

Јасмина Чубрило*

УНУТАР И ИЗВАН КОНТЕКСТА СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ РЕАЛИЗМА – ДВЕ
СЛИКЕ ЗОРЕ ПЕТРОВИЋ ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ МУЗЕЈА ГРАДА БЕОГРАДА

АПСТРАКТ:

На основу архивске грађе, периодике и релевантне литературе, у раду се разматра период стваралаштва Зоре Петровић од 1945. до 1955. године, познат као фолклористичка фаза. Две слике које се налазе у колекцији Музеја града Београда, *Сељанка из околине Београда* (око 1950) и *Српска сељанка* (око 1954), представљају полазиште за контекстуализацију и интерпретацију представа жена у народној ношњи, које су обележиле овај период њеног стваралаштва, и то у светлу темељног питања које се тиче конструисања родног, сексуалног, класног и националног идентитета на сликама Зоре Петровић, као израза усамљене и аутентично различите позиције у односу на доминантне токове и идеје у уметности друге половине четрдесетих и прве половине педесетих година XX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ:

Зора Петровић, фолклористичка фаза, социјалистички реализам, идентитет, родни режим, зазорно, „маскарада“.

За мене једни данас говоре да сам експресиониста, други кажу да би ме могли прикључити фовистима. Међутим, ја мислим да би се за моје сликарство могло рећи да је то један модерни индивидуални реализам и то ипак реализам, који је често као ипак неирријалан,
Зора Петровић.¹

Иако се, како су многи историчари уметности приметили, тешко могу

одредити границе између различитих фаза у стваралаштву Зоре Петровић, Драгослав Ђорђевић је, уз сугестије саме уметнице, направио једну, како и сам каже, условну поделу и према тој грубој хронологији период њеног стваралаштва од 1945. до 1955. године назван је фолклористичком фазом.² За ову фазу карактеристичне су слике експресивног ликовног проседеа интензивног колорита, богате пасте и снажног широког потеза. На њима доминирају представе

* мр Јасмина Чубрило, историчар уметности, Академија уметности, Нови Сад

1 Čengić E., Zora Petrović, *Oslobođenje*, Sarajevo, 14. IX 1958, а цитирано у: Đorđević D., *Svedočenja o Zori*

Petrović, у: Zora Petrović 1894-1962, *Retrospektivna izložba slika*, Beograd 1978, 22.

2 Đorđević D., *op.cit.*, 14.

жена из Србије, Македоније, Црне Горе, у народној ношњи, попут оних на сликама *Сељанка из околине Београда* (око 1950) и *Српска сељанка* (око 1954), из колекције Музеја града Београда. По наведеној подели, оно што је претходило и припремило фолклористичку фазу јесте колористичка фаза, после другог повратка из Париза 1937, а опус који је уследио непосредно након 1955. означен је као експресионистичка фаза.³

У ликовној критици и потоњој историји уметности, писци о делу Зоре Петровић имају подељено мишљење о њеном односу према социјалистичком реализму, од експлицитног става, додуше усамљеног, Зорана Маркуша да је „нису поколебале године социјалистичког реализма“,⁴ до оног, генерално прихваћеног, формираног током 50-их година XX века и касније повремено понављаног, да су њене слике „драгоцен документ о нашем времену“ и „о нашем народу“.⁵ У овој другој групи чланака и критика, која представља резултат добрих намера, конформизма, идеолошких предрасуда, али и „езоповског језика“ (М.Б. Протић), учвршћен је мит о Зори Петровић као сликарки „наших људи“ и „нашег човека“. По мишљењу Миодрага Б. Протића, тежња

социјалистичког реализма да националну уметност еманципује од европске уметности и приближи је народном животу вероватно је утицала на Зору Петровић да пластично актуелизује фолклор, коме се *de facto* непосредно пре почетка рата већ била окренула.⁶

У периоду непосредно након рата до почетка педесетих година прошлог века, када је соцреализам представљао доминантни идеолошки модел који је обликовао хоризонт уметности, ове слике Зоре Петровић нису доносиле отворене проблеме, али се оне, како се испостављало, нису сасвим ни уклапале. Ипак, почетком шесте деценије, иако је Зора Петровић представљала апартну фигуру у односу на владајуће токове у уметности овог периода, започиње процес резервног прихватања рада ове уметнице од стране стручне јавности и публике, као и друштвених институција.

