине обележја ове изузетне уметничке личности. Мотивски, тај живот, њој близак и драг, остаје у равни малих повода, скромних, наизглед безначајних побуда, неугледних, ситних предмета из свакидашњег живота. Али као што је то случај код многих аутентичних сликара, Мица Тодоровић уме, благодарећи осетљивости свога погледа и трајности своје ликовне мисли, да открије у тој, по себи, оскудној реалности, скривене ликовне вредности, да их дочара дражима једне племените палете, ретке рукописне разноврсности и срећно нађених акцената ванредне свежине.”¹

Ове ријечи вјероватно на најпрегнантнији начин говоре о животном путу уважене сликарке Мице Тодоровић, за коју се може рећи да је остварила најимпресивнију и најсадржајнију каријеру од свих босанскохерцеговачких сликарки и умјетница уопште.

Била је, према многим, прва дама босанскохерцеговачког сликарства, актерка међуратне и послеријатне југословенске умјетничке сцене, која је поред тога и најдуже живјела, а самим тим и најдуже стварала. Цијели свој живот посветила је искључиво сликарству, одричући се ради тог позива свега осталог што је подразумемијевао уобичајени грађански живот.

1 Из писма Недељка Гвозденовића поводом пријема Мице Тодоровић у САНУ, на основу документације Умјетничке галерије Босне и Херцеговине, Сарајево.

БИОГРАФИЈА

Милева Мица Тодоровић рођена је у Сарајеву 3. децембра 1897. године² у имућној породици чиновника – котарског предстојника Петра Тодоровића, досељеног из Војводине, и Јелке Савић, поријеклом из старе српске грађанске породице, која је живјела у Босни. Након завршетка Више дјевојачке школе у Сарајеву, пријатељство с Романом Петровићем, који је тих година завршио школовање у Кракову, Загребу и Будимпешти, помогло јој је у коначној одлуци да за свој животни позив изабере сликарство, упркос дотадашњој жељи да студира књижевност. Ранији истраживачи и познаваоци живота и дјела Мице Тодоровић нису указивали на то да су је родитељи критиковали или спречавали у одлуци да се посвети сликарству. По томе је Мица Тодоровић већ у младим годинама била у предности у односу на неколицину припадница раније генерације сликарки. То се може повезати и с чињеницом да јој је отац, као школски друг Уроша Предића, због ове блискости вјероватно био наклоњенији умјетности. Такође, треба истаћи да се у другој деценији XX вијека у Сарајеву, када се Мица Тодоровић одлучује за студиј сликарства, ова дисциплина налазила у великом замаху и полету.³ Припреме за пријемни испит, читање о основним начелима апстрактног сликарства које је објавио Кандински у тексту „О духовном у умјетности”, а понајвише пријатељски разговори и продискутоване дилеме с Романом Петровићем, помогли су овој надареној дјевојци да на Загребачку академију дође с јасним жељама и зацијело формираним ставовима.

Долазак у Загреб 1920. године, на Академију, у то вријеме једину у Југославији, значио је и сусрет с најпривлачнијом и најзначајнијом ликовном средином у земљи, максимално отвореном и стимулативном. Било је то вријеме обликовања личног и моралног кодекса, система вриједности и филозофије младе умјетнице, која је, као једина жена у класи професора Љубе Бабића, била окружена читавом свитом амбициозних младих умјетника: Табаковићем, Постружником, Хегедушићем, Јунеком, Детонијем, Мотиком и др.

Животи Мице Тодоровић и Ивана Табаковића у том периоду имали су сасвим извјесне заједничке карактеристике. Обоје су припадали патријархалним и грађанским срединама с краја XIX вијека, у којима је етика имала високо значење, а солидан истрајан и свакодневан рад цијењен као основа живота. На основу тога Ивана Табаковића и Мицу Тодоровић треба посматрати као паралелизме из дијаметрално различитих средина, гдје су као припадници „других” култура били помало изоловани у односу на већину. Иван Табаковић поријеклом је из српске породице у Араду, син угледног архитекте у чијој се кући цијенила књижевност и умјетност; на супрот њему

2 Година рођења Мице Тодоровић у ранијим изворима, хеморотечкој грађи и публикацијама навођена је погрешно, па се готово редовно за датум рођења наводио 15. децембар 1900. године, који се не поклапа с уписом у Матицу рођених Српско-православне цркве 1894–1900, СО Сарајево, књ. V, стр. 75, бр. 221, гдје је уписан датум рођења 3. децембар 1897. године и дан крштења 21. децембар 1897. године.

3 Еуфорија поратних година, праћена многим изложбама, потпомогнута ентузијазмом великог броја сликара који су се вратили у земљу, неколицином колекционара и љубитеља умјетности, убрзо ће спласнути повлачењем страног капитала из ратом исцрпљене Босне (Begić 1975 [1]).

– Мица Тодоровић долази из Сарајева, као припадница грађанске српске породице, чији је отац угледан чиновник, поријеклом из Срема. Њихова позиција као „других” у средини гдје су одрастали, али и у новој загребачкој средини, гдје су студирали, без обзира на разлике које се неминовно намећу, издвојила их је у улоге пасивних посматрача, а њихове социјалне, политичке, интелектуалне и филозофске ставове сврстала у ред парадигматских дјела која су на сасвим извјестан начин двоструки репрезенти.

Табаковић је по својој унутрашњој природи био човјек побуне, слободарског духа, често узимајући учешћа у разним видовима интелектуалног отпора против ускогрудости, спутавања човјека, гушења слободе мисли и прогреса (Јовановић 1980: 33 [12]). Њихове тежње ка вишим вриједностима, без обзира на индивидуалне разлике, поклапале су се и током година здруживале. Табаковићев *Портрет Мице Тодоровић*⁴ из 1923. године, на коме је представљена пријатељица, колегиница из класе са студија у Загребу, заправо је слика почетка дугог пријатељства, које ће се наставити дописивањем и трајати више од тридесет година.⁵ Атмосфера смирености, достојанства и безбрижности, једноставна и језгровита поставка композиције и бриљантан цртеж исказан у овом портрету, представља, заправо, прототип портрета који ће Табаковић прецизније профилисати током тридесетих година. На тим сликама је упадљиво присуство жена које испуњавају ванвременске Табаковићеве одаје, у које су ушле као пријатељице, музе и узори (Мереник 2004: 34 [20]).

То генерацијско дружење и прожимање дало је видан печат у формирању идентитета ове умјетнице. Ова талентована и прогресивна млада генерација, која је поред умјетности жељела мијењати и свијет, своје умјетничке и идеолошке ставове изражавала је дружењем у „Еспланади”, гдје је 1929. године настала и формулисана идеја Удружења умјетника *Земља*. Иако је редовно пратила њихов рад и присуствовала појединим састанцима *Земље*, никада није постала члан овог искључиво мушког друштва.

Године након завршетка Академије представљају за сликарство Мице Тодоровић изузетно важан и конституишући период. Њена дјела настала пред завршетак студија (око 1926) уклапају се у мирнију струју југословенске конструктивне умјетности треће деценије, у којој форма односи превагу над бојом, а све је подвргнуто реду, правилима и јасноћи. На слици *Дјечак*⁶ (око 1926), насталој још под педагошким утицајем Љубе Бабића, изразите сезанистичке стилизације, већ се може наслутити истанчан осјећај за цртеж и колорит.

Путовање у Италију непосредно по завршетку Академије десило се у периоду важног животног испуњења, у тренутку када званично постаје сликарка, самостална жена са својом професијом. Путовање које је вјероватно било и одређена награда за успјех, својеврсно признање, умјетница је схватила као мисију с усмјерењем, наставак свог образовања и школо-

4 Вл. Музеј савремене уметности, Београд.

5 Мица Тодоровић је након студија наставила комуникацију и пријатељство с Иваном Табаковићем, одржавајући повремену преписку, од њеног повратка у Сарајево крајем двадесетих година па све до његове смрти 1977. године. Њена писма и разгледнице сачуване у заоставштини Ивана Табаковића, која се налази у архиви Галерије САНУ, говоре о годинама пријатељства и оданости, узорности и сигурности која је трајала цијели један живот.

6 Приватно власништво.



Иван Табаковић, *Портрет Мице Тодоровић*, 1923, литографија/папир, 645 × 500 mm, инв. бр. Г 802, Музеј савремене уметности у Београду

вања које мора да остави одређени траг у њеном сликарству.⁷ Одушевље-на Италијом, прелијепим крајолицима и архитектуром, открива старе раноренесансне мајсторе, о чему свједоче слике настале у овом периоду, надахнуте младалачком опчињеношћу фирентинском ренесансом. Обогаћена овим новим искуством, окренута традицији и старим мајсторима, у којима је тражила сигурност, подстицај и надахнуће – слика сјетна и мистична дјела. На сликама се уочава прецизна префињена линија која уоквирује облике, јасно их одвајајући од позадине. За ова дјела може се на извјестан начин рећи да носе печат „музејског” сликарства, што је једна од општих карактеристика југословенског сликарства поодмакле треће деценије.⁸ У том духу, под утицајем музеја, сликаће актове у предјелу, портрете и мртве природе, у којима је, сем супротстављања свијетлог и тамног, све у знаку хармоничне композиције, а одабрани бојени тон основна је пластична вриједност. Слика *Портрет Њање/баке*⁹ (око 1927/28), цртеж *Дјечак у фесу*¹⁰ (1927), као и данас изгубљене слике *Сузана и сћарци* (1928/30) и *Глава Циљанке* (око 1928/30), са још неколико портрета у духу класичнијих форми, код којих доминира лака, грациозна линија и валерска моделација специфичне сиво-зелено-смеђе гаме, суптилно исликане танким кистовима.

У сликарству овог међуратног периода уочљив је јасан дуализам, који се може објаснити струјањима у европској умјетности двадесетих година, исказан кроз природу саме умјетнице, која у то вријеме није испољавала јасна опредјељења. Веризам, какав је његовала група *Земља*, супротстављен је интимистичком интересу за „романтичну и ванвремену идилу” (Вегић 1978: 24 [5]), какву видимо на сликама *Циљанка или Акџи са ибриком*¹¹ (1927/28), *Љуљашка*¹² (1928), *Конобарица* (1928/30) или *Сузана и сћарци* (1928/30). У овој синтези призора и форме доминира лик жене уз коју је готово по правилу наглашен неки специфичан атрибут: симбол голуба, мачке, цвијета, дуговратог ибрика или земљаног ћупа. Загонетна је улога, као и значење ових симбола, за које није јасно да ли су ту да наглашавају женскост или начин на који умјетница види жене и визуелни дискурс на основу кога им овим сликама додјељује одређене улоге.

Сви ови атрибути, тако јасно укоријењени у предратни идеолошки интимизам грађанског сликарства, у радикалној су супротности с послеријатном симболиком, тј. сликом жене у њеним новим улогама. Крамп, лопата, срп и мотика постали су саставни дио приказа послеријатне жене и њених доприноса, замјењујући предратну грађанску симболику и предмете из интимног породичног окружења. Нова послеријатна тоталитарна идеологија пружила је, кроз слику класних разлика, нову слику жене као безвремене хранитељке, повезане са естетски удаљеним царством природе. Рад је „природно” додијељен жени, показујући да је нова жена првен-

7 Тих је година Мица Тодоровић, марљиво радећи, проналазила разнолике путање, с циљем да изрази своје преокупације, емоције, да нађе израз који ће бити заиста њен, лично савладан и изнесен (Мађановић 1968: 71–75 [6]).

