

Надежда Петровић

Лиза Крижанић

Зора Петровић

Лепосава Ст. Павловић

Љубица Сокић

Видосава Ковачевић

Милица Зорић

# ХЕРОИНЕ

Спомен-збирке  
Павла Бељанског

Друго, допуњено издање



Издавач:  
Спомен-збирка Павла Бељанског  
Трг галерија 2, Нови Сад  
Република Србија  
[www.beljanskimuseum.rs](http://www.beljanskimuseum.rs)

Уредница:  
Маг. Милана Квас

Ауторке пројекта:  
Проф. др Миланка Тодић  
Маг. Милана Квас  
Др Валентина Вуковић

Рецензенткиње:  
Проф. др Јасмина Чубрило  
Доц. др Весна Круљац

Каталог Хероине Спомен-збирке Павла Бељанског први пут је објављен поводом изложбе одржане у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду у оквиру програмског лука „Хероине“ Фондације „Нови Сад – Европска престоница културе“, од 20. маја до 17. јула 2022. године.

Реализацију изложбе омогућили су: Министарство културе и информисања Републике Србије, Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и односе с верским заједницама, Фондација „Нови Сад – Европска престоница културе“.

© 2023. Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад  
Друго, допуњено издање

## **Садржај:**

6

**Милана Квас**  
Хероине Павла Бељанског

9

**Валентина Вуковић**  
Заступљеност уметница у  
колекцији Павла Бељанског у светлу  
европских легата

36

**Мilanка Тодић**  
Хероине модерне уметности,  
визуелно наслеђе у Спомен-збирци  
Павла Бељанског

69

**Вера Копицл**  
*Скривена светлосћ*  
Трагови феминизма у документарној  
и уметничкој фотографији

99

**Миа Ђук**  
Феминизам и репрезентација:  
три слике одсуства

117

**Каталог**

# **Скривена светлосаш Трагови феминизма у документарној и уметничкој фотографији**

---

Вера Копицл

| Надеждин атеље у Паризу  
| 1910/11.

**Н**аслов Скривена светлост инспирисан је именом, односно лажним идентитетом, под којим су Дору Маар (Dora Maar, Теодора Марковић) Пабло Пикасо (Pablo Picasso), Пол Елијар (Paul Éluard) и Жак Лакан (Jacques Marie-Émile Lacan) сместили на одељење психијатрије –биографском чињенициом у контексту приватног/јавног која индикативно открива однос према женској уметности уопште и свакако заједничку судбину маргинализације уметница и медија фотографије у пољу уметности и културе у ширем значењу. Парадоксално, овај инцидент дешава се баш у периоду када надреализам покреће идеје о прихватању другог, о индивидуализму, када развија поетику уметничке фотографије и другачијег представљања женског тела.

Историчари и теоретичари уметности већ дugo постављају питање постојања женског писма и фотографије као уметничке форме и њихове легитимности у пољу уметности. Та проблематика се усложњава, или боље речено развија, тако да данас не говоримо само о женском писму него и о феминистичкој уметности, гинокритици, квир теорији. У том смислу је и само женско писмо ново у односу на доминантни наратив и своју маргиналну позицију користи као простор слободе за деконструкцију канона нелинеарном формом, меким границама жанрова, темама другог искуства...

Говорећи о техничкој репродукцији уметности, Валтер Бењамин (Walter Benjamin) однос према фотографији продубљује у суштинску промену самог карактера уметности опаском да се: „[...] и раније трошило много узалудне проницљивости на решавање питања да ли је фотографија уметност – а да се претходно није питало: да ли се с проналаском фотографије није изменио целокупан карактер уметности?“<sup>1</sup>

Поред ове заједничке теме освајања простора уметности, занимљиво је пратити и неку врсту еманципаторске интеракције, нарочито имајући у виду неке незаобилазне ставове који се цитирају у свим историјама фотографије, попут оног Бодлеровог (Charles Baudelaire) да фотографија мора да се врати својој правој дужности која је у томе да буде „слушкиња наукама и уметности, веома понизна слушкиња“.<sup>2</sup> Ова тема у савременој култури остаје и даље у пољу активног разматрања попут Гројсових теза о позицији фотографије као уметничке документације, питања њене уметничке димензије, преузимања улоге музеја у савременој култури.<sup>3</sup>

Фотографија од самог свог настанка постаје подручје израза блиско женском уметничком и политичком језику, а као занат један је од првих облика економске еманципације жена. Савремене теоретичарке техно-културе и сајберфеминизма<sup>4</sup>

---

1) V. Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, у: Eseji, Nolit, Beograd 1974, 114–153.

2) Š. Bodler, „Moderna publika i fotografija [Iz Salona 1859]“, у: Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2006, 172.

3) B. Grojs, *Učinuti stvari vidljivima / strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006, 42.

4) D. J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991.

наглашавају неку врсту савезништва између жена и машина кроз узимање оруђа у своје руке да би се новим кодирањем променио преовлађујући наратив. С друге стране, фотографија је као нека нонизована уметничка форма приступачнија уметницама, а као једноставно техничко умеће постаје основ за рад првих предузетница. После модних отварају се и други, фотографски атељеи, које воде жене, а неке женске организације, па и наша Задруга „Српкиња Новосаткиња“, стипендирају школовање девојака у најпознатијим студијима у Европи, као што је атеље „Елвира“ у Минхену којег су такође основале жене. Њихове стипендисткиње попут Катинке Стакић у својим пословним огласима наглашавају ту чињеницу:

„МЛАДА СРПКИЊА КАТИНКА СТАКИЋЕВА ПРЕУЗЕЛА ЈЕ КАО ПИТОМИЦА НОВОСАДСКЕ ЖЕНСКЕ ЗАДРУГЕ ФОТОГРАФСКИ АТЕЉЕ“<sup>5</sup>

Катинка Стакић је неколико година добијала стипендију Добротворне задруге Српкиња Новосаткиња за школовање, прво у Српској вишој девојачкој школи у Новом Саду, потом у Минхену, па затим за време шегртовања код најбољег новосадског фотографа Јосифа Сингера. Отварање њеног атељеа огласили су најзначајније политичке новине *Застава* и новосадски женски часопис *Женски свет*, уз шта свакако треба нагласити чињеницу да је Милица Томић, једна од значајнијих феминисткиња с краја 19. и почетка 20. века, од Милетићевог хапшења 1879. утицала на уређивачку политику *Заставе* а потом и основала свој женски часопис *Жена* (1911–1922), те да је у оба та издања, између остalog, објављивала текстове о раду женских организација и рекламе предузетница.

---

5) Рекламни оглас објављен 1909. у новосадском *Женском свету*, 10, 233. и *Застави*, Нови Сад, 6. октобар 1909.

Збирка фотографија и Документација Спомен-збирке Павла Бељанског имају посебан значај за проучавање ове врло важне феминистичке теме управо зато што су ти радови из приватних архива и са ауром аутентичности подесни за истраживање унутар њих видљивих односа приватног и јавног, скривених и нескривених политичких значења, активизма ауторки, аспеката поетике и стратегија женског писма, као и значаја ове форме за еманципацију у простору креирања, али и деконструкције друштвених стереотипа. Посебно је важно истаћи да Збирка и Документација садрже фотографије неких од наших најзначајнијих уметница као што су Надежда Петровић, Зора Петровић, Љубица Џуџа Сокић, Видосава Ковачевић, Лепосава Бела Павловић, Лиза Крижанић и Милица Зорић, које нам омогућавају сагледавање не само њиховог личног живота него и друштвеног контекста и њиховог утицаја на развој еманципаторских процеса, начине освајања простора уметности и позиције уметнице у историји културе.

Поред контекстуалних теорија које неминовно одређују свако уметничко дело, у историји женске културе препознајемо континуитет тема с којима се ауторке суочавају на специфичне начине сродних уметничких стратегија као што су: политике тела, гранична подручја уметничких жанрова, теме рата из женског угла, друга/другачија сагледавања са елементима женског писма. Кроз све ове аспекте фотографску колекцију Спомен-збирке можемо поредити с делима концептуалних уметница, ауторкама авангардне и неоавангарде трансмедијске уметности и постмодернистичке цитатности новог миленијума, да бисмо откривали нивое на којима дела ранијих епоха кореспондирају с делима савремених новосадских уметница попут Катарине Ладик, Милице Mrđe, Јелене Владушић, Зорице Чолић, Монике Сигети, Бојане Кнежевић.