Овде ћемо се бавити контекстуализацијом уметничких дела Зоре Петровић током наведеног периода, као и њихових интерпретација, али и темељним питањем које све време остаје у сенци формалистичког дискурса уметничке критике, а то је питање тематизовања и интерпретације конструисања родног, сексуалног, клас-

3 *Ibid.*

4 Маркуш З., Сликарство мимо свих шаблона, поводом ретроспективе Зоре Петровић у београдском Музеју савремене уметности, *Борба*, 8. април 1978.

5 Видети у: В.Ж., Ретроспективна изложба слика Зоре Петровић, *Борба*, 6. јануар 1952; В.асић П., Човек пре свега, Сликарство Зоре Петровић, *Политика*,

25. децембар 1955; И. Б., Снага и светлост нашег поднебља на платнима Зоре Петровић, *Политика*, 19. март 1958; Стефановић Д., Увек драг сусрет, поводом комеморативне изложбе Зоре Петровић, *Панчевац*, 28. мај 1966.

6 Протић М.Б., *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 205.

ног и националног идентитета на њеним сликама, као израза једне усамљене и аутентично различите позиције у односу на доминантне токове и идеје у уметности друге половине четрдесетих и прве половине педесетих година XX века. Другим речима, како је Зора „преживела“ соцреализам и како је истовремено успела да придобије консензус ликовне критике, тако да у следећој деценији добије све почасте – седам самосталних изложби (1951. године у Умјетничком павиљону у Сарајеву, а 1952, 1955, 1957, 1958, 1959. и, коначно, 1960, којом је обележен лични јубилеј, 40 година уметничког рада, све одржане у Београду); бројне престижне групне изложбе у земљи и иностранству; Октобарска награда 1956. (за уметничка дела изложена у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ у Београду, на седмој самосталној изложби, 1955. године); 1950. године бива пензионисана, али већ 1952, решењем Персоналног одељења Савета за науку и културу Владе НР Србије, почиње да ради на Академији ликовних уметности, најпре као професор средње школе, потом у звању редовног професора, а онда, од 1958. године, у звању редовног професора прве врсте, на дужности на којој остаје до смрти; указом председника ФНРЈ, Ј.Б. Тита, 1958. године добија Орден рада са црвеном заставом; и, коначно, 1961. бива изабрана за дописног члана Српске

академије наука и уметности, као трећа жена, поред Катарине Ивановић и Десанке Максимовић, у овом ексклузивном мушком клубу?⁷

Ако су ликовне уметности морале да буду она област у којој је требало транспарентно показати раскид са старим и означити почетак новог доба, и ако се од уметности као својине народа очекивало да „буде тумач осећања и тежњи народних маса“, како је стајало у Статуту Савеза ликовних уметника,⁸ онда се поставља питање како се слике жена одевених у народну ношњу уклапају у ове захтеве? Генерално, уметници који су навикли на другачију атмосферу рада, представници међуратне генерације који су још у напону, као што су, осим Зоре Петровић, били Мило Милуновић, Петар Лубарда, Милан Коњовић, Иван Табаковић, Марко Челебоновић, покушали су да се тематски прилагоде новим захтевима, а да ипак не жртвују свој уметнички интегритет, но ова мимикрија није остајала незапажена од стране ревносних, увек будних чувара правоверне уметности. Далеко је важније, међутим, то да је ова мимикрија произвела разлику између уметности која је прихватила нове теме, а задржала међуратни сликарски израз, близак интимистичкој фигурацији или експресивној употреби боје у годинама социјалистичког реализма (бројнија група и по уметницима и по делима, којој

7 Биографски подаци узети из: Ђорђевић Д., Зора Петровић у светлости биографских чињеница, у: *Зборник Свећозара Радојчића*, Београд 1969, 89 и

99–100; Јанковић О., *Зора Петровић, Уметности као животи*, Београд 1995, 189–196.