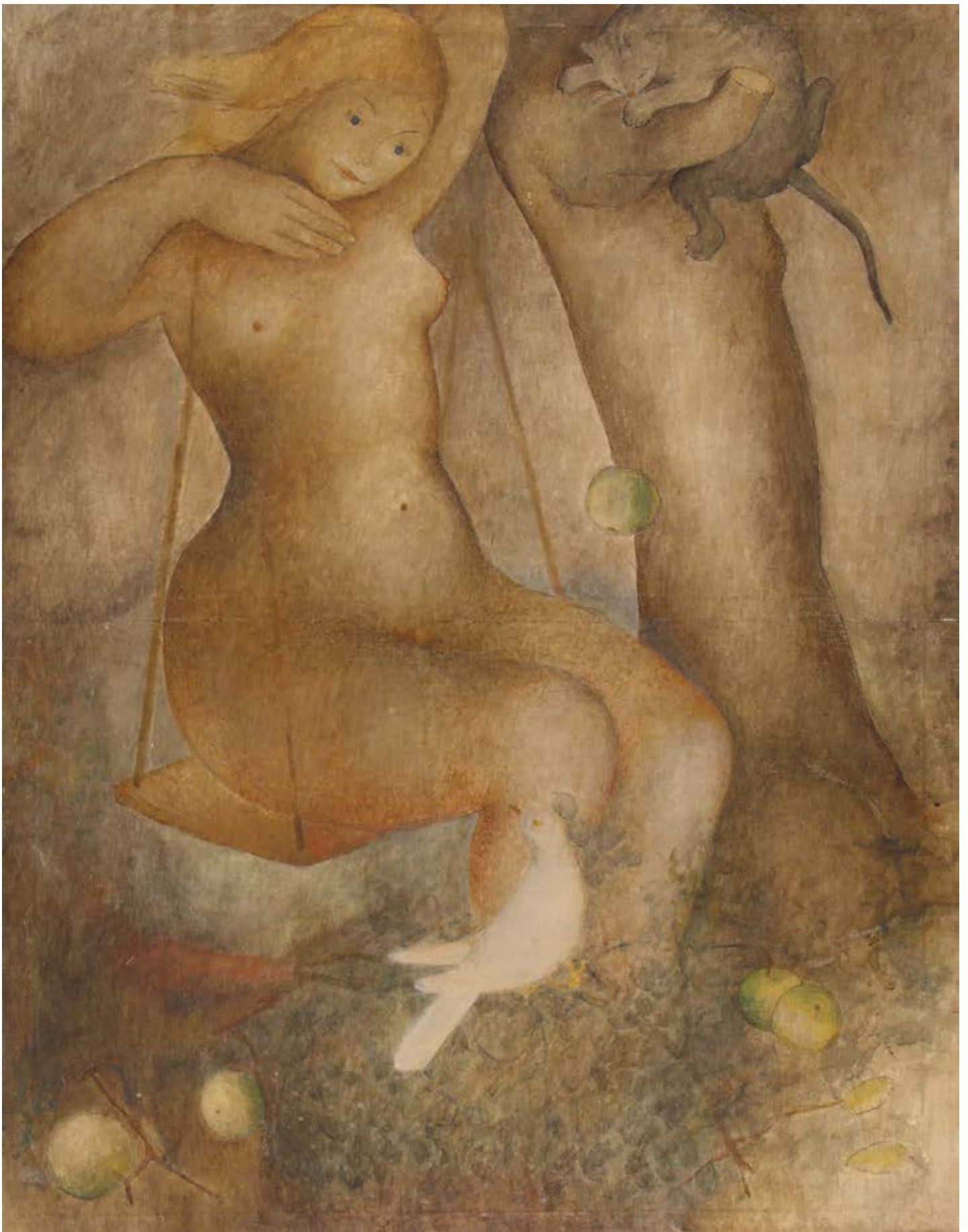
8 Јован Бијелић приступа конструктивном музејском реализму послје 1926. и остаје му вјеран до око 1929. године. Насупрот њему, Бецић, као типични представник грађанске средине, и сам слика у овом духу (Протић 1967: 33–34 [5]).

9 Приватно власништво.

10 Вл. Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево.

11 Приватно власништво.

12 Вл. Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево.



Мица Тодоровић, *Љулашка*, око 1928.
Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево

ствено „природна” и, као таква, идеалан и једини означитељ благотворног мајчинства (Nohlin 2002: 140–141 [18]). Ова радикално супротна значењска симболика, била она пропагандне природе или оне чисте ликовне у својој идеолошкој основи, још увијек се чврсто држи јасног патријархалног окружења, дефинишући жену у оквиру „другог”, недруштвеног простора осјећања и дужности.

За слику Љуљашка може се рећи да је дијаметрално различита, аутентична лична визија тијела, у којој се дематеријализовањем и спиритуализовањем мотива уобличава привид реалног. Особен и проанализиран цртеж, надограђен својствима форме, чини складну композицију овог дјела. Надахнуте лирском поетичношћу и сентименталном објективношћу, њене слике донијеле су другачији садржај, који се на ширем плану може сагледати као авангардна тежња да се сликарство ослободи локалних тема и уских географских садржаја. У овим мисаоним лутањима као да се наслућује борба за самосталност и младачка жеља да се бремене традиције замијени модернијим и слободнијим искораком. За слику у цјелини може се рећи да посједује своје ликовне законитости, своју естетику, идеолошку основу и дубоко филозофску, хуману поруку. Доминантна боја у свом интензитету уступила је мјесто пластичној моделацији која се утопила у општи волумен, стварајући јединствен композициони призор.

Интимистичко обиљежје слика насталих у овом периоду јесте лирски обојена емоција, интимна поезија ентеријера која његује мале новеле одигране у „сребрној и сањивој грађанској атмосфери, између броката, плиша и старог сребра” (Trifunović 1990: 20 [16]). Ликовна организација интимистичке слике добро је промишљена и проучена, а колорит специфичан, сачињен од развијеног валерског система, у коме се боја појављује као акценат на мјестима гдје „валерске каденце достижу свој крешчендо” (Trifunović 1990: 20 [16]). Опијеност колористичким ефектима подједнако је уочљива на пејзажима, мртвим природама и портретима, али су боје још увијек израженије контрастиране, облици затворенији, а предмети стабилније постављени у простору. Ипак, прве композиције Мице Тодоровић, иако имају изразито колористичке акценте, као *Мртва природа са крушкама*¹³ (око 1926), носе трагове строге цртачке концепције, чврсте композиције и „тешких” детаља (Ковач 1980: 436–445 [14]).

Иако је дипломирала 1926. године, потпуну сликарску слободу оствариће тек крајем деценије, у годинама када се, и поред повратка у Сарајево, највише задржава у Загребу. Ослобађајући се школских стега, она готово непланирано дозвољава да је захвати плина „земљашког” социјалног бунта. Тих година урадила је неколицину занимљивих цртежа оловком, у којима се алегоријски односи према надмености, испразности, малограђанштини и лицемјерности грађанске класе. Ови цртежи малограђана у ресторану, на плажи, председника Друштва за заштиту животиња како се слади месом, откривају убојито јасну и прецизну линију која је способна да предочи најкарактеристичније детаље, и то управо оне који одају своје ликовне.¹⁴

13 Вл. Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево.

14 Цртеже је излагала 1930. године као гост на изложби *Земље у Љубљани*, а неколико и на ретроспективној изложби југословенског сликарства и вајарства у Лондону 1930/31. године (Begić 1980 [13]).

Окренута критици друштвених односа, постојећим проблемима и социјалној неправди, ствара друштвено ангажовано дјело, препуно табуизованих тема тадашњег грађанског друштва. Вођена сигурним потезом своје руке и оштрим прецизним трагом графитне оловке, за мотиве својих посматрања бира најтамније примјере из јавног живота, покушавајући да на сасвим јасан начин искаже својеврстан умјетнички бунт. Изражавање свог грађанског и људског протеста преко низа скицираних призора садржајно је нагласила интуитивно одабраним наративом. Исказани наратив оплемењен је дубоким хуманим доживљајем који залази иза друштвене фасаде, износећи на тај начин болне призоре тадашњег друштва.

Сјећања Мице Тодоровић о том времену, више пута помињана у послијератним интервјуима, највише истичу Хегедушићево виђење Париза, у коме је боравио заједно с Леом Јунеком као стипендиста француске владе од 1926. до 1928. године. Његове потресне приче о мучним демонстрацијама ратних инвалида, гладних и изнемоглих људи који су на улицама непознатог великог града тражили правду, у изразитој хуманистички, каква је била Мица Тодоровић, изазвали су револт који се могао изразити једино креативним радом. Мица Тодоровић је дубоко осјећала кризу свог времена, а призори са загребачких улица и из сарајевских махала, које је непосредно виђала или их се сјећала још из времена Првог свјетског рата – сигурно су потврђивали такав осјећај.

Прва половина XX вијека, обиљежена трауматичним ратним разарањима, свјетском економском кризом 1929. године и развојем екстремистичких идеологија, изазвала је код умјетника и интелектуалаца на Западу сумњу у достигнућа модерног друштва. Умјетници су све експлицитније испољавали одређену друштвену опредељеност, одбацујући схватање умјетничког дјела као метафизичке творевине, а у оквире својих програма укључивали захтјеве за изградњу умјетности која би била у служби друштвене критике и друштвеног преображаја (Ćalović 2008: 177 [25]). Нова објективност, умјетнички покрет који је у потпуности документовао успон и пропаст Вајмарске републике, била је синоним за ултраиничан став према животу модерног човјека, лишеног свих илузија. За ангажованост Георга Гроса и Ота Дикса, њихове карикатуре, цртеже и дадаистичке колаже – које су објављивали као карикатуристи листа *Simplicissimus*, агресивно нападајући актуелну политику, црноберзијанство и декаденцију њемачког друштва – били су заинтересовани и поједини загребачки умјетнички кругови.

Познато је да је Крлежа у загребачку ликовну средину унио и оснажио афинитете према социјално-критичком дискурсу и језику умјетности који је заступао Георг Грос (Georg Grosz), у једном тексту објављеном 1927. године о овом умјетнику, чији су начин цртачког представљања и актуелизација савремених тема директно утицали на поједине припаднике *Земље* (Денегри 2005 [21]). С обзиром на духовни ауторитет који је у сопственој култури имао, Крлежа је тим текстом несумњиво извршио посредни или непосредни утицај на опредјељење неких чланова *Земље*, у овом случају и саме Мице Тодоровић.

ГОДИНЕ КРИЗЕ ИЛИ ПОВРАТАК РЕДУ

Тридесетих година на простору бивше Југославије социјална умјетност је добила обресе организованијег покрета, који је окуупљао знатан број даровитих младих умјетника. Њихове идеје и програми, усмјерени према отпору и негацији владајућих естетских норми, захтијевали су идејну јасноћу и друштвену одређеност, како у теоријском тако и у јавном декларисању идеолошких одређења. Истицана је тежња да се умјетност ослободи утицаја идеалистичке естетике и ларпурлартизма, пропагирао се научни материјализам и афирмисала тежња за стварањем марксистичке естетике (Ђосић 1969: 26 [8]).

Крајем треће деценије десиле су се крупне промјене које су оставиле далекосежне друштвене и политичке посљедице у цијелој земљи. Шестог јануара 1929. године извршен је очекивани државни удар, којим је укинута Видовданска устав Краљевине СХС из 1921. године. Изведени државни удар, диригован од стране краља, који је преузео извршну, законодавну и војну власт, изазвао је распуштање Народне скупштине, забрану рада свих политичких странака, организовање политичких скупова, уведена је цензура, проглашена идеологија „интегралног југославенства”, а држави је промијењено име у Краљевина Југославија.¹⁵ Краљев проглас поводом државног удара, којим је настојао да смири узбуркану државну ситуацију, а који је почињао ријечима: „Моме драгом народу – свим Србима, Хрватима и Словенцима...”, објављен истог дана – 6. јануара 1929. године, није омогућио несметану и прихватљиву промјену. Држава у изградњи унитарног система, омогућеног укидањем државно-правног континуитета историјских покрајина, имала је тешкоћа, а њима су поговарала одраније неријешена аграрна, радничка и национална питања, која период новог територијалног организовања нису оставила без полемика најразличитијих профила.