## Лично је политичко, и обрнуто

Надежда Петровић је једина уметница из ове збирке која је фотографију користила у свим њеним технолошким могућностима и изразима, од документа до уметничке форме. На њен рад у овом медију видно је утицао боравак у Немачкој, и то баш у периоду кад фотографија битно утиче на стилске формације импресионизма, надреализма, фовизма, дакле оних уметничких праваца чији су утицаји видљиви и у Надеждину ауторској поетици. Свој први фотоапарат, Кодаков модел за жене, она купује у Минхену, граду у којем је студирала сликарство и стецишту жена фотографкиња окупљених око атељеа „Елвира“. Такав избор апарата можда и није био случајан, будући да управо Кодакова производна и маркетингска стратегија показује колико формат фотографије одговара женском сензибилитету и колико је та компанија још тада водила рачуна о женској популацији као важном фактору тржишта.

За ову студију изабрала сам и фотографије које на другачији начин осветљавају историјске чињенице, или их ненадано разоткривају. Једна од таквих је групна фотографија **Породице Петровић, Зорић и Милетић**<sup>6</sup> која поред тога што је важна због представљања породичних веза сликарке Надежде Петровић са Милицом Томић, указује и на могуће међусобне утицаје у смjerу феминистичког и левичарског активизма. Ова фотографија свакако покреће истраживање Надеждиних феминистичких стратегија, од учешћа у раду и оснивању женских организација, борбе против

6) Фотографија Надежде Петровић снимљена 1910. у Београду. Поред Милице Томић, изразито феминистичког деловања, ту су и њен отац Светозар Милетић који је износио на Сабору захтеве женских организација, предавао декларације о женским правима као и Јаша Томић, сарадник часописа *Жена*, чија се странка залагала за женско право гласа.



| Породице Петровић, Зорић и Милетић, 1910.

културног империјализма, па све до залагања за пуну економску равноправност жена. С друге стране, неки историчари уметности њен активизам сагледавају кроз призму личних интереса, што управо потврђује свест о томе колико политика одређује све аспекте живота и колико је тешко увидети границу међусобног утицаја личног и политичког.

Из садашње перспективе можемо уочити (дис) континуитет активистичких стратегија, промишљања и поетика уметница суочених с друштвеним стереотипима, маргинализацијом, насиљном идентификацијом, притиском неолибералног капитализма и новог конзервативизма, управо кроз медиј фотографије коју користи женско искуство и тело као инструмент своје побуне.

Клер Рејмонд (Claire Raymond) овај континуитет бављења различитим формама отпора уметница

назива естетизацијом политике.<sup>7</sup> Такође је важна елаборација ове теоретичарке и педагошкиње<sup>8</sup> о проблему одређења уметности као феминистичке, при чему она свој став пре свега заснива удијалогу с тезом Валтера Бењамина о постојању естетике фашистичке уметности – ако постоји поетика и естетика тлачитеља онда мора да постоји и естетика потлаченог. Уосталом, и Сузан Зонтаг (Susan Sontag) је променила свој став о амбивалентној уметности Лени Рифенштал (Leni Riefenstahl) и естетику фашизма препознавала у неочекиваним контекстима савремене културе.<sup>9</sup> Дакле, однос уметности и политике је двосмеран: и као побуна и као пут прихватљања политичких идеологија кроз естетизацију политике.

Надежда је већ поменуту фотографију породица Петровић, Милетић и Зорић снимила 1910. године, у време када је Милица Томић покренула отварање Женске читаонице „Посестрима“ у Новом Саду. И сама Надежда Петровић је, попут своје блиске рођаке, годинама учествовала у раду женских организација и промовисању еманципаторских идеја. Свакако је најзначајније њено деловање у оквиру Кола српских сестара, као и при оснивању Лиге за национална права потлаченог жена и Одбора Српкиња. У њеној породичној кући договорено је оснивање Кола српских сестара (28. 8. 1903), а у програму и деловању овог удружења важне ставке биле су оснивање интерната за питомице, економско осамостаљивање жена, као и организовање течајева за описмењавање и културу живљења.

7) C. Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, London&New York 2017.

8) Клер Рејмонд предаје курс о женама фотографкињама на Женским студијама у САД-у.

9) S. Sontag, *Bolest kao metafora*, Rad, Beograd 1983, 85–117.

Говор Надежде Петровић пред неколико хиљада жена у сали Коларца обележиће почетак њеног јавног активизма: „То је био говор какав ниједна жена пре ње није могла ни да замисли у јавном простору и на културно-политичкој сцени српског буржоаског друштва. После тог наступа све је било другачије: то је био знак њеног одлучног позиционирања у сферу јавног живота и смелог изласка из куле од слоноваче о којој су волели да говоре неки уметници с краја 19. века. После тог упечатљивог јавног наступа, у коме се могу препознати и корени познате феминистичке идеје која гласи – лично је политичко, Надежда Петровић ће се посветити активизму“<sup>10</sup>.

Често се цитира њена реченица: „Одбацих оне које су мислиле мозговима својих мужева“<sup>11</sup> или и допис који је упутила Министарству просвете. Од министра просвете тражила је исту плату за исти посао, врло вешто користећи аргументацију у којој очекиване ставове власти „непостојање законске основе“ обрће у чињеницу да „не постоје законске немогућности“<sup>12</sup>. Две године пре настанка овде

10) M. Todić, „Voz, novooslobođeni krajevi i umetnički projekat Nadežde Petrović“, *Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)* [зборник], J. Jovanov (ур.), SZPB, Novi Sad 2016.

11) Говор Надежде Петровић на оснивачком састанку Кола српских сестара, Београд, 28. 8. 1903.

12) Р. Бојовић, „Надеждана писма – Писма са одличним поштовањем Надежде Петровић“, едиција „Наслеђа“, св. 8, Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Чачак, 2015. N. Petrović, *Nepoznato pismo poznote umetnice*; доступно на: <http://www.avantartmagazin.com/nepoznato-pismo-poznate-umetnice/> „Од 1. септембра 1893. постављена сам на основу својих квалификација за наставницу цртања Вишег женске школе са платом 1.000 динара, а 8. јануара 1894. са платом од 1.500 динара. С овом платом служим већ 16 година, не добијајући повишицу иако је Указом Његовог величанства краља од 29. јуна 1905. Вишег женске школе подигнута на ступањ средње школе – Женску гимназију са четири вишег гимназијског разреда, на којој сам од тога доба радила савесно и исправно по програму мушких гимна-

већ двапут помињане породичне фотографије Надежда Петровић, као представница Кола српских сестара учествује на Свеславенском конгресу жена у Прагу.

Она и Милица Томић повезују се у још једној важној теми односа личног и политичког, указујући на утицај друштвених елита и културног империјализма у примерима и питањима из свакодневног живота, као што је одевање,<sup>13</sup> третирајући моду као средство невербалне комуникације у време великих идентитетских питања – националних, социјалних, родних. Данас би се то дефинисало термином политичке тела кроз стратегије перформативности<sup>14</sup> и Бојсових (Joseph Beuys) социјалних скулптура које представљају идеју о проширеном пољу парципативне уметности<sup>15</sup> с елементима свакодневног живота, па и начином одевања и коришћењем тканина у својим уметничким

зије. Како је указом од 29. јуна 1905. Женска гимназија отворена на основу закона о средњим школама, а од септембра ове године и одвојена, те ми је част замолити Господина министра да ме изволи на основу члана 64. закона о Средњим школама, по коме као квалификовани наставник вештина имам испуњење све услове (учитељски испит, стручни испит, приватну академију уметности у Минхену и 16 година службе без повишице и права на пензију), да ме по истоме закону, а по члану 75 закона о Средњим школама постави за учитеља цртања прве класе са платом од 2.500 динара годишње, утолико пре што за ово не постоје законске немогућности и што моје колеге у мушким Средњим школама који имају исте квалификације, или чак и са мање квалификација и мањим бројем година службе, имају веће плате.“

13) Н. Ивановић, *Идентитет(и). Представе жена у српском сликарству (1918–1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2021, 83.