8 Протић М.Б., *op.cit.*, том II, 355.

је и сама Петровић припадала), и уметности самог социјалистичког реализма. Стицајем добро познатих политичких околности, већ на почетку шесте деценије прва опција ће бити подржана низом групних и самосталних изложби њених протагониста. Другим речима, представници међуратне генерације ће, како ће то потоња историја уметности закључити, одиграти двоструку улогу – с једне стране, својим радом ће одржати континуитет са предратним сликарством, а с друге стране, активно ће учествовати, заједно са грађанским интелектуалцима који су опстали у јавном животу, у организовању препорода. Већ након, рекли бисмо, одоцнеле канонизације соцреализма на Петом конгресу КПЈ 1948, непосредно после сукоба са СССР-ом и Резолуције ИБ-а, наступа противуречан период који, паралелно са контрадикторним процесима тражења социјалистичке демократије, наговештава и будуће промене у друштвено-културној сфери. Најважнији догађаји у процесу либерализације културе, па самим тим и у области ликовних уметности, били су приступна беседа Едварда Кардеља у Словеначкој академији знаности 1949, у којој одбацује појам партијности, критикује совјетски модел и праксу, и у којој се назире попуштање и допуштање аутономности науке. Следи Трећи пленум ЦК СКЈ крајем 1949, који је својим одлукама означио отопљавање у култури и просвети и, коначно, реферат Мирослава Крлеже *О слободи кул-*

туре, на Трећем конгресу књижевника Југославије 1952, у коме је највећи део био посвећен ликовним уметностима и, на линији предговора за књигу цртежа Хегедушићевих *Подравских моштива* из 1933, деградира узор-сликара соцреализма Герасимова, али истиче да се лево остварење у уметности не може постићи ни по укусу апстрактног сликарства и поезије који се негује на Западу. Овај став Крлежа ће поновити и на ванредном пленуму Савеза књижевника Југославије. Крлежин реферат најавио је либералан партијски програм, промовисан на Шестом конгресу СКЈ 1952. и коначни, али не и сасвим стварни, пораз соцреализма. Током овог периода политичких и идеолошких превирања, уметнички живот заузима нови правац и *de facto* неким својим потезима претходи званично прокламованој либерализацији: изложба новије француске уметности из збирке Уметничког музеја (из збирки Музеја кнеза Павла, и Ериха Шломовића), уз аргументацију Вељка Петровића да „нашем радном човеку не остане страни ништа што је људско“ (1950), историјска самостална изложба Миће Поповића у октобру исте године, почетком 1951. изложба 70 сликарских и вајарских дела из времена 1920–1940, која је значила рехабилитацију међуратне уметности, а за коју организатори сматрају будући да наше савремене изложбе пате од безбојности, да „велика поука може да се извуче из ове изложбе“, и да се најјаче истичу снажни индивидуални из-

рази и тражења,⁹ како стоји у непотписаном предговору, и коначно, Лубардина самостална изложба исте године, а онда и његов наступ и награда на Бијеналу у Сао Паолу 1953. године. С друге стране, успоставља се међународна сарадња и током шесте деценије Београђани имају прилику да виде репрезентативне изложбе западноевропске модерне и савремене уметности, а истовремено се и страна публика упознаје са уметношћу из земље социјалистичке демократије.¹⁰

Како су се у све ове промене уклапале представе Банаћанки, Црногорки, Циганки које је Зора Петровић сликала и излагала током овог периода? Шта су оне могле да значе? Ако их схватимо као чворишна места у Фукоовом смислу, какви се друштвени, уметнички, идеолошки, психолошки дискурси на њиховим површинама преламају, на каквој се моћи темеље, имају ли потенцијал контроле и нормирања? Коначно, на којим дискурсима су почивале интерпретације претходника?