Наведене политичке промјене нарочито су се осјетиле у Хрватској, поготово у Загребу, средини гдје је Мица Тодоровић тада највише боравила, па су се индиректно одразиле и на њену умјетност. Цртежи настали тих година били су најпрецизнији и најдоминантнији начин изражавања за младу сликарку, схваћени као визуелни одговор на стање „у свијету у коме су ствари, било из ког разлога, потпуно лишене значења, смисла, духа и изворне људске егзистенције” (Nohlin 1999: 106–152 [17]). Она својом тематиком не поентира политички или социјални миље, већ универзална етичка начела која указују на распало, труло и изгубљено друштво. Као што су за Бењамина у Њемачкој жалобној *иџри* алегорије у домену свијести оно што су руине у простору ствари, за Мицу Тодоровић ове визуелне представе такође су алегорија руиниране стварности њеног окружења.

Ове идеје разрађене су и уобличене у такозване *Гројџеске*,¹⁶ серију цртежа рађену око 1933. године. Овај погрдан синоним за необичну, чудну, изобличену, наказну, карикирану или претјерано смијешну појаву, не само када је у питању умјетност већ и изглед људи, одјећа, настраност у мишљењу и понашању, изабрала је сама, како би додатно нагласила апсурдност призора. Циклус почиње *Лијом народа*, најамбициознијом и асоцијацијама најбо-

¹⁵ Промјена имена државе и територијална подјела на девет бановина извршена је 3. октобра 1929. године Законом о називу и подјели Краљевине на управна подручја.

¹⁶ Вл. Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево.

гатијом представом, и наставља се читавим слиједом међусобно повезаних секвенци, које допуњује јасним и прецизно наведеним текстовима, критикујући поједине политичке, етичке и социјалне девијације.

Цртеж *Вјештице* јасно алудира на поједине даме које су своје вријеме проводиле у отмјеној игри брица. *Хијеринишелекшуалац у сујерсејареу* цртеж је на коме је приказан представник досадних, педантних, исушених и недаровитих, који сједи и при томе наручује мозак за јело. Затим се фокусира на *Мисџичара* представљеног као Свети Јероним с лавом; слику надопуњује текстом: „Лав је писао – Он је читао – Не зна се ко је мислио – Али ће се наћи ко ће тумачити”. У цртежима *Адам и Ева* и *Породична игла* јасно алудира на породичне односе, неслогу и братоубиство, али и на интиман и девијантан однос мушкараца и жене. Ликовима даје промијењене улоге, мушкарац је феминизиран са смоквиним листом, док је жена изражена мушкобањастим карактеристикама. Пар посматра једно друго кроз двоглед психоанализе, а дописани текст јасно алудира на Фројда.¹⁷ Остали цртежи: *Друшћивени дојађај*, *Сијамски близанци*, *Новац – моћ*, *Незнани јунак*, два цртежа названа *Јунашћиво љрије* и *Јунашћиво љослије ујошћребе*, јасно допуњују алегоријски свијет јавног колективитета који се распада. Ови призори пропадања грађанске урбане средине, у којима је видљива забринутост и изражен неспокој због опште политичке и економске ситуације, јасно наглашавају свијест што гледа, види и упозорава на проблеме цивилизације доведене до руба свјетског сукоба.

Без обзира на различите изворе и специфичне варијанте које карактеришу дјело Мице Тодоровић у овом периоду, у њему су видљиве неке опште карактеристике које важе за социјалну умјетност тога времена. Серија се може интерпретирати и у духу нове објективности, али и дадаистичких берлинских колажа у којима је у центру критика друштва с позиције љевиче, гдје умјетник себе доживљава као ангажовано социјално биће, директног или индиректног учесника у политичким сукобима затечених историјских прилика, а умјетничко дјело сматра својеврсним оружјем у борби за сопствене умјетничке и политичке циљеве (Jentsch 2007 [10]).

Овим прихваћеним и не тако транспарентним дискурсом проблематизује типично „земљашки” програмски активизам,¹⁸ који својом тематиком не поентира искључиво политички и социјални миље, већ уопштени, универзално етички. Иако није била активан члан *Земље*, нити је од првих дана излагала с овом групом, блискост Мице Тодоровић са њиховим идејама потврђује управо њено дјело, код кога је очигледно спајање естетских и политичких убјеђења. Ову идејну оријентацију потврђује и програм групе, који у својој основној верзији гласи:

„Треба живјети животом свог доба, треба стварати у духу свога доба, савремени живот прожет је социјалним идејама, а питања колектива су доминантна, умјетник се не може отети хтијењима новог друштва

17 „Znaš šta sam sanjala? – Ti me daviš a ja se ne dam. Bože! Šta bi na to rekao Freud!?! Hm, kakav Freud – Logično, san kad bi bio stvarnost, ne bi bio san!”

18 Идеолошка база *Земље*, њен циљ и сврха, били су борба за независност ликовног израза који мора одражавати миље и одговарати савременим виталним потребама: 1. борба против курсева из иностранства, импресионизма, неокласицизма итд.; 2. дизање ликовног нивоа, борба против дилетантизма; 3. борба против лар-пур-лара (Деполо 1969: 36–51 [9]).

и стајати изван колектива, јер је умјетност израз назирања на свијет, јер су умјетност и живот једно.”¹⁹

Наведени цртежи, иако припадају једној струји, тј. „другој линији” њеног стваралаштва, у босанскохерцеговачкој умјетности најавили су нову промјену парадигме. Та парадигма водила је сасвим новим начинима разумевања визуелног предмета, тј. поимању једне нове културне праксе, која умјетност одређује као јасан означитељски систем, а не као „мјесто за производњу лијепих ствари које изазивају лијепа осјећања” (Polok 2002: 109–126 [19]).

Треба истаћи да је одмах по завршетку Академије неколико њених радова одабрано и изложено на великој репрезентативној југословенској изложби у Лондону (1930–1931). Том приликом, како је навела и Азра Бегих у каталогу ретроспективне изложбе, уважени критичар и један од најбољих познавалаца југословенске умјетности у Енглеској тога времена, умјетник Ернесто Колингс, према ријечима приређивача наведене изложбе др Милана Ђурчина, исказао је своје дивљење ријечима: „нарочито ми се свидио Тодоровић – Девојка која седи, мајсторски цртеж, ако имате прилику реците Тодоровићу да уживам у његовом раду”,²⁰ и не знајући да се заправо ради о жени, младој умјетници.

Послије изложбе у Лондону настаје краткотрајни интервал личне и унутрашње изолованости, а потом извјестан застој, који траје неколико година. О том времену сама је говорила: „Немам објашњења, једноставно нисам радила.” За овај период њеног живота може се рећи да је доста тајновит, није у потпуности јасно шта је нагнало ову младу сликарку да, након позитивних критика за радове изложене у Лондону, а затим и на изложби у Љубљани, готово остави сликарство.

Ово је свакако преломни животни период, праћен важним одлукама које ће усмјерити њен даљи живот, а самим тим и умјетничку каријеру. Иако престаје сликати, она интензивно посматра људе и догађаје око себе, како у земљи, тако и у иностранству, настојећи да се према њима одреди на свој умјетнички начин. Биљежи ставове, замисли, скицира и црта, а као резултат тих запажања сачувала је неколицину цртежа на којима је још видљива поетика загребачког периода.

У овом раздобљу промјена и великих личних прелома, када дефинитивно одлучује да се 1932. године врати у Босну, десила су се кључна идејна размимоилажења у самој Земљи, због којих је 1930. и 1932. године дошло до одређених несугласица и расипања,²¹ који су били дио опште поларизације у интелектуалној левизици. Без обзира на то што никад званично није била члан ове групе, њена блискост и пријатељство с Хегедушићем и Табаковићем, као и другим члановима који су у то вријеме испољили значајне разлике и изнијели другачије ставове, пружили су јој могућност да бар посредно искаже своје друштвено и политичко опредјељење. Иако свој

19 Програм је штампан на насловној страни каталога прве изложбе Земље, отворене 5. новембра 1929. године у Салону „Urlich” у Загребу (Деполо 1969 [9]).

20 Нажалост, прије отварања изложбе у Галерији „Тејт” у Лондону у априлу 1930. године, господин Колингс је тешко оболио и убрзо умро, тако да није имао прилику да објави своје мишљење о „господину Тодоровићу” (М. Ђ. 1931: 206–240 [3]).

21 Из Удружења најприје одлазе Франо Кршинић, Омер Мујацић и Лео Јунек, а 1932. године и Иван Табаковић и Камило Ружичка.

став ангажованог умјетника учлањењем у групу никада није јавно исказала, њена окренутост социјалним садржајима у властитом дјелу сврстава је у ред активних актера предратне социјалне умјетности.

С позиције грађанског естетизма, као умјетница формирана на модерничком умјетничком сензибилитету и искуству високо пластичног и пиктуралног сликарства, веома одњеговане формалне аутономије слике, Мица Тодоровић никад није до краја прихватила социјалне и политичке поруке *Земље*. Она није хтјела, или није могла, да улази у анализу њене суштине, тако да је њена веза с овим покретом остала видљива само на ових неколико цртежа, којима је показала да има присан однос према људима своје околине, хумане идеје и критичан суд према друштвеним појавама. Њено дјело изражава ангажован критички однос према конкретном друштву у којем настаје, представљајући његове лоше стране, кризе, илузије, свакодневицу, механизме моћи и власти, тј. разобличава идеолошке механизме приказивањем у сликарству (Шуваковић/Денегри 2010: 187–188 [28]).

ЈАВНО И ПРИВАТНО НА ШТАФЕЛАЈНОЈ СЛИЦИ

Доласком у Сарајево укључује се у тадашњи културни живот, али у исполитизованој и полемикама засићеној атмосфери остаје по страни. Честе заједничке сликарске изложбе, на којима готово редовно учествује, прате критички текстови и новински прикази у *Преїледу*, *Јуїословенском лисћу*, *Јуїословенској пошћи*, *Народу* и другој штампи, углавном се позитивно односећи према њеном дјелу.²² Крећући се у кругу сарајевских интелектуалаца, бива привучена прогресивно оријентисаним идејама Исмета Мујезиновића, Воје Димитријевића и Данијела Озме, чији су радови у то вријеме испољавали изразито социјалну тематику. С таквом тематиком први је започео Данијел Озмо 1932. године и од тада је више није напуштао. У његовом опусу издваја се мапа од двадесетак линореза под називом *Из босанских шума* (*Исїовар*, *На сїлаву*, *У колиби*, *Повраїақ*), издата 1939. године, у којој је умјетник заокупљен тематиком рада дрвосјеча и сплава-ра. Војо Димитријевић ствара слике с темом грађанског рата у Шпанији и рата уопште, штампа линорезе пацифистичких назива *Ми смо за мир* и *Ми нећемо раї*, док Мујезиновић у свом ликовном изразу не прихвата тако изражајни социјални језик, већ им је више идејно и духовно близак.

За развој социјално ангажоване умјетности у Босни и Херцеговини од посебног је значаја формирање сарајевског удружења *Collegium Artisticum* 1939. године. Његови оснивачи били су музичар др Оскар Данон, архитекта Јахиел Финци, сликар Војо Димитријевић и кореографкиња и балерина Ана Рајс. Програм групе био је стварање синтетичког позоришта, које би објединило различите умјетничке медије²³ кроз пуну социјалну ангажова-

22 Похвално о њеном дјелу пишу Јован Кршић, Ђоко Мазалић, Хамза Хумо, Боривој Јевтић, Хамид Диздар, Тодор Манојловић, Пјер Крижанић, Ђорђе Поповић и други. Негативне критике износи једино Павле Васић, поводом Изложбе сарајевских ликовних умјетника у Умјетничком павиљону „Цвијета Зузорић” у Београду 1938. године.

23 С идејом да се обједине мање-више све умјетности: музика, плес, пантомима, архитектура, сликарство, филм, драма и поезија, користећи при томе умјетност колективне рецитације, тј. њен морални и социјални значај.