14) Dž. Batler, *Tela koja nešto znače/o diskurzivnim granicama „pola“*, Fabrika knjiga, Beograd 2001.

15) Odo Marquard, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Überlegungen im Anschuss an Hegels Schellingkritik (Aus)*; Szeemann Harald: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Sauerländer Verlag, Frankfurt am Main 1983.



| Надежда у хаљини са косовским везом, 1908.

радовима. Обе ове поставке, теоријска и уметничка, стварају моделе промишљања о начинима промене света кроз деловање уметности.

Један од видова борбе против аустроугарског културног империјализма, Надежда Петровић је исказала фотографишући се у хаљини с косовским везом и костиму од платна тканог у Лесковцу као свој лични ангажман уметнице, уз организовање протестног митинга жена и позив на бојкот аустроугарске робе. У овој одредници гардеробе као наметнутог конструкција очигледно је преплићање личног, колективног, националног и феми-

нистичког идентитета. У студији *Идентитет(и)*. Представе жена у српском сликарству (1918–1941) Никола Ивановић констатује очигледно деловање идеолошких матрица кроз овај наметнути конструкт „[...] у условима драстичних социјалних разлика, те припадајућих система вредности, не чуди да је начин на који се види (женско) облачење у јавности био крупно идеолошко питање. Пре свега треба имати на уму да је у домену традиционалног, патријархалног третмана рода женско тело интерпретирано као „мајка нације“ управо зато што начин његовог представљања никако не може бити сведен на ефемерну дневну естетику.“<sup>16</sup>

О стратегијама контроле друштвених елита кроз модне трендове писала је Милица Томић у тексту „Како се облачимо“,/<sup>17</sup> дајући примере великих историјских догађаја који су утицали на питање неслободе одевања као презентовање ослобођене личности, или обрнуто, као демонстрирање моћи. Токови модернизма између два рата такође се очитују кроз конструкцију облачења видљив у промени слике жене и слике о жени<sup>18</sup>, и мада ће овај наратив бити обележен само као његова спољна манифестација он постаје важно средство борбе за родну равноправност.

У новосадском часопису *Жена* већ почетком 20. века појављују се вести и коментари о праву „женскиња“ да носе панталоне, дајући пример Саре Бернар (Sarah Bernhardt) и њених „улога у панталонама“<sup>19</sup> уз духовите опаске да панталоне нису нужно потврда снаге и ауторитета. Жена у мушком

16) Н. Ивановић, нав. дело, 97.

17) М. Томић, „Како се облачимо“, *Жена*, Нови Сад 1911.

18) С. Чупић, *Тeme и идеје модерног. Српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017.

19) Н. Ивановић, нав. дело, 71.

оделу, цигарете и други родни означитељи постају симболи у новој слици еманципације која „пркоси традиционалним улогама активним узимањем задовољства уместо пасивним примањем“.<sup>20</sup>

У фотографској хроници Лизе Крижанић видимо ту линију еманципације на фотографијама ње у возачком комбинезону (1931) или како вози аутомобил (1931): али фотографија на којој је она са Јером Крижанићем и Десанком Максимовић посебно је важна јер показује да то нису само формалне манифестије него трагови једног дубљег културалног процеса. Та фотографија је снимљена 1925/26. у Паризу, само годину дана пре него што ће Десанка Максимовић постати чланица Женске странке, познате по врло радикалним стратегијама борбе за женска права,<sup>21</sup> и може да имплицира размишљање о блиским идејним левичарским и феминистичким ставовима ове две уметнице. Десанка Максимовић остала је једна од ретких Лизиних пријатељица и после Другог светског рата, пратећи њену судбину жене уметнице у сенци мужа, успешног карикатуристе којем је помагала у писању пратећих текстова, док она сама није имала прилику да јавно представи своје сликарство, али је свакако једна од најпознатијих „кћери мрака“<sup>22</sup>.

Портрети су посебно занимљиви, јер и када су случајно настајали или били део административне

20) С. Чупић, *Грађански модернизам и популарна култура. Епизоде модног, помодног и модерног (1918–1941)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2011, 103.

21) *Statut Ženske stranke*; доступно на: [www.zenskimuzejns.org.rs](http://www.zenskimuzejns.org.rs)

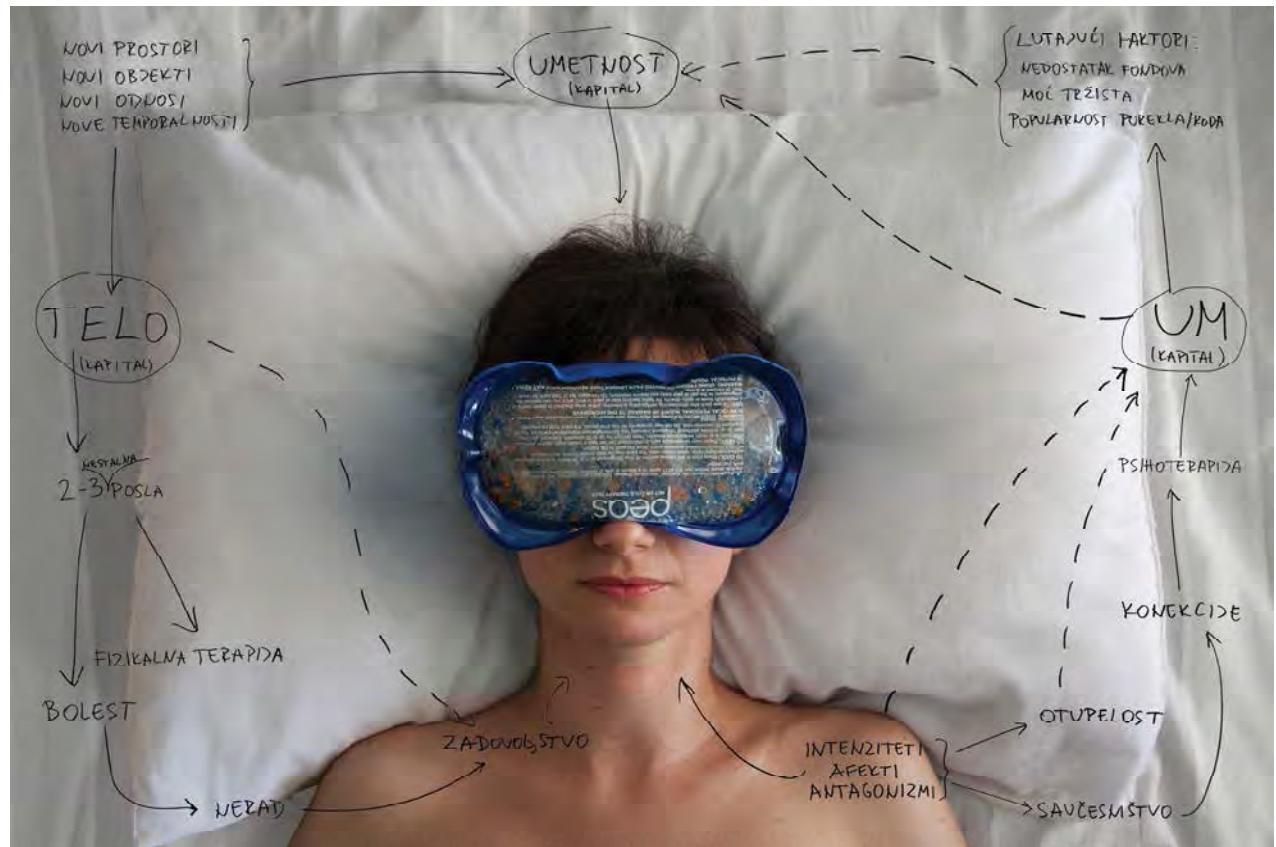
22) „Кћери мрака“, појам који се односи на уметнице чија каријера је остала у сенци успешних очева и браће. М. Митровић, *Лиза Марић Крижанић: лепота и осећајност*, <https://doi.org/10.18485/knjiz.2017.7.7.11> Дом културе УДК: 75.071:1.929 Марић-Крижанић Л. Косјерић.



| Јером Крижанић, Десанка Максимовић и Лиза Марић, удато Крижанић, Париз, 1925/26.