На почетку бих указала на чињеницу да је језик критике током 50-их година крајње беневољентно бранио њене слике аргументацијом која се темељила на закључку да су оне документ о „нашем народу“, „нашем човеку“ и „нашим

људима“ и, у том смислу, оне су заправо одговориле на захтев постављен у Статуту Савеза ликовних уметника, да уметност „буде тумач осећања и тежњи народних маса“. У овом уопштавању изостала је, међутим, чињеница да се ради о „нашим женама“ или „женама из нашег народа“. Суочена са представом жена одевених у народну ношњу разних крајева тадашње Југославије, критика наравно није могла у описима дела да пренебрегне ту чињеницу, али су у закључцима жене нестајале у склопу апстрактног конструкта народ или им је родни идентитет нестајао у (политички) валиднијем идентитету човека/мушкарца.

Већ после 1937. године, у трагању за представљањем непатворене истине и следећи траг неке гогеновске чежње за праисконским, једноставним и битним, Зора Петровић је мотиве нагих и одевених Циганки почела да потискује новим мотивима сељанки.¹¹ Тела заоденута у народну ношњу, када већ нису нага, за Зору Петровић имала су већу вредност и изражајност од тела одевених у грађанско одело (макар је радила портрете својих блиских пријатеља, колега, у грађанском амбијенту и у беспрекорној

9 Видети у: *pref. cat. 70 сликарских и вајарских дела из времена 1920-1940*, Галерија УЛУС, Београд, фебруар-март 1951, 5

10 Видети у: Merenik L., *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd 2001, 48–58; Марковић П., *Београд између истока и запада 1948-1965*, Београд 1996, 323–329, 421–427.

11 Аналогију са Гогеном налазимо у њеној изјави да „необично волим Гогена“; видети у: Благојевић Д., Наше жене сликари, Своју сликарску судбину доживела је

Зора Петровић у Паризу, пре десетак година, *Правда*, Београд, 8. мај 1937. Ова изјава могла је да наведе писце о њеном раду да често пореде уметност Зоре Петровић са Гогеновом, попут изјаве Бихаљи-Мерина да се „нека гогеновска чежња за праисконским, једноставним и битним налази у сликарству Зоре Петровић“. Видети у: Бихаљи-Мерин О., Две изложбе, Зора Петровић, *Књижевност* бр. 1–2, год. VII, Београд, јануар-фебруар 1952, 173.

грађанској одећи), и у том смислу била су ближа истини у којој је сликарка препознала категорију лепог.¹² Зора је своје моделе, биле оне Циганке, биле сељанке, доводила са урбане маргине и/ли села у свет града, у свој, како год неуредан,¹³ грађански атеље. Да ли су то репрезентативни портрети сељанки, именоване или неименоване националне припадности? Да ли рефлектују романтичарски обојен поглед на грађанску другост, који је, након преломних догађаја и промена режима, било могуће усмеравати и читати и као део тежње која је карактерисала социјалистички реализам, а то је да националну уметност приближи народном животу? Можемо само претпостављати јер у Зориним изјавама које су ми до сада биле доступне нисам нашла ништа што би поуздано потврдило или негирало тврдњу да је ова тежња могла утицати на сликарку да настави са фолклорним мотивима, као и да се, нешто мало касније, окрене и српском средњовековном сликарству. Ове представе жена у народним ношњама биле су начин да Зора остане доследна себи, свом бурном и интензивном колориту, густој пасти, широким неспутаним потезима, великим форматима и својим темама, а опет да једном амбивалентном

експликацијом пружи себи шансу да њен рад буде прихваћен, што ће се почетком шесте деценије и десети. Истицање веза са родним тлом и националном традицијом, убеђење у изворност и снагу талента из наших крајева, препознавање и грађење сопствене различитости у односу на доминантни модел далеког центра, било је карактеристично и за друге српске сликаре колористе. Те везе су се темељиле на наративу о националном темпераменту, неконвенционалности, спонтаности, самониклости, Зора Петровић је изгледа међу првима, инсистирала на некој врсти континуитета са српском средњовековном уметношћу, и то је толико упорно понављала док сви остали, уз оgrade, а чешће без њих, нису прихватили. Дакле, како интерпретирати ове слике?