ност и савремени умјетнички израз. На њиховом првом наступу под називом *Вече музике, њокреџа и народне њоезије* саопштени су разлози и потребе за оваквим видом организовања, а упоредо је приређена и изложба радова Мице Тодоровић, Воје Димитријевића, Исмета Мујезиновића и Данијела Озме. Настојања ових младих људи да помоћу умјетности културно и политички активирају средину у оквиру овог удружења пронашла су нову организациону форму, која у то вријеме није имала пандан у читавој Југославији.²⁴ Јавним предавањима, објављивањем публицистике, организовањем тематских изложби прожетих идејама које су у себи носиле прогресивне тенденције, Сарајево је сврстано на подједнак ниво с другим југословенским центрима (Marjanović 1968: 74 [6]).

Занимљиво је поменути да је *Collegium Artisticum* 1940. године организовао изложбу под називом *Босанско село*, у чијој је припреми, поред Мујезиновића, Димитријевића, Озме и Штетића, учествовала и Мица Тодоровић.²⁵ Изложене слике из сеоског живота у свом тематском склопу обухватиле су сеоски пејзаж, призоре напорног рада, ситуације из сеоских школа, тренутке одмора босанских сељака, у којима се настојала комплексније сагледати проблематика села с његовим суженим видицима.²⁶ Циљ изложбе био је скренути пажњу на тежак живот босанског сељака и општу егзистенцијалну кризу, у сагласју с комунистичким идеолошким дискурсом, али и нагласити опозитну улогу овог социолибералног удружења наспрам грађанских, романтичарских визија села, присутних на сликама старије генерације умјетника, формираних око Блажујског круга.

Иако на овој изложби није излагала своја дјела, општој клими и ентузијазму придружује се занимљивим краћим есејом под називом „Један поглед на Босну и сликарство”, објављеним нешто раније у ревији *Жена данас* 1939. године, у коме настоји реално описати Босну: „биједа се у Босни подноси као фаталност, сиротиња је скрушена, без протеста, кровови су црни и влажни, цесте блатњаве, а по њима се вуку мршаве мачке и замишљени људи” (Тодоровић 1939: 25 [1]), али и истовремено босанскохерцеговачком сликарству предвидјети интересантну будућност.

Скори почетак Другог свјетског рата прекинуће заједничку активност умјетника окупљених око *Collegium Artisticum*-а, као и активности других удружења и умјетничких индивидуа које су тек почеле исказивати своја креативна дјеловања. За разлику од раније прихваћених „земљашких” идеја, које карактерише урбана тематика и гдје се конституише одређени тип јавног простора што га умјетница анализира и критикује, у потоњим сегментима стваралаштва Мице Тодоровић уочава се наглашена потреба за приватношћу, којом се формира нови тип слике приватног простора.

Значајнија промјена у оријентацији и техници обликовања примјећује се тек уочи рата, када боја постаје доминантно средство изражавања и када све више потискује строгост линије и затворене површине – такви су *Пејзаж њослије снијеџа*²⁷ (1938) и *Мртва њприрода на њрозору*²⁸ (1940). Промјену у њеном сликарству није изазвао само прелазак у Сарајево већ и

24 Иако је програм одмах био јасан, име је пронађено нешто касније, 1940. године, када је удружење конституисано као секција Сарајевске филхармоније (Begić 1969: 58–60 [7]).

25 О овим припремама често је и радо говорила, што потврђује и послеријатна штампа.

26 На V земаљској конференцији КПЈ новембра 1940. године једно од важних питања било је и сељачко питање.

27 Вл. Музеј савремене уметности, Београд.

28 Приватно власништво.



Мица Тодоровић,
Циљанчица, 1938/40.
Међународна галерија
портрета, Тузла

кретања у југословенском сликарству четврте деценије, која су довела до тога да бројни југословенски сликари напусте чврсту формалистичку одређеност и окрену се колористичкој проблематици.

Тематском анализом слика насталих у овом раздобљу уочавамо да она не припада свијету мушких простора и мушке субјективности, она једноставно није била субјект таквих јавних мјеста. Напуштањем социјалне ангажованости препушта се интимизму, уз профињени колористички артизам, који односи превагу над тонским сликарством, његованим тих година на Академији у Загребу (Вегић 1980 [13]). Хладни тонови уступају мјесто топлијим, у које све више продире свјетлост, а боја више није надопуна неком изостављеном детаљу на цртежу, већ тежи самосталној егзистенцији. Раније доминантан цртеж постепено се губи, замјењује га суптилност и мекоћа, која све више долази до изражаја, дефинитивно сврставајући Мицу Тодоровић у ред сликара људске интимице и аутономног живота предмета.

Ово удаљавање од социјално-критичког дискурса отвара ново визуелно поље у сликарском раду Мице Тодоровић. То ново визуелно поље отвара другачијим избором тема и модела у којима се осјећа склоност ка приватним интимним просторима, као и извјесним романтичарско-меланхоличним цртама њеног грађанског миљеа. Другим ријечима, наглашеном интимистичком компонентом у њеном сликарству не губи се истанчан осјећај за аналитичност и структурално скенирање околине, изразито доминантан у претходном периоду.

Неколико година пред рат, између 1937. и 1941, садржајније проблематизује, а у појединим сегментима и коригује, свој умјетнички израз. У овом плодном периоду настају дјела која ће јој створити друштвени кредибилитет и лично испуњење и спокојство. Њена умјетничка креативност је прије свега окренута трагањима за новим обликом и изразом, док је интересовање за социјални садржај на одређен начин помјерено у други план или се потпуно губи. Тематска заокупљеност одређеном друштвеном проблематиком видљива је на сликама дјеце из окружења, малих Рома и сцена из њиховог патничког живота. На овим сликама уочљива је дубока саосјећајност с њиховим животним проблемима. Може се рећи да Мица Тодоровић најприје разумије, а затим и сликарски региструје положај Рома у тадашњем друштву.

Период између 1932. и 1942. године, када се коначно везује за Сарајево, јесте вријеме у коме умјетница самостално и изоловано проналази пут за своју индивидуалност и скривену интиму. Биле су то вриједности и лични допринос умјетности једног времена, у коме су опште тенденције односиле превагу над властитим и интимним.

Иако се међу њеним ликовима још увијек налазе припадници доњих слојева друштва, Цигани, Циганчице или, како их је сама називала, „сиромашна дјечица из њеног рејона”, слика у социјалном смислу нема више ону убојиту снагу, али отвара питање концептуализације представа на основу њиховог положаја и друштвене улоге као „других” у култури у којој су најчешће произвољно виђени.

С друге стране, серију актова насталих у међуратном периоду, међу којима се могу издвојити слике *Циџанчица*²⁹ (1938) и *Босанска дјевојка*³⁰ (1940),

29 Вл. Међународна галерија портрета, Тузла.

30 Вл. Међународна галерија портрета, Тузла.



Мица Тодоровић, Босанска дјевојка, 1940.
Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево

можемо узети као репрезентативне узорке, на основу којих се да̑ проблема-тизовати питање о политици представљања жене и женског тијела, виђеног на начин самих жена. Овим сликама може се приступити и с аспекта женских идентитета, али и двоструке позиције жене умјетнице и њеног двоструког идентитета (идентитета жене и идентитета умјетнице), који носи као актер у креирању ове субјективне стварности. Сlike њених жена су директне, без оде и патетике, на њима не доминира наго људско тијело, већ живот што се у њему налази и личност што ју је она знала и умјела представити. Ове слике одражавају истински сликарски таленат, исказан љепотом боја и формом, али и јасном мисаоношћу, која говори о другачијем осјећању идентитета.

И један и други тематски сегмент „другости” у њеном сликарству пројектује предрасуде што произлазе из различитих улога и различитог разумијевања у властитом друштву, које није успјело да пронађе кључ за тумачење другачијег свијета и другачије друштвености.

Данас, када се изнова промишља историјска парадигма умјетности из феминистичког угла, када је остварена могућност да говоримо о идентитету, тијелу, сексуалности и идеологији у прошлости, умјетност се сагледава кроз другачију визуру представљања, испољену доминантностима полне различитости, али и посебним спектром друге проблематике. Феминистичка теорија постала је једно интердисциплинарно поље за проучавање слика унутар многих семантичких димензија и идеологије.³¹ Може се рећи да су традиционалној умјетности недостајала средства помоћу којих се читају знаци и осјећања жена. Удаљавање од историје умјетности, као затворене формалистичке дисциплине засноване на умјетничком предмету, омогућило је да се другачије сагледа друштвена, економска и политичка матрица у којој се умјетност рађа, што је условило нови и шири начин размишљања о култури, видовима представљања, о моћи и жељи.

У том смислу Лаканова теза да је културна конструкција визуелности различита од визије која представља непосредно визуелно искуство, стављена у овакав контекст промишљања умјетности, омогућава другачију теоријску конфирмацију. Другим ријечима, посматрањем слике као неодвојивог дијела сложене симболичне друштвене мреже, која комбинује и организује визуелне односе, ствара се другачији модел културне анализе, а самим тим и проучавање историје умјетности из више углова.

Представе жена на сликама Мице Тодоровић насталим између два рата имају снажан печат опште климе и ширих друштвених околности, на којима се уочавају историјски стандард и естетски идеали епохе. Упадљива и недвосмислена визуелна демистификација тијела крајем четврте деценије замијенила је ранији идеализовани приказ пројектован кроз намјенски ангажовану представу, у којој је доминантна појава нагог женског тијела.

31 Из интервјуа К. Квим са Гризелдом Полок (Kvim 2008: 9–16 [24]).

ПЕРИОД ОБНОВЕ И ИЗГРАДЊЕ

Други свјетски рат за Мицу Тодоровић је вријеме неочекивано тешких околности, које су јој донијеле најприје затвор, затим концентрациони логор и, на крају – принудни рад. У овим годинама ужаса успјела је сачувати живот, присебност и концентрацију, која ће се по самом завршетку рата испољити у тексту „Кроз затворе и логоре”, у коме се рационално и без гњева осврнула на тадашњи живот (Тодоровић 1945: 15–17 [2]). Била је једина сликарка која се одазвала позиву да као умјетница и очевидац посвједочи и својим дјелом документује ратне ужасе и страхоте који су видљиви у серији цртежа *Посљедње жрџиве Јасеновца и Градишке*.³²

Треба истаћи да њу није понио ослободилачки занос на београдским улицама, праћен пјесмом, игром и општом еуфоријом какву је могла да изазове само слобода. Осјећајући вјероватно одређену дужност према својим настрадалим сапатницима из логора, али и саосјећајући с њима, одазвала се позиву Комисије за утврђивање ратних злочина да на лицу мјеста скицира лешеве који су пловили Савом. Била је једина сликарка на овом потресном задатку која се одазвала овом позиву.

Десетак сачуваних цртежа који се данас налазе у фондусу Историјског музеја у Сарајеву говоре нам да то нису само регистроване и скициране посљедице злочина, већ биљежења осјећањем, ставом, протестом. На цртежима је уочљива академска вјештина брзог кроки цртежа, неопходна када се у сликарски неповољним условима, изван комфорности атељеа, треба забиљежити што више података с акцентовањем само одређених детаља. Њено биљежење је у овом случају сведено на емоцију, изведену танком, јасном и прецизном линијом без вишка детаља, која биљежи најболније и најпотресније виђене призоре. Није познат тачан број ових цртежа, претпоставља се да их није било много, као и то да вјероватно нису сви сачувани. Иако њен рад у основи слиједи раније интенције властитог дјела, због околности и времена настанка ови цртежи препознати су као важан сегмент умјетности рата и отпора. Руке завезане дебелим конопцима, распаднута тијела, кости, подеране ципеле, комади одјеће, дијелови људских тијела замршени кроз аморфно клупко – дјелују потресно и данас, када се посматрају са историјске дистанце, јер се патња и страдање никад не заборављају.