документације, откривали су трагове тог фуко-овског надзорућег дискурса, као и став модела према њему. Довољно је хронолошки сложити портрете Лизе Крижанић и Зоре Петровић пре и после Другог светског рата и пратити промене естетизације политике, нарочито оне које доноси социјализам у новој слици жене креиране под утицајем феминистичких политика АФЖ-а.

У савременој уметничкој пракси јасно су идентификовани и обележени утицаји различитих облика моћи у новој поетици „свесног тела“, што само показује да се теме и стратегије женског писма нису промениле, без обзира на временску дистанцу од једног века. Тако на фотографији *Рад или*



Зорица Чолић, Рад или уживање, штампа на застави, 2019.



---

Моника Сигети, *Immersion*, 01'34", видео рад, 2014.

**уживање** (2019) Зорица Чолић,<sup>23</sup> у којој она истражује везе између политике и уметности, поред тела уметнице са ронилачком маском исписани су појмови: „УМЕТНОСТ (капитал), нови простори/ нови објекти/ нови односи/ нове темпоралности, ТЕЛО (капитал), УМ (капитал), лутајући фактори/ недостатак фондова/ моћ тржишта/ популарност порекла/ рода“ као означитељи који дефинишу не само њено тело него и њу као биће.<sup>24</sup>

Моника Сигети,<sup>25</sup> истражујући границе тела у виртуелном свету у стејменту свог видео рада **Immersion, 01'34"** из 2014. образлаже како своје огољено тело претвара у представу флуидне форме која пролази кроз различите културне обрасце: „често сопствено тело користим као медијум, или полазну тачку за рад са другим медијем [...] бавим се само-трансформацијом физичког тела у флуидну форму“<sup>26</sup>.

Дакле, исту ону тезу о исписивању идеолошких матрица на телу и кроз политику тела, коју су већ анализирале и стратешки примењивале Надежда Петровић и Милица Томић, можемо да ишчитавамо на фотографијама и других уметница из њихових приватних збирки, као и кроз уметничке фотографије.

23) Уметнички дискурс Зорице Чолић заснован је на пресецању личног и политичког, уз темељно испитивање стабилних друштвених категорија. Инсталације и интервенције које она креира често изазивају публику да се суочи са узнемирујућим темама, као што су аномалије и разочарајуће наслеђе капитализма и резултујућа питања депресије и анксиозности; доступно на: <http://zoricacolic.com>.

24) Z. Čolić, Рад или уживање, fotografija štampana na zastavi, у: I. Todorović, *Isekle smo kablove* [каталог], SFO (Re)konekcija, MSUV, Novi Sad 2019.

25) Перформативна пракса Монике Сигети обухвата различите медије од цртежа до фотографије, посебно се ослањајући на монтажу у стварању новог наративног поретка; доступно на: [www.monikasigeti.com](http://www.monikasigeti.com); [www.instagram.com/monikasigeti](http://www.instagram.com/monikasigeti)

26) M. Sigeti, **Immersion 01'34"**, 2014., у: I. Todorović, *нав. дело*.

фије савремених женских новомедијских пракси. Стратегије свесног тела и перформативности у деконструкцији наметнутих друштвених прототипова кроз исте медије који их конструишу постаје најважније поетично одређење женског писма у визуелним и извођачким уметностима.

### **Рат: Женске теме у мушким жанру**

Однос према самим фотографијама у рату је, као и њихов медијски говор, другачији, ако имамо у виду општу представу о рату као традиционално мушкију теми или посебном уметничком жанру. Улазећи у овај простор мушких улога жена са фотоапаратом прелази границу друштвено прихватљиве позиције, поставља себе у одређен однос према свету непознатом њеном искуству, што најављује и другачију репрезентацију теме. Већина најпознатијих ратних фотографија истиче потребу другачије перспективе у којој доминира став да без идентификације са жртвама нема објективизације, док истовремено ухваћено искуство туђе женској природи ствара и другачију етику виђења.<sup>27</sup>

Рад Надежде Петровић у медију фотографије показује већину стратегија матрице женског писма у светлу новог искуства. Јасна Јованов у каталогу изложбе „Надежда Петровић: с обе стране објек-

27) Америчка фотографкиња Линзи Адарио (Lynsey Addario) у свом ратном опусу нарочито фокусира жене као жртве ратних сукоба у Афганистану, Либији, Ираку, Индији, Израелу а италијанска фотографкиња Летиција Батаља (Letizia Battaglia), позната по праћењу мафијашког рата у Палерму и борби за права жена, истиче посебност своје позиције жене са фотоапаратом која тако провокативно видљиво прелази границу своје стереотипне женске улоге у још увек чврстим традиционалним оквирима. Документарни филм *Мафија на нишану*: Редитељ: Ким Лонђиното (Kim Longinotto), глумци: Летиција Батаља (Letizia Battaglia), продукција САД/Ирска 2019.

тива“ истиче потискивање овакве перцепције Надеждине уметничке биографије пред сликом националне хероине „Такође, овој свестраној уметници одузета је још једна значајна улога у српској култури – титула пионира женске фотографије, а посебно прве жене која је прекорачила границу између половова.”<sup>28</sup>

Сама ауторка је истицала колико јој је било важно да понесе свој фото-апарат на ратиште: фотографија са штафелажем испред Везировог моста потврђује да је за њу била од исте важности уметничка мисија колико и рад у војним болницама, што доказује и чињеница да су у њеној заоставштини пронађене 24 фотографске плоче које је снимила као болничарка.<sup>29</sup> У новинарским извештајима „Из болнице у болници“ Милица Томић за свој часопис и календар *Жена*, 1912. године, пише врло надахнуто о раду Надежде Петровић као болничарке, и то у контексту који је феминисткињама био јако важан: да покажу националну солидарност али и све своје потенцијале и знања када преузимају већи део традиционално мушких послова. И поред постојања оваквог и сличних записа фотографија ће бити медиј кроз који ће се у највећој мери градити улога Надежде Петровић као хероине.

Данас саме ауторске ратне фотографије Надежде Петровић, из перспективе савремене културе, не посматрамо само као документ. Оне све више постају важне за историју развоја уметничке фотографије и препознавање женског писма у овом медију. Као што већина савремених фотографкиња углавном показује празне опустошене просторе,

28) J. Jovanov, *Nadežda Petrović: s obe strane objektiva* [каталог], SZPB, Novi Sad 2013, 8.

29) R. Bojović, „Nadežda i Petrovići u muzejskim zbirkama Čačka“, у: *Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)* [зборник] J. Jovanov (yp.), SZPB, Novi Sad 2016, 131.

без војника и ратних сукоба, углавном не у херојском кључу и великим темама, тако су и Надеждине фотографије, огољених пејзажа и празних градских улица Призрена током 1913. године, одраз емотивних слика дехуманизованог света опустошеног ратом. Сличан однос који би могао да буде одредница женског писма ишчитавамо и у делима њених савременица књижевница, као што је опис изгорелих домова у причи „Две ватре“ сликарке и књижевнице Анђелије Лазаревић.<sup>30</sup>

У истој граматици стварања овог другачијег наратива ратних тема, новосадска уметница Јелена Владушић својим циклусом фотографија „СМБ територија“ (2010) представља празне војничке касарне као „морфологију неудомљености“ на почетку новог миленијума.

С друге стране, о деловању Милице Зорић у илегалном покрету КП, њеном заточеништву у логорима, активизму у оквиру АФЖ-а и уређивању женског часописа *Нова Жена* постоје биографски записи,<sup>31</sup> или у Документацији Спомен-збирке Павла Бељанског нема фотографија које би о томе сведочиле.

## Право на образовање и уметност

И на фотографијама других уметница, код којих немамо експлицитне документе еманципаторских деловања, можемо уочити одређене карактеристике феминистичких ставова у контекстима које су бирале за своје представљање као што су школе и различити простори образовања, атељеи, прису-

30) A. Лазаревић, *Говор ствари*, Службени гласник, Београд 2011.

31) М. Орловић Чобанов, *Таписерије Милице Зорић: традиција и мит као инспирација* [каталог], СЗПБ, Нови Сад 2019.



---

Надежда Петровић, Пејзаж из Призрена током Другог балканског рата, 1913.