После свега, чини се да је фолклористичка фаза исто што и колористичка и/или експресионистичка, и да је фолклор у њеним сликама имао исту функцију коју је концепт примитивног имао за ране западноевропске модернисте, а то је нада да се примитивно супротстави ономе што су они видели као стерилност сопственог друштва и његове уметности, односно као могућност да помоћу „невине” културе и уметности ревитализују

12 „Не волим одело какво се носи по канцеларијама и салонима“ из: Б. И., Једрина и искреност, *Полиџика*, 12. децембар 1955. Такође, Олга Божичковић у свом *Портрету Зоре Петровић* каже експлицитно „сликарка органски не подноси савремено грађанско одело“. Видети у: Божичковић О., Портрет, Зора Петровић, *Полиџика*, 23. март 1958.

13 „Све је било умазано, прашњаво, улепљено, покапано, са траговима немара, нехата и крајње небриге према свету материјалних ствари. Очигледно да јој уредност није била врлина“, наводи у својим *Сведочењима...* Драгослав Ђорђевић. Видети у: Ђорђевић Д., *op.cit.*, 1978, 6.



Слика 1. Српска сељанка, око 1954.
Fig. 1 Serbian Peasant Woman, about 1954

себе и своју уметност. Фолклор је за Зору, као и наго тело, имао снагу аутентичног, коју је она могла да супротстави

лажној, декадентној грађанској култури како своје мале средине тако и оне светске, париске. Међутим, ове анонимне жене у тзв. народним ношњама, које тек наслућујемо, с обзиром на чињеницу да је Зора сликала широко, брзо, занемарујући детаље, нису представљене у пољу, што би могла да буде соцреалистичка тема *par excellence*, или пак у оном што би могао да буде њихов свакодневни амбијент, те би такав приказ жанровски варирао од портрета до жанра у ужем смислу. Да ли је Зора овим женама из народа, сместивши их у грађански амбијент, уживала у егзотичном Другом, да ли им је одузела аутентичност, виталност, а у контексту социјалистичког реализма – могућност да буду пожртвовани хероји у некој од немогућих петогодишњих мисија? Да ли су портретисане жене само модели одевени у нешто што личи на народну ношњу, а сами прикази ништа друго до костимиране представе у мање или више препознатљивим амбијентима? Како је приметио Ото Бихаљи-Мерин у једном приказу из 1952, „у бидермајерској наслоњачи и у модерној соби, ти пастири и сељаци изгледају туђе и изгубљено“,¹⁴ с тим што и Бихаљи-Мерин опет прави ту грешку, убацујући мушкарце у Зорине слике. Чини се да ове насликане жене не представљају у иконографском смислу симболичко тело нације већ да пре,

14 Бихаљи-Мерин О., *op.cit.*, 173. У овом приказу изложбе, Бихаљи-Мерин сугерише Зори Петровић да би требало да „прошири и употпуни своје дело“ тако што би могла да „за једно извесно време напусти град и оде у

поље, у сељачку средину, у светлост и једноставност природе. ... Тада би, можда на свадбама, при жетви, или просто свагдашњици, али у стварним срединама, њени ликови живели у природној атмосфери“.