Након ослобођења, у прољеће 1945. године враћа се у Сарајево. Убрзо се укључује у захуктали и полетни живот периода обнове и изградње. За разлику од многих других колега, страхоте фашистичког терора више неће приказивати: њено сликарство проналази другу улогу и друго мјесто у новом поретку који се тек стварао. У првим мјесецима након ослобођења проналази интересовање за порушено Сарајево, биљежи рушевине разореног града, настале у годинама које су оставиле трага на бројним, њој блиским и драгим мјестима.

Ратни циклус завршава сликом *Прољеће у рушевини* (1945). Композицију одражава лично расположење, емотивна импресија која је у потпуној колизији с тематиком сликаног призора. Приказани призор рушевине изазива осјећање пустоши и пропадања, али, насупрот њему, колорит слике и ведрина боја, акцентована цвјетним детаљем који се помаља из рушевина,

32 Вл. Хисторијски музеј Босне и Херцеговине, Сарајево.

конвертује наше емоције у фазу мира и спокојства. На овом платну умјетница предочава јасну митолошку визију о фениксу, која је сада пренесена у ново доба и нове визуелне стандарде.

Многи представници социјалних умјетничких тенденција, међу којима је била и Мица Тодоровић, промјеном друштвених околности постали су носиоци умјетничког живота у социјалистичкој Југославији. Њен рад веома је уважаван и цијењен, што потврђују и бројни послеријатни интервјуи у којима је блискост са „земљашима” и социјалном умјетношћу готово редовно помињана, иако су сами цртежи ријетко излагани и широј јавности били готово непознати. Припадници социјалне умјетности, а међу њима и Мица Тодоровић, препознати су као ранији облик друштвено ангажованих умјетника, од којих се очекивало да у новом времену поставе оквире за разумијевање умјетнички диригованих смјерница као идејних основа умјетничких тенденција у послеријатном периоду. Југословенска умјетност непосредно након рата у великој се мјери ослањала на друштвену ангажованост социјалне умјетности међуратног периода, коју је на југословенском простору пробудио снажан утицај *Земље*. Класна борба љевице добиће у долазећем периоду промјена све снажнији подстицај, а у читавом процесу учествоваће велики број ликовних умјетника, који ће почети да све отвореније износе свој критички став према ранијим друштвеним односима.

Спровођењем корјених друштвено-политичких промјена након ослобођења Југославије, програмска начела социјалне умјетности престају да буду опозициона друштвено-умјетничка стремљења и постају ослонац за успостављање нове државне умјетности (Ћаловић 2008: 177 [25]). Првенствено развијена као својеврсна друштвена критика, предратна социјална умјетност требало је да послужи као политички прихватљив оквир, који је ваљало испунити садржајима совјетске умјетничке теорије. Овакво настојање било је подржано општим приближавањем Југославије Совјетском Савезу, што је наговјештавано још током Другог свјетског рата, кроз званично вођену политику партизанског покрета. Совјетски модел постао је новоуспостављеном режиму у Југославији неприкосновени узор у организовању државног, партијског и друштвеног уређења.

То кључно укрштање естетских и политичких циљева успоставило је успјешну и функционалну сарадњу између Партије и представника не само авангарде него и свих оних који су се позиционирали на лијевој крилу умјетности. Новоуведена идеолошка равна постала је доминантна у умјетности социјалистичког реализма, на најопштијем плану замјењујући културне, језичке и медијске границе; она је била безобзирна и отворено агресивна јер је иза ње постојала централистички организована монолитна партијска мрежа институционализоване моћи (Тодић 2005: 29 [22]).

Након Другог свјетског рата у Босни и Херцеговини црвени барјак као симбол епохе, по повратку из НОБ-а, носила су двојица предратних умјетника Исмет Мујезиновић и Војо Димитријевић, првоборци, протагонисти предратне социјалне умјетности, формирајући ударно језгро социјалистичког реализма. По доласку у Сарајево повезали су се са својом предратном колегицом Мицом Тодоровић и Хакијом Куленовићем, који су тек пристигли у ослобођени град, преживјевши страхоте фашистичког логора. Колегама се прикључује, у умјетничким круговима изузетно поштован, доајен предратног сликарства Роман Петровић, који ће у ослобођеној

земљи живјети само двије године. Овај мали број умјетника покушао је покренути замрли умјетнички живот, прилагођавајући се захтјевима времена, иако су своје умјетничке личности профилисали на идеолошким тековинама предратног сликарства.

Непосредно након Другог свјетског рата почиње и институционализација босанскохерцеговачке умјетности. Прво је на ред дошло оснивање Удружења ликовних умјетника Босне и Херцеговине (УЛУБиХ), чији је Мица Тодоровић члан од самог оснивања. У духу предратне традиције, Удружење је, поред ликовних умјетника, окупило и архитекте. За првог предсједника Удружења изабран је изузетно цијењени Роман Петровић, који је већ у новембру 1945. године мобилисао умјетнике за прву изложбу. Удружење је за тадашње услове у кратком времену испољило велику активност, а 1947. године добило је и релативно скроман, новосаграђени Умјетнички павиљон.³³

Паралелно с оснивањем УЛУБиХ-а припремано је и отварање Државне школе за сликарство и умјетне занате, која је свечано отворена 27. октобра 1945. године. За њеног првог директора именован је Војо Димитријевић, а Мица Тодоровић, уз Исмета Мујезиновића и још неколико умјетника – радила је као професор.³⁴ Школу су оснивачи амбициозно замислили као „жариште цјелокупног ликовног живота у Босни и Херцеговини”, с обимним наставним програмом по угледу на академије. „[У] свим одјељењима школе [...] могли су се запазити добри резултати. Наше наставно градиво једнако је градиву свих Академија у Југославији, са том разликом што ми уводимо и нове предмете: филозофију умјетности, француски и руски језик, што друге академије немају” – јавно је истакнуто у тренутку самог отварања (Аноним 1945 [3]). У самом старту, а и касније, ова средњошколска установа имала је велику улогу у стварању потенцијалног ликовног кадра за цијелу БиХ. Велики број њених ученика наставља своје школовање у Београду и Загребу, а током седме деценије и у Љубљани, јер је оснивање Академије за ликовне умјетности у Босни и Херцеговини морало чекати неке срећније политичке околности.³⁵

У успостављеном институционалном оквиру развија се умјетнички живот у коме је босанскохерцеговачки социјалистички реализам у већини својих сликарских остварења представљао блажу верзију осликовљене идеологије тоталитаризма, која у многим својим варијантама крије својеврсну субверзију рецидива међуратног грађанског интимистичког сликарства, индиректним путем уграђеног у комплекс официјелне идеологије и владајуће сликарске реторике.

Кључно питање које се истраживачима овог периода поставља у вези с карактером социјалистичког реализма јесте питање припадности укупном корпусу социјалистичког реализма у југословенским умјетничким

33 Бројне програмске активности, као и настављање предратне традиције редовног организовања пролетне и јесење изложбе, издвајају ово удружење далеко испред осталих републичких удружења. Само је УЛУС предњачио с више активности и већим ангажманом умјетника.

34 Школа која убрзо мијења назив у Државну школу за примијењену умјетност остаје мјесто њеног сталног запослења све до одласка у пензију, након изведене генерације ученика у школској 1964/65. години.

35 Против оснивања Умјетничке академије у Босни и Херцеговини након рата био је Бранко Шотра, а дуго година касније и Исмет Мујезиновић. Они су сматрали да су београдска, загребачка и љубљанска Академија сасвим довољне за југословенски умјетнички простор.

приликама. Питање је да ли ту припадност чине само његови ортодоксни и декларисани идеолошки припадници и приврженици окупљени око тврдог језгра критике и умјетничке праксе или у овој клими судјелују сви они који су бар неким чином узели учешћа, били прећутни сљедбеници, а не дисиденти и отворени идеолошки противници (Denegri 2009: 17 [26]).

У том смислу велики број умјетника можемо сматрати учесницима духовне и друштвене климе одређеног историјског тренутка и умјетничких збивања у склопу владајућег комунистичког поретка, а не изван њега. На основу наведених постулата, сликарство многих босанскохерцеговачких умјетника – па и Мице Тодоровић, као кључне личности за ову теоријску интерпретацију, и поред тога што по својој тематској основи не припада сликарству социјалистичког реализма због својих друштвених конотација – може се сматрати сегментом тоталитарног система у коме је настало, иако њену умјетничку појаву владајући друштвено-политички и партијски апарат није у потпуности апсорбовао.³⁶

На основу ових чињеница постаје јасно зашто у дјелу Мице Тодоровић између 1945. и 1951. године доминирају теме рада, којима посвећује читав један циклус цртежа и слика. Понесена вриједностима и идеалима времена, у духу задатих тема, она слика оде раду, поново сагледане кроз призму жена, овај пут жена радница. Поједине цртеже преузимају штампани медији, користећи их као употребљив материјал за пропагандне сврхе нове власти. Илустративан примјер јесте цртеж из часописа *Нова жена* (1946), гдје су приказане бујне и једре раднице, односно спремне и јаке мајке, заједно са својом дјецом, свјесне ситуације у којој се налазе и које желе да равноправно учествују у изградњи и развоју ослобођене земље.³⁷ У складу са целокупном значењском матрицом новог времена и у духу нове нације, њихове фигуре одражавају јаке и здраве јединке, достојанствене, складних кретњи и штедљиве, способне да преобликују земљу на тековинама социјалистичке изградње. Ново вријеме донијело је утопистичку пројекцију новог човјека, митологизовану и преведену у представу о хероју, који је постао универзални културни клише. Основне црте новог човјека скициране су још у круговима авангардних умјетничких група, да би у контексту тоталитарних режима од прије Другог свјетског рата нови човјек преузео особине митског јунака који је у стању да изведе грандиозне задатке (Тодић 2005: 61–74 [22]).

Визуелна порука умјетничког дјела у ери агитпропа конструисана је, наизглед парадоксално, првенствено у симболичком и алегоријском кључу. Задатак овога дјела није био да тачно информише или да свијет представи објективно, већ да пружи слику о новом градитељу социјализма, лику обичног човјека који ствара велика дјела и који се кроз то стварање и сам уздиже, васпитава и оплемењује (Тодић 2005: 61–74 [22]). Циљ умјетности постао је трансформација стварности и изградња нове прилагођене јединке, корисне и политички ефикасне. Утопистичке идеје о умјетности као генератору друштвених промјена преобликоване су у крилу саме авангарде, а једно од кључних питања постало је преобликовање новог језика умјетности, који ће бити разумљив свима.

³⁶ На основу документације Академије наука и умјетности Босне и Херцеговине и приступних формулара у којима се наводи партијско чланство, познато је да умјетница Мица Тодоровић никад није била члан Комунистичке партије Југославије.

³⁷ Илустрација с насловне стране, *Нова жена*, бр. 14, Сарајево, 1946.

З А П И С Н И К
VIII СКУПА (ПОСЕБНЕ СЕДНИЦЕ) ОДЕЉЕЊА ЛИКОВНЕ И МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

одржаног 21. септембра 1978. године у 12.30 часова

Председава секретар Одељења академик Станојло Рајичић.

Присутни су:

редовни чланови - Михаило Вукдраговић, Недељко Гвозде-
новић, Предраг Милосављевић и Василије Мокрацац;
дописни чланови - Љубица Сокић, Љубица Марин, Олга Јев-
рић и Иван Антић.

1. Предлог Одељења за избор кандидата за дописне чланове:

Одељење је предложило следеће кандидате за дописне чланове САНУ:

- 1) сликара Стојана Телића,
- 2) сликара Миодрага Поповића,
- 3) сликара Миленка Шербана,
- 4) вајара Матеју Вуковића,
- 5) композитора Александра Обрадовића и
- 6) композитора Ерика Јосифа.

Резултати тајног гласања су следећи:

Стојан Телић,	9 за, 1 уздржан
Миодраг Поповић,	9 за, 1 уздржан
Миленко Шербан,	3 за, 1 против, 6 уздржаних
Матија Вуковић,	5 за, 1 против, 4 уздржана
Александар Обрадовић,	6 за, 1 против, 3 уздржана
Ерико Јосиф,	6 за, 1 против, 3 уздржана.