---

Јелена Владушић, СМБ територија, фотографија, 2020.

ство у јавном простору. Ипак, и код њих је већином уочљиво одсуство стереотипних женских улога или су те улоге битно изменењене, скоро перформативне.

Први женски покрети и организације бавили су се правом жена на образовање тако да су свака могућност школовања, свака девојачка школа и образована жена која је могла да се бави својом професијом значиле огроман корак на путу еманципације. У личној документацији свих ових уметница присутне су фотографије које бележе управотај школски, један од сигурно најважнијих периода њихових живота. Могућност избора образовања значила је аутоматски и суочавање са стереотипном slikom жене: „педагошки преступ“<sup>32</sup> у самим образовним институцијама, прелазак границе у сферу уметности као доминантно мушком простору и одређен, углавном неповољан, егзистенцијални статус. То је у сваком могућем смислу значило супротстављање уобичајеној слици жене у патријархалном и конзервативном друштву, зато таква њихова настојања и дела, чак и ако нису себе виделе као феминисткиње, самим својим догађањем, чином, улазе у историју освајања женских права и по цену жртвовања приватног живота. Занимљиво је на који су начин, сагласно таквом циљу, деконструисани и приватни и јавни „простори женскости“, како их назива Гризелда Полок (Griselda Pollock), а Симона Чупић идентификује као тему у српском сликарству 1900–1941.<sup>33</sup> Једна од стратегија описмењавања одвијала се кроз „пожељне активности“ као што је вез преко шаблона слова на тзв. почетницама у једној од идеализованих улога жене у патријархалном друштву, а други тежи начин био

32) Термин „педагошки преступ“ преузет је из драме Виде Огњеновић, Милева Ајнштајн, Стубови културе, Београд 1998.

33) С. Чупић, *Тeme i ideje modernog/srpsko сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017.

је освајање јавних простора и видљивост преко женских читаоница у којима су се одвијали различити облици неформалног образовања. Свакако се у сличним или различитим примерима исте врсте ангажмана може препознати свест да су то простори „доживљеног осећаја за друштвени положај, смештеност, покретљивост и видљивост“<sup>34</sup> и да се као такви могу деконструисати.

Посебно ограничавајући фактор биле су институционалне и друштвене казне за изневеравање патријархалног модела које су доживотно утицале на све аспекте егзистенције образованих жена, а не само у професионалном и економском смислу. Била је нпр. општеприхаћена и законска и обичајна пракса да се учитељице осуђују на целибат и да често буду жртве различитих облика насиља.

У Збирци и Документацији Спомен-збирке документоване су различите фазе и форме образовања, од средњошколског, преко академског до неформалних облика у атељеима најзначајнијих сликара или унутар уметничких покрета и група. На фотографијама уметничке генерације Надежде Петровић на минхенској Академији можемо да видимо само четири студенткиње, једва уочљиве, а на другим су снимљене издвојене из групе, вероватно да би истакле своју изузетну позицију. Лиза Крижанић је такође оставила два типа фотографија – заједничку у ученици, где се једва препознаје њено женско присуство, и другачију – где се она истиче у првом плану, у кругу мање групе од шест изузетних матураната од којих су четири девојке.

34) G. Polok, „Modernost i prostori ženskosti“, у: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umetnosti*, Центар за женске студије, Загреб 1999, 172.

Прекретнику у образовању Лизе Крижанић чини одлазак у Париз због усавршавања француског језика али ту почиње своје сликарско образовање на Високој школи лепих уметности код Андреа Лота (André Lothe), истовремено слушајући на Сорбони предавања из естетике и историје уметности.

Уз фотографије Видосаве Ковачевић стоји и опширан запис о њеном образовању: од открића сликарског талента у дванаестој години, похађања Уметничко-занатске школе, истицања чињенице да је била једна од најталентованијих ученица Марка Мурата, похађања приватне школе Роси, Академије Жилијен и Академије лепих уметности у Паризу. У овом навођењу импресивних институција налази се и Виша женска школа у Београду, с напоменом да се у њој добијало највише образовање у Србији. Наравно, прилици за овакво образовање Видосава Ковачевић могла је да захвали и свом друштвеном и економском статусу ћерке академика и министра, што ју је на одређен начин и спутавало, као нпр. да се приклучи уметничком покрету барбизонаца који је негирао академизам у сликарству јасно исказујући протест због изневерених нада постреволуционарне генерације у социјалне промене. Међутим, Видосава Ковачевић преузима спољне манифестије поменутих активистичких феномена, као што је сликање на отвореном (*plein-air*), управо тако стварајући ефекат видљивости уметнице у јавном простору као основ за еманципаторска тумачења.

Фотографије из периода школовања Зоре Петровић такође су одраз историјских и друштвених превирања. На једној фотографији насталој у Будимпешти 1916. видимо само студенткиње, да би се на фотографији из Уметничке школе 1920. она представила са својим колегама, што на неки начин открива и карактер односа Зоре Петровић према сопственом образовању, оличен у њеној трого-



| Испред Ажбеовог атељеа, Минхен, 1899.



| Шесторо ослобођених од матурског испита (међу којима је десно, у средини, Лиза Крижанић), Скопље, 1923.



| Љубица Цуци Сокић на изложби током похађања III године Уметничке школе, 1933.

дишњој борби да, после завршене Више женске школе у Панчеву, Више пучке школе (Реалке) у Новој Градишки и панчевачке Државне грађанске девојачке школе, коначно настави усавршавање свог талента у Уметничкој школи и на Академији.

Мада је била полазница Женске сликарске школе Академије лепих уметности у Будимпешти, често је крајом пратила предавања својих колега, нарочито о техникама сликања женских актова. Ако се подсетимо фотографија Надежде Петровић и Видосаве Ковачевић лакше ћемо избећи грешку везивања ових чињеница за чисто еманципаторске процесе и обратити пажњу на датирање фотографија. Дакле, фотографија студенткиња уметничке Академије из 1916. године у Будимпешти не показује само опште стање у образовним институцијама услед масовне мобилизације у току Првог светског

рата, него и можда још занимљивије питање како је у таквој свеопштој катализми образовање било могуће. Као што Марта Ђармати наводи у тексту каталога изложбе *Пештански ђаци*<sup>35</sup>, у граду није било већих сукоба па се рад академаца, одређен датим околностима, одвијао у алтернативним просторима, пошто су просторије школе биле претворене у ратну болницу. Али сам наставни процес никада није прекинут. Поменута фотографија приказује рад студенткиња Женске сликарске школе Академије лепих уметности у Будимпешти на отвореном простору, поред Музеја пољопривреде. Она је у исто време документ који показује да се и поред деценијске борбе за право жена на образовање оно још увек одвијало у строго контролисаним условима, да је зависило од одобрења патрона породице, као што указује и на посебну врсту „сестринства“ и открива могућност ишчињавања и другачијег контекста. Поред геополитичке усмерености војвођанске културе према Пешти важно је осветлити међусобну сарадњу и jakе везе феминистичких покрета пре Првог светског рата. Између осталог, занимљиво је поменути како су новосадске боркиње за женска права 1913. године организовале дочек, јавни наступ и поделу прогласа „Феминист“ најзначајнијој мађарској феминисткињи Рожици Швимер (Rosika Schwimmer), док је она упутила званични позив Српкињама за учешће на Међународном конгресу за женско право гласа.

Утицај уметница на моделе образовања довео је до међусобног прожимања педагошких и уметничких пракси. Надежда Петровић је још 1912. године основала сликарску школу. Зора Петровић је организовала једну врсту неформалног умет-

35) М. Ђармати, *Пештански ђаци: Петар Добровић, Зора Петровић, Иван Радовић и Иван Табаковић* [каталог], СЗПБ, Нови Сад 2020.

ничког образовања за девојке, а једна од њених најпознатијих ученица била је Љубица Сокић.

Фотографија Љубице Сокић са њене изложбе у Уметничкој школи представља континуитет рада већине сликарки у институцијама образовања. Биле су то прво школе цртања, потом више девојачке школе, да би тек после Другог светског рата постале професорке на академијама уметности.