заснивајући се на класној подељености, ови призори рефлектују културолошку подељеност на рурално, природно, нецивилизовано, спонтано, истинито, аутентично, и урбано, артифицијелно, цивилизовано, компромитовано, декадентно. Сликаремским поступком који позадину приближава површини платна, производи се ефекат тескобе, а извориште те тескобе је и даље у равни Зориног обрачуна са грађанским миљеом и његовим системом вредности, којима је Зора, сада као својеврсној илегалној појави, заправо и даље припадала.

Широки потези и боја којом је као материјом Петровић покривала своја платна, имају квалитет дивље експресије, односно вредност неукроћене флуидности која руши психичке границе између унутрашњег и спољашњег субјекта, али и границе између себе и другог. То је оно зазорно, у смислу у коме га Јулија Кристева објашњава у делу *Моћи ужаса*, надовезујући се на антрополошка истраживања и закључке Мери Даглас, објављене у књизи *Чистио и ојасно*, дакле оно што прети да уобичајену означитељску праксу унутар одговарајућег симболичког поретка, помоћу кога се ова пракса одржава и обнавља, уздрма, поремети.¹⁵ Отуда се често у ликовној критици тог време-

на (као уосталом и у претходном периоду, а понављаће се и касније) може прочитати придев анималан или именица анимализам у вези слика Зоре Петровић (посебно када су актови у питању).¹⁶ У принципу, у критикама и приказима након Другог светског рата, анимално, инстинктивно и нагонско одражавани су у једном дипломатски коректном, уздржаном, у суштини амбивалентном вредносном суду. Захваљујући начину на који су сликана ова моћна тела монументалних димензија, као и начину на који је сликана одећа која их покрива, растачу се границе и површина слике претвара се у пулсирајућу (претећу) масу која говори о женској моћи уживања, оној коју Кристева уочава као вишак у језику, неискан, неискан и непредставив у симболичком.

Стереотипни дискурс патријархалне културе који изједначава жену са природом, односно нагонима, нерационалном, емотивном сфером, изван језика и симболичког поретка, јесте дискурс који је Зора Петровић доследно пратила, изједначавајући жену из народа (дакле, необразовану, непатворену, неискварену цивилизацијом) са категоријом Истине као Лепоте. Овакав потез Зоре Петровић могао би да се интерпретира као поступак претеране идентификације, који под-

¹⁵ Kristeva J., *Moći užasa, Ogled o zazornosti*, Zagreb 1989.

¹⁶ Видети, између осталог, Поповић Ђ., Изложба слика Зоре Петровић, *Правда*, Београд, 26. март 1937; С. П., Трећа самостална изложба Зоре Петровић у Београду, *Књижевне новине*, Београд, 21. март 1958; Поповић Д.,

Заокружена уметничка личност, *Борба*, 25. март 1958; Ђорђевић Д., Значајно име наше уметности, *Борба*, 5. јануар 1966; Протић М.Б., *op.cit.*, 206–207; Stevanović M., *Zora Petrović, y: Momčilo Stevanović, studije, ogledi, kritike*, Beograd 1988, 94.

разумева производњу фантазматског сценарија сличног ономе на коме структура моћи почива, а тим понављањем омогућава се радикално преиспитивање урођеног пристајања на структуре моћи.¹⁷ Дакле, ове представе жена у народним ношњама нису грађанско уживање, нити рецидиви романтичарски расположеног одушевљавања Истином као Лепотом. Такође, оне нису слике наших народа, представе Националног тела. Национално, као културни конструкт и културни однос, али и субјективно искуство, у раду Зоре Петровић јавља се касније, у другој половини шесте деценије, када унутар конструкта партизанско/пролетерског јединства, које ће бити формулисано у братство и јединство, током 50-их започиње доста опрезно, рекли бисмо веома тихи процес обнове грађанских вредности, а са њима и обнова религиозности и развој национализма. Сlike Зоре Петровић које настају у границама фолклористичке фазе више говоре о родном режиму у два друштвена система у којима је уметница живела и радила. Дакле, после рата је, чињеница, дошло до реорганизације родних улога унутар примарних породица и та реорганизација је довела до равноправности полова. Разлог је био што је ре-