Према томе, само су сликари Стојан Телић и Миодраг Поповић добили довољну двотрећинску већину да би били изабрани за кандидате за дописне чланове САНУ.

2. Предлози чланова Одељења за избор дописних чланова САНУ ван радног састава.

Одељење је тајним гласањем изабрало следеће кандидате за дописне чланове САНУ ван радног састава:

1. Милеву-Мицу Тодоровић, сликара, члана Академије БИХ-а, Сарајево
2. Габријелу Ступицу, сликара, члана САЗУ, Љубљана
3. Приможа Рамовша, композитора, члана САЗУ, Љубљана и
4. Алојза Среботњака, композитора из Љубљане.

Скуп је закључен у 14.30 часова.

Секретар
Одељења ликовне и музичке уметности
Академик Станојло Рајичић, с.р.

Stanojlo Rajicic

Јасно је да многа дјела из овог периода прожима патриотска идеологија, а евидентно је да их је пратила и идеолошки обојена критика. Послијератна политизација умјетности у духу пролетерске револуције и антифашистичке борбе донијела је нову реторику, широко прихваћену и у босанскохерцеговачким медијима.

Илустративан примјер идеолошког кључа који се користио у посматрању и вредновању дјела Мице Тодоровић у новом времену и новим друштвеним релацијама јесте текст „Наша дјеца кроз ослободилачку борбу”, који се односи на илустрације Мице Тодоровић у брошури „Наша дјеца”, што ју је својевремено издао лист *Нова жена*. Аутор текста (потписан само иницијалима В. Д.) већ на самом почетку истиче да цртежи „нису одговорили и постигли су обратан ефекат од онога који су требали да постигну”. На основу текста не можемо сасвим разумјети који је то ефекат очекиван од ових цртежа, јер аутор не анализира у потпуности илустративни прилог у наведеној брошури. Он наводи да поменути цртежи „не представљају реалан одраз стварности”, додајући: „многи наши сликари, па и Мица Тодоровић, морају се отрести тога баласта, морају се вратити објекту који раде, морају се вратити човјеку који ради и мисли, човјеку ствараоцу и конструктору бољег живота”. Користећи брошуру као повод за јавно испољавање овог уопштеног става или памфлета о умјетности, аутор износи општеважећи комунистички дискурс, а то потврђује и крајња порука овога текста: „већина нас мора да уложи свјестан напор, како би се са једне стране отресли баласта који је повезан са прошлошћу, док са друге стране морамо извршити ревизију својих мисли...” Аутор наведеног текста на више мјеста цитатима се позива на текстове Јована Поповића, писца и водећег теоретичара социјалистичког реализма, који је у то вријеме био истакнути сљедбеник и реализатор опште догматске линије. Својим разрадама Поповић је у први план истицао друштвену и моралну улогу умјетника, његов положај у широј идеолошкој борби и учешће у остварењу партијске политике (Мереник 2004 [20]).

Наведени текст није препоручивао само прихватање политички коректних тема већ и специфичну ликовну обраду. Аутор тако с чуђењем и негодовањем истиче: „не видјети оне питоме и лијепе очи, већ у њима гледати само двије декоративне тачке, [...] не могу очи бити двије тачке”, сматрајући да „та једностраност и његовање само појединих елемената иде тако далеко, да прелази у апстракцију, удаљавајући се све више и више, док се потпуно не отуђи”. Слично совјетском социјалистичком реализму, који је своју инспирацију тражио у грађанском сликарству передвижњика, и југословенска послератна критика била је очарана дјелима мајстора као што је Гоја или уопште мајсторима ренесансе, барока и романтизма (Ћаловић 2008: 182 [25]). Тиме је југословенска послератна критика балансирао између два опречна становишта: између револуционарног приступа у одабиру теме и конзервативног разумијевања стила.

Прихватајући ова начела, Мица Тодоровић ради неколико портрета схваћених више као неки одређен типични образац, који није био јасан израз социјалне свијести: ови портрети нису одражавали индивидуални карактер, већ општу колективну психологију. Наговјештаји социјалне поруке у портрету, фигури у послу или групној сцени више нису били довољни.

Пред Мицу Тодоровић, као и многе друге умјетнике, био је постављен задатак да прикажу борбу, радне акције и изградњу земље, ликове градитеља и омладинаца, да својим дјелима овјековјече велике побједе револуције и напоре у изградњи социјализма.

Било је логично да нову умјетност стварају и нови умјетници, међутим, нове генерације умјетника још увијек нису изашле с академија и високих школа. Зато је било неопходно спровести идејно преваспитавање раније, предратне генерације умјетника (Трифуновић 1973: 252–253 [10]). Ове идеје реализоване су прије свега преко састанака удружења, путем дискусија, савјетовања, реферата и јавне критике, разговорима и васпитно-критичким састанцима на самим изложбама, организованим од стране одговарајућих идеолога.

Спровођена културна политика под партијским утицајем, коју су пратиле умјетничка критика и теорија, омогућила је снажан уплив власти на умјетнички живот у земљи, који је био важна карика у успостављању социјалистичког друштва. С обзиром на то да се нова умјетност стварала наметнутим моделима, а не као логична фаза развоја југословенске умјетности, сасвим је разумљиво да су партијски захтјеви развијани на основу совјетског искуства. Постављани пред умјетнике – морали су наићи на отпор и неприхватање. Укупна политичка ситуација у којој су се умјетници нашли након Другог свјетског рата није дозвољавала отвореност и оштрије супротстављање идеологији државног партијског апарата. У таквим условима, као један вид отпора званичној идеологији, јавила се одређена пасивност умјетника и њихово све мање учествовање у јавном животу. Окретање приватним интересовањима и интимном раду, ненамијењеном јавном излагању и публикавању, видљиво је како у раду Мице Тодоровић тако и код босанскохерцеговачких умјетница Аделе Бер Вукић и Иве Деспих Симоновић, које, за разлику од Мице Тодоровић, нестају из јавног умјетничког живота.

Почетком педесетих, када су почеле да попуштају стеге револуционарног преображаја друштва, праћене прокламованом хијерархијом тема, Мица Тодоровић ће ослонац потражити у сликарству своје предратне сарајевске фазе. Међу првима ће на деветој изложби УЛУБиХ-а 1950. године изложити два акта, што је свакако представљало чин грађанске храбрости. У том периоду револуционарног преображаја друштва и узвишених радних задатака мало ко је као она имао храбрости да јавно изложи своју заокупљеност малом приватном темом људског тијела, његових потреба и жеља.

Овој наизглед тихој прекретници у ослобађању од идеолошких стега вјероватно је погодновало и званично одбацивање соцреалистичког искуства, исказано и у Резолуцији Другог конгреса Савеза ликовних умјетника Југославије, у којој се указује на потребу одупирања нестваралачком натурализму совјетске умјетности.³⁸ Ово окретање новим путевима било је манифестовано својеврсном прекретницом у ослобађању умјетности од постављених идеолошких стега, с којима је сама умјетница вјероватно била

³⁸ Политички раскид с Информбироом, СССР-ом и земљама Источног блока означио је удаљавање од идеја социјалистичког реализма. „Период либерализације културне климе условљен је знацима попуштања ригидне партијске структуре и њеног прилагођавања новонасталим условима...” (Мереник 2004: 48 [20]).

узната, и то видљивим 1950. године на изложби Миће Поповића, затим смјелијим ликовним изразом Лубарде, који својим сликама најављује слободнији приступ тематици, и као круном свега – учествовањем Југославије на XXV Венецијанском бијеналу,³⁹ први пут након ослобођења.

Нове појаве и тенденције у југословенском сликарству својим стваралачким импулсима усмјеравале су и босанскохерцеговачке умјетнике ка тражењу новог израза, који се на ширем плану пројектовао као последица убрзаног ритма времена. Обрађујући сву пажњу на идеју из које је произлазила тема и садржина слике, соцреалистичко сликарство заузело је крајње небрижљив став према проблемима форме, као и законитостима које нужно намеће ликовно уобличавање (Trifunović 1990: 85–95 [15]).

Међутим, лоша искуства са соцреализмом имала су и добру поуку: отворени су нови проблеми и омогућена је егзистенција супротних гледишта о увијек актуелним питањима форме и садржине. Конфронтација разних мишљења о овој ликовној проблематици омогућила је да у Југославији током 1949. и 1950. године дође до напуштања званичних принципа социјалистичког реализма, а нове идеје повеле су југословенско, а самим тим и босанскохерцеговачко сликарство сасвим другим путем.

Условљена овим спољним, а вођена унутрашњим побудама, Мица Тодоровић истражује мотиве, поводе, процесе, као и питање куда води смисао настанка умјетничког рада. Њене дилеме резултирале су новим сликама, у којима је постало евидентно да хумани садржај може да егзистира и у малим темама, као што су акт, ентеријер или мртва природа.

Ново у сликарству Мице Тодоровић пробијало се врло брижљиво, што показују у овом периоду настали цртежи, рађени с више слободе, а истичу се богатијом пластичном изражајношћу. Примјер је лавирани цртеж ентеријера *Мртва природа у ентеријеру*⁴⁰ (1954), на коме су складно повезани елементи просторне конструкције с појединим линеарним акцентовањем детаља. Читавим цртежом одише општа атмосфера лежерности, постигнута брзим потезима повученим у једном даху.

Навикнута да садржаје својих дјела тражи и проналази у свијету који је непосредно окружује, Мица Тодоровић стално је трагала за новим визуелним подстицајима. Од педесетих година наовамо, она виђено постепено дематеријализује, синтетизује и стилизује, свдећи га на визуелне ефекте. Иако видно не асимилује идеје послеријатне апстракције, која се на нашим просторима јавља као супротност ангажованој социјалистичкој фигурацији, она се ослобађа стега соцреализма и прилагођава себи идеје савремене умјетничке праксе о којима је читала или их је видјела. Формирана у клими југословенског међуратног модернизма, није успјела да се ослободи дубоко усађених постулата, већ је на њима градила индивидуални језик своје умјетничке изражајности.

Теме рада замијениће теме доколице, доконог и чулног уживања у животу, читав опус запљуснуће ведрина колорита, која је из темеља препородила слику. Боја, свјетлост и концентрација на форму важна су обиљежја сликарства Мице Тодоровић у последње три деценије њеног стваралаштва. Заморена правилима и школама, али и обogaћена њима, ушла је у

39 На Бијеналу у Венецији Југославију су представљали: Кос, Лубарда, Илић, Мујезиновић, Аугустинчић, Кршинић, Радауш, Бакић и Радовани.

40 Вл. Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево.



Мица Тодоровић, *Еншериđer*, 1956.
Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево

свијет боје јер јој је она омогућила топлију атмосферу и страснију емоцију, уводећи је у нову естетику слике. С правом се може рећи да је боја, с акцентом на валерској концепцији, с временом постала самостална реалност слике. Анализа свјетлости постала је продубљенија и прецизно усмјерена у правцу атмосфере сликаног простора. На основу тога валерски односи су садржајнији, богатији, усмјерени на цјелокупни простор слике.

Тек када је боја дефинитивно истиснула цртеж, композиција је добила нову интонацију и нов начин лирског наглашавања мотива. Изразито пиктурални третман у интерпретирању објекта у основи је постао носилац ликовне тенденције и самостално вриједносно одређење сликарског поступка. Боја такође намеће нове конструктивне захвате и нове начине конципирања идеје, она је постала најсигурнији показатељ њеног интимног емотивног расположења и њених афективних реаговања на феномене

реалног свијета (Ковач 1980 [14]). Готово сведена емоција постала је одлучујући фактор у свим законитостима које управљају сликом, она је одређивала објекте умјетничке инспирације, али је кроз њих представљала и њен лични карактер. Колористичка игра, нарочито изражена кроз гаму свијетлих тонова, упућује на присност и непосредни контакт са свијетом предмета, цвијећа, усамљених башта и мирисних сјеника, којима знатно визуелно проширује опус.