Упечатљиве трагове свог педагошког рада оставила је Богданка Познановић<sup>36</sup> покренувши седамдесетих година прошлог века на Академији уметности у Новом Саду први Одсек за нове медије који је донео не само промене у академском образовању него и утицај на креирање нове провокативне уметничке сцене ван институционалних оквира.<sup>37</sup>

Милица Mrђа деведесетих година прошлог века ствара врло занимљив облик неформалног образовања кроз деловање Перформативне групе за продукцију нове стварности *Ex Nihilo*. Са ученицима различитих средњошколских опредељења она прави изложбе и изводи акције, перформансе, креативна читања, а ликовни критичари виде овај специфичан педагошки рад као последње трагове авангардног експеримента.

---

36) Богданка Познановић основала је Визуелни студио за интермедијална истраживања на Академији уметности у Новом Саду, а њена прва асистенткиња била је Марина Абрамовић. Своју уметничку праксу је развијала од експерименталног сликарског израза према интердисциплинарном приступу и новим медијима; S. Kojić Mladenov, „Bogdanka Poznjanović: Intermedijska komunikacija“, у: *Teorijski diskursi savremenе женске kulture* [зборник], Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad 2019, 38–58.

37) Уметничка акција „Срце – предмет“, 20. септембар 1970, акција, перформанс, инсталација, јавни простор и Трибина младих, Нови Сад.

## Изађи из „сопствене собе“

Слика жене уметнице у јавном простору са штафелајем, некада и без њене свесне намере, у другачијем друштвеном контексту изазивала је другачију врсту перцепције жене која прелази границе стереотипних улога, границу приватног/јавног, улази у простор уметности и ствара визију модерне, образоване, храбре, еманциповане жене. Она то свакако јесте била, само што то није увек био узорак јавног представљања. Некада је то, као код Видосаве Ковачевић, била демонстрација припадања одређеном уметничком покрету, некада сплет околности као када Надежда Петровић поставља штафелај на ратном боишту, али је важност радног простора за уметнице одувек имала много сложеније аспекте од пуке радионице. У делима неких уметница, као што је Зора Петровић, атеље је био изразито важан мотив и представљао „место апсолутне сигурности и пукотина у коју је могла да излије све потиснуто“<sup>38</sup> Јасмина Чубрило истиче да су атељерске теме у сликарству Зоре Петровић биле њен први избор, не само као „сопствена соба“ него и симболички простор проблематизације односа моћи и позиције уметнице у јавном простору културе.<sup>39</sup>

Увек је то у свим сферама, од образовања до уметности, била борба за јавни простор и видљивост. Као што је улазак у институције образовања, макар то биле девојачке школе, значило одвајање од породичног круга и приватних учитеља, па је тако уметницама атеље симболички обележавао њихову видљиву присутност у сferи уметности. Почетком 20. века уметничке школе и атељеи представљају велике и важне еманципаторске промене

---

38) Н. Ивановић, нав. дело, 135.

39) J. Čubrilo, *Zora Petrović*, TOPY, Beograd 2011, 16.



---

Богданка Познановић, уметничка акција **Срце - предмет**,  
јавни простор и Трибина младих, Нови Сад, 20. септембар 1970.



---

Милица Мрђа Кузманов и EX NIHILO, фотографија, 1995.



| Надежда Петровић у атељеу у Минхену, 1902.



| Јубица Сокић у атељеу на Коларцу

у општој атмосфери модернизације и отуда велики број фотографија ових уметница, између остalog, може бити драгоцен материјал за културолошка и историјска истраживања рада Надежде Петровић у Минхену и Паризу или за перцепцију друштвеног вредновања уметности Зоре Петровић и Јубице Сокић додељивањем радног простора на Коларцу.

Значај атељеа који превазилази своју функционалну димензију уметничке радионице и постаје знак припадања уметничкој елити, проблематизује се седамдесетих година прошлог века када концептуалне уметнице своју уметност креирају ван атељеа, дефинишући своју позицију маргинализоване културе кроз уметнички чин у којем су саме присутне.

Оно што је такође индикативно је да у личним фотографским архивама скоро да нема фотографија са изложби, осим једне фотографије Надеждине изложбе у Минхену, изложбе Јубице Сокић у Уметничкој школи у Београду, фотографије Лизе Крижанић са Милом Милуновићем и Пеђом Милошављевићем испред заједничког рада мозаика на платоу Југословенског драмског позоришта и фотографије Милице Зорић, за коју нисам сигурна да ли је настала на изложби или у атељеу. То не значи да нису имале изложбе, али свакако говори о односу музеја и галерија према женском стваралаштву видљивом кроз заступљеност њихових дела у музејским колекцијама. Јелена Огњановић у тексту „Уметнице у музејима: размишљање о женском уметничком наслеђу“ даје анализу заступљености дела визуелних уметница у новосадским музејима и констатује да поред малог броја њихових радова стоји и чињеница да је већина слика донација самих ауторки.<sup>40</sup>

40) J. Ognjanović, „Umetnica u muzejima: razmišljanje o ženskom umetničkom nasleđu“, u: *Teorijski diskursi savremene ženske kulture*

Ове чињенице и искази не показују само актуелност теме, уочавање континуитета односа према женској култури: оне постају део уметничких радова и чин побуне. Концептуалне уметнице прве кроз уметнички чин јасно артикулишу питање сопствене позиције, не само у друштвеном него и у простору уметности.

И у савременој култури уметнице попут Зорице Чолић још увек се питају: „Може ли уметница стварати, изводити, излагати у условима неолибералног капитализма, под теретом свог пола и притисцима хиперактивности и хиперпродуктивности [...] Постоје ли праксе оклевања, опирања, суздраности или невољности у свакодневном животу или уметности које би пружиле ефикасан отпор доминантној култури?“<sup>41</sup>

Однос уметница и институција компликује се на још једној равни проузрокованој новим уметничким праксама извођачких уметности, у форматима који су преовлађујући избор уметница. Перформанс, акције, инсталације, трансмедијска уметност као главном неакадемске и ванинситуционалне уметничке форме, ипак својим културним вредностима захтевају траг у историји уметности, а једини могући начин за то је бележење кроз уметничку документацију која тако фотографији придаје функцију музеја у савременој култури,<sup>42</sup> чинећи ову уметност доступну критичком увиду, валоризацији и што је најважније – трајније присуство на уметничкој сцени.

[зборник], Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad 2019, 205–214.

41) I. Todorović, *nav. дело*.

42) B. Grojs, *Učinuti stvari vidljivim / strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006.



| Зора Петровић у атељеу, 1958.

## Уметничка фотографија и фотографија као продужени медиј

„Тиме је разлика између уметничке и неуметничке фотографије замењена разликом између музејског и немузејског контекста – према томе изостаје старо питање: како би фотографија требало да изгледа да би била прихваћена као уметничка?“

Б. Гројс

Временом, и сама фотографија, као и женско писмо, добија уметничко утемељење, углавном кроз дискурс другачијег и субверзију утврђеног



| Милица Зорић испред таписерије, 1961.



| Мило Милуновић, Лиза Крижанић и Пеђа Милосављевић, пред мозаиком који су заједно радили, 1948.

канона. По Гројсу (Boris Groys), фотографија је крајем 20. века водећа уметничка форма која све чешће у галеријама и музејима замењује традиционалну слику.<sup>43</sup>

Фотографија на још један начин улази у поље уметности добијајући важну улогу документовања извођачких уметности и уз ранију улогу предлошка сликарским делима сада постаје пратећи елемент нових уметничких пракси, њихов продужени медиј или хибридна форма.

Фотографија омогућава мобилност и самосталност у продукцији ове врсте уметничких радова и зато постаје такође један од формативних избора женске културе. Отуд аторке, тамо где је компликован улаз у велике производијске системе који подразумевају и различите врсте моћи, преузимају мале формате као што су перформанс, видео-арт и фотографија. Женско писмо у овим уметничким формама добија своје утемељење, што се често види у самим називима дела<sup>44</sup>, као што су радови Катарин Ладик<sup>45</sup> *Ја сам јавна жена, Моћ жене* и други. И у феминистичкој теорији перформанс и видео-арт представљају се као женски континент и постају основа за нове теорије о свесном телу,

43) B. Grojs, *највеће дело*, 41.