жим, као и други социјалистички режимима, настојао да спроведе програм индустријализације који се, како указује Катрин Вердери, темељио на великом улагању рада, а малом улагању капитала, тако да је за његово остварење била потребна сва радна снага без обзира на род.¹⁸ Ово је, у основи, био разлог прокламовања родне равноправности и доношења мера које су је унапређивале, примера ради, породилска боловања, брига о деци, законодавно регулисање прекида трудноће, што је женама дало већу контролу над тим видом њиховог живота,¹⁹ и надовезивало се на идеолошко објашњење које се темељило на левичарској концепцији ослобађања љубави и еманципацији жене. Односима између мушкараца и жена управљале су, међутим, норме произашле из пастиша, како је Предраг Марковић приметио, „револуционарног пуританизма са традиционалним патријархалним моралом“,²⁰ који је женски идентитет дефинисао само преко мушког. У том смислу није необично да су Банаћанке, Македонке, Црногорке представљале наш народ, нашег човека, јер им је само то и било дозвољено. Другим речима, иако се доста тога у склопу родног режима формално-правно променило,

17 Концепт „претеране идентификације“ Славоја Жижека овде користим према интерпретацији Марине Гржинић. Видети: Gržinić M., *Ostojić's I'll Be Your Angel, autentični sotonski čin*, у: *Tanja Ostojić Dnevnik iz Venecije, Venice Diary*, Zagreb, 2002, 70.

18 Verderi K., *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, Beograd 2005, 127.

19 Детаљније о прокламовању и стицању формално-правне равноправности и формалним импликацијама ових промена у Србији у периоду социјализма видети: Božinović N., *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*, Beograd 1996, 148–222.

20 Марковић П., *op.cit.*, 502.



Слика 2. Сељанка из околине Београда,
око 1950.

Fig. 2 Peasant Woman from the Environs of Belgrade,
about 1950

тешко би се могло закључити да је дошло до радикалне, суштинске промене.²¹ Род је културни конструкт и као такав успоставља однос између тела као анатомских или биолошких датости и друштвених схватања о њима, конструкт који нам говори како култура (још један конструкт језика) види и нормира наша

21 Д. Духачек је на једном месту то описала као „a thin layer of ideologically-based egalitarianism was superimposed on a stable patriarchy“. Наведено према: Pejić B., *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, у; *Marina Abramović, Artist Body, Performances 1969-1998*, New York – Milano 1998, 33.

22 Овде, пре свега, мислим на студију коју је Оливера Јанковић објавила у пратећем каталогу своје аутор-

тела, нашу природну датост. У том смислу, род је произвољан, али кроз употребу у друштвеном животу он постаје реалан, наизглед природан и нормалан. Гледано из овог угла, оно о чему слике фолклористичке фазе између осталог говоре јесте ова ничим уздрмана реалност, нормалност, природност.

Ова, рекли бисмо, прикривена феминистичка стратегија, и поред тога што је последњих година било напора у том правцу, остала је неистражена у делу Зоре Петровић.²² Путем сопствене „претеране идентификације“, Зора Петровић је заправо рефлектовала чињеницу која ће неколико деценија касније постати кључно место у (постмодерној) феминистичкој родној теорији, а то је да родни идентитети нису ништа друго до дискурзивне конструкције унутар хетеросексуалне матрице моћи, односно да су мушки и/или женски идентитети ефекти институција, пракси, дискурса, с тим што се тај *gender style*, колико год лимитиран, путем интерпретације формираних родних норми увек може изводити на нов, а тиме и аутентичан начин.²³ Чини се да је Зора Петровић током своје каријере у доброј мери прибегавала стратегији „маскараде“. Џоен Ривијер је 1929. године објаснила кон-

ске изложбе слика и цртежа Зоре Петровић, видети: Јанковић О., *op.cit.*

23 Интерпретација родног идентитета као перформативног конструкта, односно као ефекта дискурзивних матрица, темељи се на радикалној деконструкцији родних идентитета изнетих у: Butler J., *Gender Trouble*, New York – London 1999.