Служећи се често уљаним пастелом, усвојену тематику преноси и у овај медиј, постижући задивљујуће ефекте лазурне чистоте и трепераве лежерности сликаног мотива. Радови у пастелу логичан су наставак тежње ка синтетисању и свођењу на најчистија ликовна средства. Ранија чврста композиција сада је меко моделована и разбијена на мноштво ситних, готово случајно одабраних детаља, видљивих на сликама *Фрајменџи* Дубровника⁴¹ (1968) и *Рано љепо*⁴² (1968).

Посебна пажња била је усмјерена ка теми у којој су преовладавали градски предјели и грађански ентеријери с повремено фокусираним мртвим природама. Готово увијек полази од мотива као основне инспирације, да би га у даљем раду на слици претворила у нови и само њој близак сликани садржај. У овој констелацији изабрани предмети добијали су одређену функцију, успостављајући интиман однос с околном природом или простором ентеријера, стварајући животнију атмосферу. Тим поводом намеће се и питање о степену и разлозима њених личних, интимних или друштвених детерминисаности, вјероватно насталих под утицајем средине која је одувјек имала веома изражен повратни ефекат управо у домену умјетничког дјеловања. Ова примјетна веза са стваралаштвом Мице Тодоровић може се сагледати из неколико углова. С једне стране, треба акцентovati културолошки и социолошки контекст у вријеме њеног послјератног умјетничког формирања и дјеловања, који се може посматрати као дио базичне структуре у образовању главне осе стварања и интерпретације, док с друге стране, треба издвојити поједине идеолошке моделе и њихову доминантност у одређеним периодима, несумњиво проузрокованим политичким промјенама што су пратиле њен живот и, самим тим, утицале на њен умјетнички опус, који није био лишен идеолошких аспеката.

Дјела настала током шесте деценије слике су новог урбаног миљеа, који се полагано развијао и неспорно постајао један од носилаца постепене либерализације друштва, а самим тим – посредно и културе. Видљиво је да су дјела Мице Тодоровић сада постала носиоци неисторичног, немитолошког призора, одражавајући на тај начин колико умјетничке толико и друштвене процесе. Слике су постале визуелни наратив новог социјалистичког друштва, које је у претходном раздобљу крчило свој простор, а сада је ушло у период економске стабилности и сигурности.

41 Вл. Ослобођење, Сарајево.

42 Приватно власништво.

ХАРМОНИЧНОСТ ИСПУЊЕНОГ ЖИВОТА

Период шесте деценије XX вијека вријеме је кад Мица Тодоровић коначно уобличава своју послеријатну поетику, која се сада смирује у корист интимног свједочења о маргиналним чињеницама и предметној појавности свакодневице, у којима открива своје нове и тајновите димензије. Слика оно што види око себе, своју приватност изражава кроз многобројне мртве природе, празна дворишта, или се бави приватним малим интимним темама ентеријера. Празнина на њеним сликама јавног простора улице, кафане и кафанских столова, сликаних без људи, вјероватно је еквивалент празнине у њеној приватности. Простор на њеним сликама увијек је континуиран и јединствен, омогућује односе, повезује бића и ствари у једну цјелину.

О њеном сликарству из овог периода може се извести закључак да је остала досљедна својој интими, да је себе доживљавала као жену изван политике и оних јавних простора гдје јој никако не би припадала главна или доминантна улога, у сферама свијета којим владају мушкарци.

У шестој деценији ритам живота и рада Мице Тодоровић био је сличан оном у претходним периодима. Рад у школи и атељеу, повремена путовања и пријатељевања с колегама, одавали су утисак хармоничног, испуњеног живота. Закупљеност педагошким радом и пожртвованост коју је исказивала према својим ученицима трајно су забиљежени у бројним генерацијама босанскохерцеговачких умјетника друге половине XX вијека. Разноврсност њеног педагошког дјеловања обухватала је све видове практичног и теоријског сликарског рада у оквиру Школе за примијењену умјетност, у којој је радила од самог оснивања 1945. па све до одласка у пензију 1968. године. Посебна пажња и брига била је намијењена оним обдареним ученицима које је откривала с нарочитом сензибилношћу, подстичући њихов рад и након одласка на ликовне академије.

Напоран и пожртвован рад, који је цијелог живота текао узлазном линијом, почео је да добија бројна друштвена одликовања и признања.⁴³ Њена посвећеност, стално одушевљење за умјетничко стварање, поштовање тог посла, потпуна преданост креативном раду, вјеровање у мисију умјетности, примјер су и узор многим посвећеницима на пољу умјетности. Сликала је и цртала неуморно скоро до посљедњег дана живота, с истинском потребом да својим умјетничким дјелом нешто саопшти. Према Азри Бегић, која је била највећи познавалац личности и дјела Мице Тодоровић, њен опус садржавао је тристотинак слика и стотинак цртежа изузетно уједначеног квалитета, чак и када се посматрају кроз призму строгих стручних критеријума (Вегић 1980 [13]). Иако иза себе није оставила изразито велики сликарски опус, њена појава на босанскохерцеговачкој и југословенској сцени била је готово јединствена.

43 Орден рада II реда 1958, Орден рада са црвеном заставом 1966, Орден заслуга за народ са златном звијездом 1970, Шестоаприлска награда града Сарајева 1959, Двадесетседмојулска награда СР БиХ 1962, откупне награде на I сарајевском салону и IV јесењем салону у Бањалуци 1968, награда Скупштине града Сарајева на V сарајевском салону 1972, награда ЗАВНОБИХ-а 1974, откупна награда на 3. изложби југословенског портрета у Тузли 1975, награда АВНОЈ-а 1976. године.

Покушавајући да остави другачије свједочанство о свом раду, у посљедњим деценијама свог живота ствара бројне слике мртвих природа, изузетно рафинираних смјерница и реализација. На овим платнима све је доведено до потпуног склада, и у техничком и у формалном смислу. У ликовној реализацији мртве природе су вишеслојна и вишезначна умјетничка дјела, подједнако обogaћена имагинарним и реалистичним садржајима. У њима се препознају успомене и емоције, ефемерност прошлог, али и тренутни доживљај, истински сагледан кроз аутентичност облика и колоризам односа. Другим ријечима, свијет фикције оживљава и израста као једина права реалност, исказана појединим просторним односима између различитих планова и маса. Функција изабраних предмета у мртвим природама није реституција богатог животног садржаја или заустављање изгубљеног времена, представљеног и визуелизованог низом упечатљивих тренутака, већ исказивање више субјективних и поетских димензија, којима се за њу испољава једина права реалност.

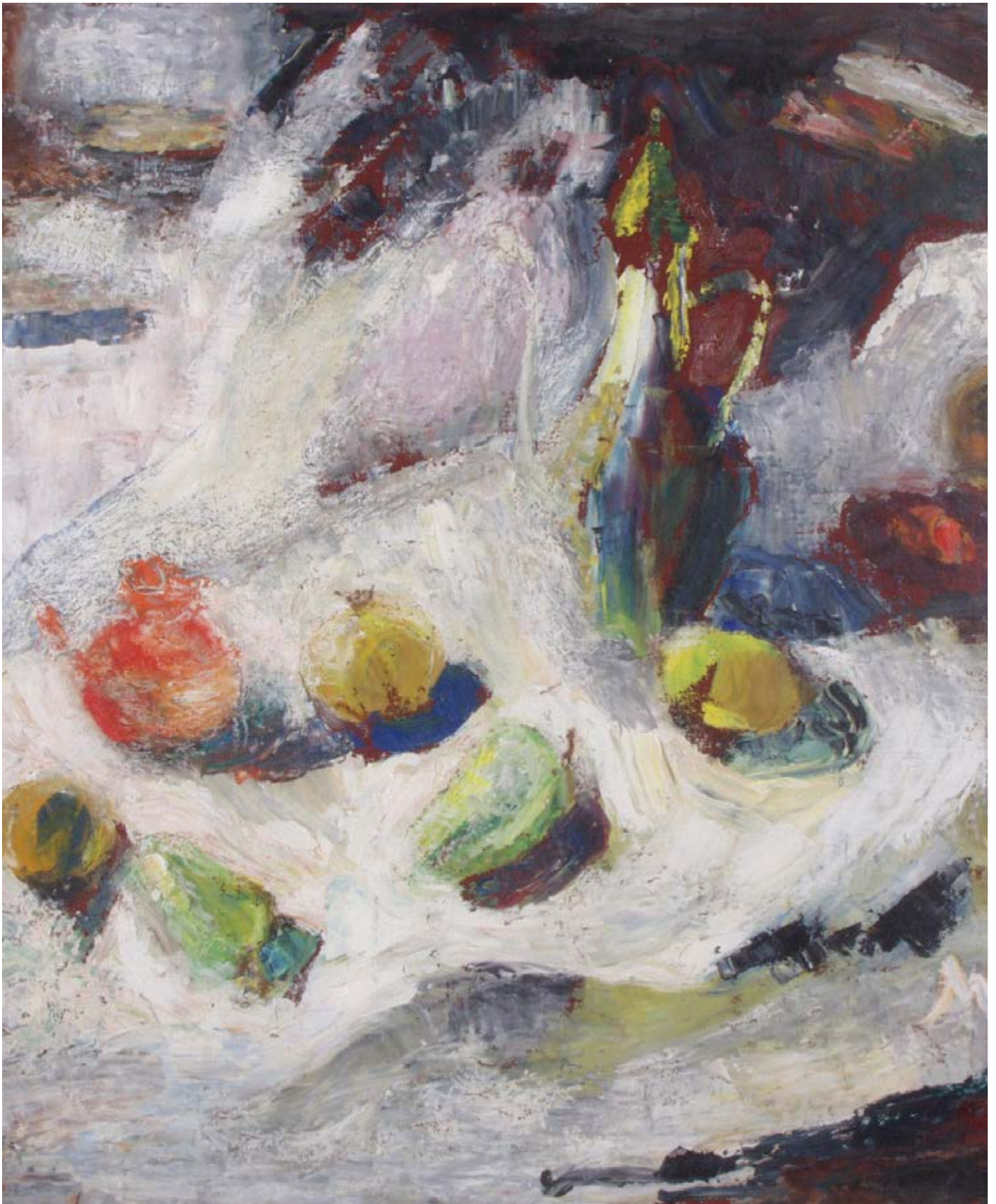
Фрагментација изабраног мотива отворила је неограничено поље дјеловања, у коме је подстицај био непредвидив, јединствен и увијек доступан. Сматрајући да је коначно садржајно конституисала своју умјетност, која је постала аналогна општеприхваћеној и важећој умјетничкој пракси, Мица Тодоровић свој ликовни језик формира као сугестиван и естетички јасан.

Мртве природе могу се посматрати и као назнаке ширих социјалних прилика и егзистенцијалних дилема. Интерпретиране у идеолошкој равни, често су одговор на комплексност друштвеног стања и скоро хроничну јавну индиферентност према растућим проблемима. У земљи уљуљканој у спокојство друштвене идиле, у којој је више од половине становништва било опијено идеолошким сном о модернизацији друштва, умјетност је постала кључни симбол државне естетизације и пројекција социјалне стварности.

Симбол Титове Југославије и њене дјелимично реалне, а више виртуелне модернизације био је управо високи модернизам југословенске умјетности, на крају институционализован у сферама званичне југословенске културе посвећеног социјализма као симбола нове државе, једнако као што су то били изуми социјалистичке демократије, самоуправног система или покрета несврстаних (Merenik 2010: 137 [27]).

Живећи и радећи у сасвим особеним околностима југословенске друштвене и политичке стварности, у којој је поимање модерне умјетности постало службеном културом, Мица Тодоровић у своју је умјетност уносила обиљежја трајности, вриједности, модерности. Идеал естетизоване вриједности који је пратио њен рад, озваничен бројним важним државним наградама и крунисан пријемом најприје у Академију наука и умјетности БиХ 1969, а потом и у Српску академију наука и уметности 1978. године, никад није био супротстављен идеолошки неприхватљивим садржајима.