44) M. Šuvaković, *Moć žene: Katalin Ladik: retrospektiva 1962-2010* [каталог], MSUV, Нови Сад 2010; N. Milenković, *Milica Mrđa: Уметност је она што је израз нерви!* [каталог], MSUV, Нови Сад 2016.

45) Катарин Ладик се сматра најзначајнијом уметницом чувене војвођанске неоавангарде и зачетнициом перформанса регионалне културне сцене. Бази се воко-визуелном поезијом, пише поезију и прозу. А. С. Зеленовић, „Analiza i interpretacija performansa, hepeninga i body arta Katalin Ladik: feministička studija“, у: *GENERO*, 2, 2018, 113-141; доступно на: [https://www.academia.edu/38137970/ANALIZA\\_I\\_INTERPRETACIJA\\_PERFORMANSA\\_HEPENINGA\\_I\\_BODY\\_ARTA\\_KATALIN\\_LADIK\\_FEMINISTICA\\_STUDIJA](https://www.academia.edu/38137970/ANALIZA_I_INTERPRETACIJA_PERFORMANSA_HEPENINGA_I_BODY_ARTA_KATALIN_LADIK_FEMINISTICA_STUDIJA)

„телима која нешто значе“<sup>46</sup> политикама тела. Један од најпровокативнијих перформанса седамдесетих година 20. века, који показује значај ових тема у поетици концептуалних уметница, био је антистриптиз Каталин Ладик „Blackshave Poem“ (1978). У свом раду „Спуштање Новог Сада низ реку Дунав“ (2007) Каталин Ладик и сам фотоапарат уводи као мотив у своје уметничко дело.

Међутим, у случајевима када је уметница уједно и креаторка и актерка сопственог дела поставља се питање ауторства фотографије ако је она у функцији документовања, а нарочито када се перципира као уметничка фотографија. Гројсова теза вероватно је најближа разрешењу ових односа. По њему, фотографија која није стварана с намером да буде уметничко дело јесте документ, или уметничка документација изведеног дела.

Истим питањем можемо се бавити у анализи фотографија Надежде Петровић у којима препознајемо све ове различите стратегије коришћења фотографије: од документарне, у функцији предлoшка за сликарско дело до уметничке форме. Када је у питању Надежда Петровић, Гројсову тезу о уметничкој фотографији најочигледније препознајемо у стилизованим фотографијама њених сестара. На фотографији **Анђа Петровић** (1907/8)<sup>47</sup>, попут идеализованих женских портрета са античким и средњовековним реминисценцијама енглеских фотографкиња с краја 19. века Клементине Хауард (Clementine Howard) и Џулије Маргот Камерон (Julia Margaret Cameron),<sup>48</sup> користећи традиционални

костим, став модела и експеримент са светлом, Надежда успева да естетизацијом лично преведе у универзално значењско поље преко архетипова садржаних у имени модела и симболу објекта за који се везује. Митска слика жене и поигравање с националним и субалтерним идентитетским означитељима теме су присутне и у савременој уметности, али на много провокативнији и експлицитнији начин. Док код Надежде Петровић препознајемо да она женски архетип представља као упориште за национални идентитет између балканизма и европског империјализма, на фотографијама савремене уметнице Бојане С. Кнежевић<sup>49</sup> из циклуса *A Queen of Montenegro* (аутопортрет), штампа на платну, 2020/2018.<sup>50</sup> тај однос је пародиран међусобним прожимањима националног и родног идентитетског парадокса кроз мотив породичних/племанских родослова у којима су изостављени женски потомци. На тој фотографији уметница, с пешкиром на глави као неком врстом покривке за косу, у положају типичној за држање виолине држи гусле које су забрањене за жене, доводећи тако ову перформативну игру с патријархалним националним симболима на сам руб кемпа.

Све ове дилеме, провокације, питања о идентитету, позицији уметнице у одређеном културном канону и природи медија фотографије очигледно остају отворено поље промишљања (де)конструкције родних стереотипа, а фотографија све моћније средство представљања њиховог суочавања.

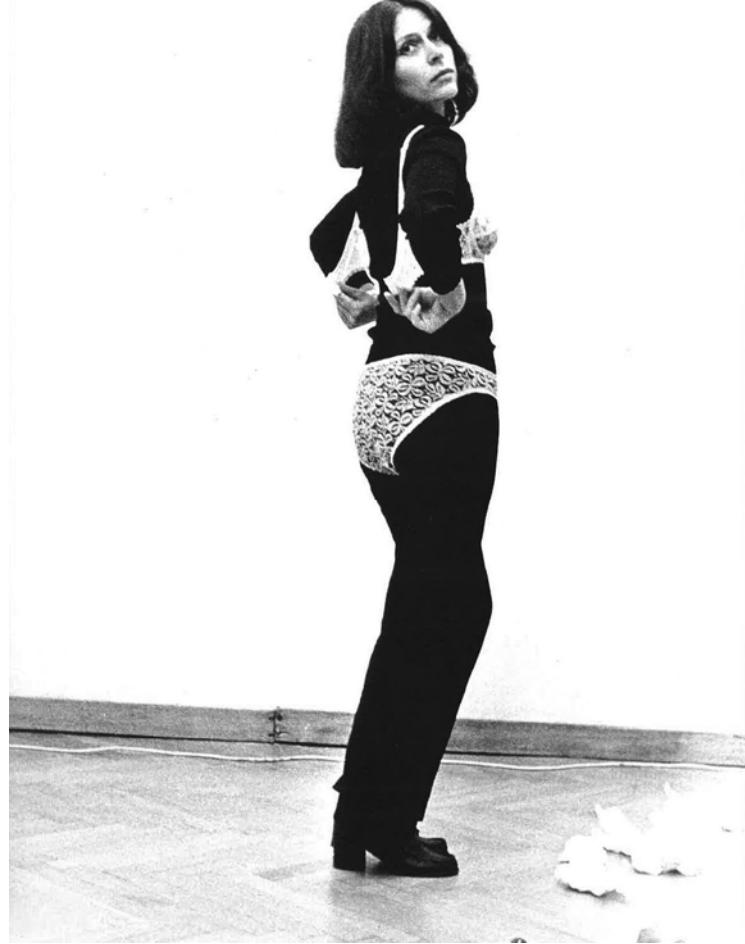
46) Dž. Batler, *Tela koja nešto znače/o diskurzivnim granicama pola*, Fabrika knjiga, Beograd 2001.

47) Надежда Петровић, **Анђа Петровић**, фотографија, Београд 1908, Народни музеј Србије.

48) C. Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, London, New York 2017.

49) Бојана С. Кнежевић – интердисциплинарна уметница, активна у пољу видеа, перформанса, филма, звучне уметности, аудио-визуелне инсталације и уметничке едукације; доступно на: <http://bojanaknezevic.com/> <http://femkanje.com/> <http://sweetconceptualartist.com>

50) Бојана С. Кнежевић, **A Queen of Montenegro** (аутопортрет), штампа на платну, 2020/2018.



---

Каталин Ладик, **Blackshave Poem**, перформанс, Нови Сад 1978.



---

Надежда Петровић, **Анђа Петровић**, фотографија,  
Београд 1908.



---

Бојана С. Кнежевић, **A Queen of Montenegro** (автопортрет)  
штампа на платну, 2020/2018.

Зато је важно пратити токове и појаве као што су:

- додела награде Венецијанског бијенала 2005. године првој феминистичкој уметници Барбари Кругер (Barbara Kruger), која се бави фото-монтажом и колажирањем фотографије и текста, исте 2005. године када су, такође први пут, радове бирале кустоскиње;
- изложба фотографија Надежде Петровић у Спомен-збирци Павла Бељанског 2013;
- изложба „Who's Afraid of Female Photographers?“ (Ко се боји фотографкиња?) 2015. у Musée d'Orsay i Musée de l'Orangerie у Паризу која је представила 165 фотографкиња, од којих велики број непознат културној јавности;
- постављање велике ретроспективне изложбе Доре Мар у Паризу, Лондону и Лос Анђелесу 2019–2021;
- ретроспективна изложба Горанке Матић у МСУБ, 2021.

Живот и дело значајних фотографкиња као тема у другим уметностима, од филма до књижевности, такође је културолошки све важнија. Кроз документарне биографије, мемоаре – или чак као јунакиње уметничких дела – оне проговарају провокативним гласом попут Доре Мар у роману Славенке Дракулић *Дора и Минотаур*, кад каже: „Камера ми је пружала осећај сигурности и ужитка. Или можда моћи. Ужитка у моћи, зашто не?“<sup>51</sup>

---

51) S. Drakulić, *Dora i Minotaur*, Fraktura, Zagreb 2015, 38.

## Литература:

- Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače. O diskurzivnim granicama „pola“*, Fabrika knjiga, Beograd 2001.
- Benjamin, Valter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, у: *Eseji*, Nolit, Beograd 1974, 114–153.
- Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2006.
- Bodler, Šarl, „Moderna publika i fotografija [Iz Salona 1859]“, у: Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd 2006, 172.
- Boјoviћ, Радивоје, *Надеждана писма – Писма са одличним поштовањем Надежде Петровић*, едиција *Наслеђа*, Св. 8, Уметничка галерија „Надежда Петровић“, Чачак 2015.
- Drakulić, Slavenka, *Dora i Minotaur*, Fraktura, Zagreb 2015.
- Dražić, Silvija i Vera Kopićl, *Teorijski diskursi savremene ženske kulture*, Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad 2019.
- Ђармати, Марта, *Пештанска ђаџи: Петар Добровић, Зора Петровић, Иван Радовић и Иван Табаковић* [каталог], СЗПБ, Нови Сад 2020.
- Ивановић, Никола, *Идентитет(и)*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2021.
- Jovanov, Jasna, *Nadežda Petrović: s obe strane objektiva* [каталог], SZPB, Novi Sad 2013.
- Јовановић, Вера, *Лиза Крижанић: сећања и писма*, Alfa Graf, Нови Сад 2005.
- Јовановић, Вера, *Ликовни круг Павла Бељанског*, Тицки цвет, Нови Сад 2010.
- Kojić Mladenov, Sanja, „Bogdanka Poznanović: Intermedijska komunikacija“, у: *Teorijski diskursi savremene ženske kulture*, Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad 2019.
- Максимовић, Десанка, „Тражим помиловање“, у: Женска читанка, Академска књига, Нови Сад 2013.
- Marqurd, Odo, „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Überlegungen im Anschuss an Hegels Schellingkritik“ Aus: Szeemann Harald: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Sa-

uerlander Verlag, Frankfurt am Main 1983.

Мафија на нишану, документарни филм, Редитељ: Ким Лонђиното (Kim Longinotto), глумци: Летиција Ба-таља (Letizia Battaglia), продукција САД/Ирска 2019.

Митровић, Милунка, *Лиза Марић Крижанић: лепота и осећајност*; доступно на: <https://doi.org/10.18485/knjiz.2017.7.7.11> Дом културе УДК: 75.071.1:929 Марић-Крижанић Л. Косјерић.

Noklin, Linda, „Заšto nema velikih umjetnica“, у: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Центар за женске студије, Загреб 1999.

*Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)* [зборник], Јованов Јасна (ур.), SZPB, Нови Сад 2016. Орловић Чобанов, Милица, *Таписерије Милице Зорић: измену наслеђа и модернизма* [каталог], СЗПБ, Нови Сад 2019.

Поповић, Радован, *Прича о Сремену Марићу*, Библиотека Матице српске, Нови Сад 1996.

Polok, Grizelda, „Modernost i prostori ženskosti“, у: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Центар за женске студије, Загreb, 1999.

Raymond, Claire, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, London, New York 2017.

Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, Abbeville Press Publishers, New York, London 2007.

Sontag, Susan, *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Београд 1982.

Тодић, Миланка, *Историја српске фотографије 1939–1996*, Просвета, Београд 1993.

Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Cicero, Београд 2001.

Todorović, Isidora, *Isekle smo kablove* [каталог], SFO (Re)konekcija, MUSV, Нови Сад 2019.

Томић, Милица, „Како се облачимо“, у: *Жена*, Нови Сад 1911.

Haraway, J. Donna, *Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991.

Čubrilo, Jasmina, *Zora Petrović*, TOPY, Београд, 2011.

Чупић, Симона, *Грађански модернизам и популарна култура. Епизоде модног, помодног и модерног*

(1918–1941), Галерија Матице српске, Нови Сад 2011.

Чупић, Симона *Теме и идеје модерног/српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017.

Šuvaković, Miško, *Moć žene: Katalin Ladik* [каталог], MSUV, Novi Sad 2010.

## Интернет извори:

- Digitalna platforma ŽeNSki muzej доступно на: [www.zenskimuzejns.org.rs](http://www.zenskimuzejns.org.rs)
- Stojaković, Gordana, Подршка стварању женске уметничке елите; доступно на: [www.zenskimuzejns.org.rs](http://www.zenskimuzejns.org.rs)
- Petrović, Nadežda, Nepoznato писмо познате уметнице; доступно на: <http://www.avantartmagazin.com/nepoznato-pismo-poznate-umetnice/>
- [www.zenskimuzejns.org.rs](http://www.zenskimuzejns.org.rs)
- <http://www.avantartmagazin.com/nepoznato-pismo-poznate-umetnice/>
- <http://zoricacolic.com/>
- <http://bojanasknezevic.com/>
- [www.monikasigeti.com](http://www.monikasigeti.com)
- <http://vladusic.daportfolio.com/gallery/531379>

## Скраћенице:

АФЖ – Антифашистички покрет жена

КП – Комунистичка партија

СЗПБ – Спомен-збирка Павла Бељанског

МСУВ – Музеј савремене уметности Војводине

## Списак илустрација:

Надеждин атеље у Паризу, 1910/11. (Документација СЗПБ)

Породице Петровић, Зорић и Милетић (с лева на

десно): Зора Петровић, Јаша Томић, Светозар Зорић,  
др Славко Зенит, Анђа Петровић, Јела Петровић, Јела  
Петровић. Седе: Милица Томић, Милева Петровић,  
Милица Милетић, Мита Петровић. Напред: Милан  
Милетић, Растко Петровић, Светозар Милетић и Драга  
Петровић, Београд, 1910. (Документација СЗПБ)  
Надежда Петровић у хаљини с косовским везом, 1908.  
(Документација СЗПБ)

Пјер Крижанић, Десанка Максимовић и Лиза Марић,  
удато Крижанић, Париз, 1925/26. (Документација СЗПБ)

Зорица Чолић, **Рад или уживање**, штампа на застави,  
2019. (вл. ауторка)

Моника Сигети, **Immersion, 01'34"**, видео рад, 2014. (вл.  
авторка)

Надежда Петровић, Пејзаж из Призрена током Другог  
балканског рата, 1913. (Војни музеј)

Јелена Владушић, **СМБ територија**, фотографија, 2020.  
(вл. ауторка)

Испред Ажбеовог атељеа у Минхену, 1899. (Милош  
Коларж)

Шесторо ослобођених усмених испита на матури у  
Скопљу, 1923. (СЗПБ д 232)

Љубица Сокић на изложби током похађања III године  
Уметничке школе, 1933. (Документација СЗПБ)

Богданка Познановић, уметничка акција **Срце – пред-  
мет**, јавни простор и Трибина младих, Нови Сад, 20.  
септембар 1970.

Милица Mrђа Кузманов и **EX NIHILO**, фотографија,  
1995. (Музеј савремене уметности Војводине)

Надежда Петровић у атељеу у Минхену, 1902. (Доку-  
ментација СЗПБ)

Зора Петровић у атељеу 1958. (Документација СЗПБ)

Љубица Џуџа Сокић у атељеу на Коларцу (Документа-  
ција СЗПБ)

Милица Зорић испред таписерије, 1961. (Музеј Сембе-  
рије у Бијељини)

Мило Милуновић, Лиза Крижанић и Пеђа Милоса-  
вљевић пред мозаиком који су заједно радили, 1948.  
(СЗПБ д 301)

Каталин Ладик, **Blackshave Poem**, перформанс, Нови  
Сад 1978. (вл. ауторка)

Надежда Петровић, **Анђа Петровић**, фотографија,  
Београд 1907/8. (Народни музеј Србије)

Бојана С. Кнежевић, **A Queen of Montenegro**, (аутопор-  
трет), штампа на платну, 2020/2018. (вл. ауторка)