Развојни пут Мице Тодоровић, тј. њено умјетничко изражавање, био је примјерен општем развоју умјетности на територији Босне и Херцеговине. Генеза самосталног умјетничког израза ишла је прогресивном линијом стицања независности од различитих визуелних значења, најприје од реалистичне интерпретације мотива и процеса социјалне афирмације, кроз преиспитивања веза структуралних и спољашњих односа у оквиру ликовне цјелине, па све до усвајања система пластичне редукције кроз покушаје синтезе форме.



Мица Тодоровић, *Мртва природа са ибриком*, 1965.
Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево



Мица Тодоровић, *Аушой орширей*,
Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Сарајево

И поред дуге умјетничке каријере, без обзира на то што је њено стваралаштво на бројним колективним изложбама и малом броју самосталних изложби⁴⁴ константно визуелизовано и перципирано од стране ликовне критике и публике – данас имамо само парцијалан увид у њено стваралаштво, без јаснијих смјерница које би указале на токове њене умјетности.

⁴⁴ Галерија УЛУС, Београд 1954; Изложбени павиљон, Сарајево 1962; Галерија југословенског портрета, Тузла 1974; Изложбени павиљон, Сарајево 1975; Умјетничка галерија, Бањалука 1977.

Ретроспектива у Умјетничкој галерији, приређена 1980, више година припремана и реализована пред саму смрт умјетнице, покушала је да отклони овај уочени недостатак.

Након детаљног увида у стваралачки опус, критичке текстове и стручне судове о дјелу Мице Тодоровић, примјењујући критичку анализу кроз идеолошки тоталитарни дискурс епохе, можемо закључити да су естетски и умјетнички модели који су пратили настанак њеног дјела укомпоновани у суптилне реализације специфичног и по много чему аутономног женског сликарства, које указује на интимни, у извјесним дјелима исповједни, и аутоеротски интониран манир приказивања, увијек затворен у оквире малог круга, изолованог од јавних утицаја.

ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

- [1] Аноним, Један поглед на Босну и сликарство, Жена данас, 25, август–септембар, 1939, стр. 25.
- [2] Аноним, Кроз затворе и логоре, Нова жена, 7. октобар 1945, стр. 15–17.

ЛИТЕРАТУРА

- [3] Аноним [М. Ђ.], Југословенска уметничка изложба у Лондону и Великој Британији, Нова Европа, 24:4, 26. 10. 1931, стр. 206–240.
- [4] Anonim, Sarajevski dnevnik, 21.11.1945. [bez paginacije].
- [5] Protić, Miodrag. „Трећа деценија – конструктивно сликарство”. *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* (Miodrag Protić, ur.). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967. Str. 33–34.
- [6] Marjanović, Sida, O slikarstvu Mice Todorović, Izraz : časopis za književnu i umjetničku kritiku, 12:7, 1968.
- [7] Begić, Azra. „Сociјална умјетност у Босни и Херцеговини”. 1929–1950. *Nadrealizam – Sociјална умјетност*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969. Str. 58–60.
- [8] Ђосић, Божица. „Социјална умјетност у Србији”. *Nadrealizam; Postnadrealizam; Sociјална умјетност; Уметност NOR-а; Sociјалистички реализам: 1929–1950: Muzej savremene umetnosti, Beograd, april – jun 1969* (Miodrag B. Protić, prir.). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969. [Str. 24–36].
- [9] Дeпoлo, Јocип. „Земља 1929–1935”. *Nadrealizam; Postnadrealizam; Sociјална умјетност; Уметност NOR-а; Sociјалистички реализам: 1929–1950: Muzej savremene umetnosti, Beograd, april – jun 1969* (Miodrag B. Protić, prir.). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.
- [10] Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство: 1900–1950*. Београд: Нолит, 1973. [Стр. 252–253].
- [11] Begić, Azra. „Prilike”, „Slikarstvo”, *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1945–1974*, Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, 1975. [bez paginacije].
- [12] Јовановић, Вера. „Иван Табаковић и Недељко Гвозденовић: Записи и преписка“. *Спомен-збирка Павла Бељанског* (Вера Јовановић, ур.). Нови Сад: Спомен – збирка Павла Бељанског, 1977. [цит. према 2. изд. 1980.]
- [13] Begić, Azra. *Mica Todorović: retrospektiva 1980.: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo juni-juli 1980*. Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1980.
- [14] Ковач, Никола. „Милева Мица Тодоровић”. *Уметници чланови САНУ*. Београд: Галерија САНУ, 1980. Стр. 436–445.
- [15] Trifunović, Lazar. „Neke pojave u posleratnom srpskom slikarstvu”. *Studije, ogledi, kritike* (Dragan Bulatović, prir.). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.
- [16] Trifunović, Lazar. „Srpsko slikarstvo između dva svetska rata”. *Studije, ogledi, kritike* (Dragan Bulatović, prir.). Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.
- [17] Nohlin, Linda. „Zašto nema velikih umjetnica?”. *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* (Ljiljana Kolečnik, ur.). Zagreb : Centar za ženske studije, 1999. [Linda Nochlin]
- [18] Nohlin, Linda. „Žene, umetnost i moć”. *Uvod u feminističke teorije slike* (Branislava Anđelković, prir.). Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002. [str. 129–152].

- [19] Polok, Grizelda. „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti”. *Uvod u feminističke teorije slike* (Branislava Anđelković, prir.). Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002. [Grizelda Pollock, str. 109–126.]
- [20] Мереник, Лидија. *Иван Табаковић*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2004. [стр. 33–34].
- [21] Денегри, Јерко, Два написа Растка Петровића о групи Земља, Поља, 435, септембар–октобар 2005. Стр. 24–31.
- [22] Тодић, Миланка. *Фотографија и улога анда 1945–1958*. Бања Лука: Књижевна задруга; Панчево: Helicon, 2005.
- [23] Jentsch, Ralph. *George Grosz: Berlin – New York*. Milano: Skira, 2008.
- [24] Kvim, Katrin, Intervju sa Grizeldom Polok: Otvarati prostor za nova i bogatija razumevanja, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. 3+4, 2008, str. 9–22.
- [25] Politizacija estetskog: Reprezentacija vlasti u jugoslovenskim umetničkim medijima u periodu od 1945. do 1952. godine. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2008. [Doktorska disertacija, Dragan Čalović]
- [26] Denegri, Jerko. *Teme srpske umetnosti 1945–1970: Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*. Beograd: Atoča: Тору, 2009.
- [27] Merenic, Lidija, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, 2010. [2. dop. izd.]
- [28] Шуваковић, Мишко и Јерко Денегри. „Радикална поставангарда и социјална уметност: Нолит”. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. T. 1, Radikalne umetničke prakse* (Miško Šuvaković, ur.). Beograd: Orion art: Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010. [Str. 187–206].

MILEVA MICA TODOROVIĆ

(1897–1981)

This paper deals with the life and work of Academician Mileva Mica Todorović (1897–1981), a painter who has now almost faded into oblivion, but who was one of the greatest artists of the interwar and postwar periods on the Yugoslav art scene. She devoted her entire life solely to painting, hence relinquishing everything that constituted the common civic life. She held many exhibitions, taught at the School of Applied Arts, and received numerous state accolades. What crowned her artistic career was her election to the Academy of Sciences and Arts of Bosnia and Herzegovina in 1969 and subsequently to the Serbian Academy of Sciences and Arts in 1978.

Mileva Mica Todorović was born in Sarajevo in 1897 into a well-to-do family of civil servants. Upon completion of Girls' High School in Sarajevo, she decided that painting would be her calling in life. Her preparations for the entrance exam, learning about the basic principles of abstract painting from Kandinsky's book *On Spiritual in Art*, and, above all, engaging in friendly conversation with Roman Petrović, helped this talented young woman enrol at the Academy of Fine Arts in Zagreb with clearly defined objectives and almost fully formed views.

Her arrival in Zagreb in 1920, in order to embark on her studies at the Academy of Fine Arts, the only one of its kind in Yugoslavia at that time, also meant encountering the most vibrant and prestigious art scene in the country, which was also extremely open and stimulative. It was a time of shaping the personal and moral code, value system and philosophy of the young artist who, as the only female student in the class of professor Ljubo Babić, was surrounded by a whole host of ambitious young male artists: Tabaković, Postružnik, Hegedušić, Junek, Detoni, Motika, and others. These generational friendships and mutual influences had an evident impact on forming the identity of this artist. The said talented and progressive young generation aired their artistic and ideological views by socializing at the "Esplanade", where in 1929 they created and formulated the conception of the association of artists „Zemlja" (i.e. the Earth Group). Even though she regularly followed the activities and attended the meetings of the Earth Group, she never became a member of this all-male association of artists.

The years subsequent to Mica Todorović's graduation from the Academy represented a vital and constitutive period for her art. She graduated in 1926, but it was only in the late 1920s that she was to attain complete artistic freedom, at a time when, despite her decision to return to Sarajevo, she mostly stayed in Zagreb, and also travelled across Italy, all while trying to decide on the course of her career. Liberating herself from the constraints of the academia, she almost inadvertently allowed herself to be swept by a rising tide of the Earth Group's social protest. During those years she made a very interesting series of caricatures in which she treated allegorically the haughtiness, shallowness, provinciality and hypocrisy of the middle class.

She was to develop the ideas of much the same kind only one other time – in *Grotesques*, a series of drawings dating from 1933. These scenes of the deterioration of a specific urban environment, which reflected the anxiety and disquiet over the general political and economic situation, placed a great emphasis on the human awareness that

observed, noticed and warned of the issues abounding in the civilization teetering on the brink of a global conflict.

Unlike the Earth Group's ideas she had once embraced, characterized by urban themes which constituted a particular type of public space that this artist analyzed and criticized, the latter segments of her work were marked by a pronounced need for privacy, which gave rise to a novel type of images of private space. By abandoning social engagement, she immersed herself in intimism with a refined colouristic artism which prevailed over tonal painting, cultivated at the time at the Academy of Fine Arts in Zagreb.

This alienation from the socio-critical discourse opened up a new visual field in the painting of Mica Todorović. It was introduced by a new selection of topics and models, which reflected her inclination towards private intimate spaces, as well as towards certain Romantic-melancholic features of her social milieu.

The period between 1932 and 1942, when she eventually settled in Sarajevo, was the time when this artist, independently and in isolation, channelled her individuality into images of sheltered intimacy. Those were the years that saw her involvement with a Sarajevo-based socially engaged association "Collegium Artisticum", according to which general tendencies prevailed over the personal contribution to art, outweighing the personal and intimate.

World War Two was a time of unforeseen difficulties for Mica Todorović, brought on firstly by prison, then the concentration camp and, eventually, enforced labour. In those years of terror she managed to preserve her life, presence of mind and focus of attention, which she exhibited in the text *Kroz zatvore i logore (Through Prisons and War Camps)*, in which she reminisced about that part of her life rationally and without resentment. She was probably the only female painter who responded to the call to testify as an artist and witness and portray the atrocities of war in her work, as can be seen in the series of drawings *Posljednje žrtve Jasenovca i Gradiške (The Last Victims of Jasenovac and Gradiška Concentration Camps)*.

The postwar period was the time when her poetics acquired the final shape, when she depicted what she could see in her surroundings, expressed her privacy in a considerable number of still lifes, and empty backyards, or dealt with little private and intimate themes of the naked human body. The emptiness in her paintings depicting the public space of the streets, taverns and their tables, devoid of people, was probably an equivalent of the emptiness in her intimate sphere. The space in her paintings is always continuous and undivided, enabling relationships, and joining living beings and things together into one whole.

Living and working in quite peculiar circumstances of the Yugoslav social and political reality, in which the conception of modern art became the official culture, endowed Mica Todorović and her art with the qualities of permanence, value and modernity, and her intimate, at times even confessional and autoreflective style of representation is now part and parcel of the permanent values of the art of Bosnia and Herzegovina.