цепт „маскараде“ на примеру успешне жене, која је сваки пут кад би јавно урадила нешто добро и тиме заузела позицију коју друштво препознаје као мушку, прибегавала флерту са (мушком) јавношћу и на тај начин се враћала на своју женску улогу у друштву. Другим речима, Ривијер је међу првима увидела да је род конструисан према друштвеним кодовима и да у том процесу субјекат постаје родно одређен путем мимезиса. Ривијер пише да се женскост (користи термин *womanliness*) „може претпоставити и носити као маска, која уједно сакрива поседовање мушкости и спречава очекиване репресалије уколико се открије да је жена поседује – управо као што ће лопов преокренути своје цепове и тражити да буде претресен да би доказао да не поседује украдене ствари.“²⁴ Њена дефиниција женскости везана је за појам „маскараде“ и она каже да не постоји разлика између женскости и „маскараде“, ни површна ни радикална, јер је женскост исто што и маскарада и обрнуто.

Аналогно овој експликацији, могло би се рећи да је Зора Петровић током своје каријере „маскирала“ своју родну позицију флертујући са критиком, колегама, публиком путем генерисања наратива о Истини, Лепоти, формалним проблемима које решава на својим сликама, дакле наратива који је био друш-

твено прихватљив за Уметност, с једне стране, као што је, с друге стране, својим тумачењима мотива и жанрова стварала простор за интерпретацију која је учинила да њене слике подједнако одговарају укусу и социјалистичке и грађанске публике. И ту се, чини се, налази узрок коначно постигнутог консензуса професионалних кругова и шире јавности током 50-их година претходног века. Захаљујући „маскаради“, Зора је успела да наговори/натера да и критика и публика прихвате опсценост коју су раније критиковали, грубост експресивног геста и густину пасте коју су раније приписивали недовољној сликарској компетенцији. Једини начин да се достојанствено изведе овај преокрет био је онај који се темељио на напорима да се укаже да је Зора, да употребим формулацију Линде Нид, „сирови материјал женског тела претворила у уметност“.²⁵ Инсистирајући на „трагању за истином“ и, нешто касније, под утицајима средњовековне фреске, Зора Петровић је, рекли бисмо, „маскирала“ своју феминистичку позицију и преусмерила интерпретацију у други смер, у смер формалних анализа, али је мотивима сељанки, као актовима уосталом, обликованим дивљим потезима (из целог свог тела, заправо тематизовала, односно говорила ни о чему другом до о свом субјективном родном искуству.

24 Riviere J., *Womanliness as a masquerade*, први пут објављен у *The International Journal of Psychoanalysis* 10, 1929. Видети на: http://www.ncf.edu/hassold/WomenArtists/riviere_womanliness_as_masquerade.htm

25 Nead L., *Female Nude, Art, Obscenity and Sexuality*, London – New York 1992, 9.

Jasmina Čubrilo*

**IN AND OUT OF THE CONTEXT OF SOCIALIST REALISM – TWO
PAINTINGS OF ZORA PETROVIĆ FROM THE COLLECTION OF THE
BELGRADE CITY MUSEUM**

Summary

Based on archival material, periodicals and the relevant literature, the paper looks at Zora Petrović's work between 1945 and 1955, a period known as the "folklore phase". Two paintings from the collection of the Belgrade City Museum, "A peasant woman from the environs of Belgrade" (ca 1950) and "A Serbian peasant woman" (ca 1954), are taken as a starting-point in contextualizing and interpreting the images of women in traditional costume marking this phase of her work, and in light of the fundamental question concerning the construction of gender, sex, class and national identities in Zora Petrović's paintings as the expression of a solitary and authentically different position in relation to the mainstream art practices and ideas between the mid 1940s and mid 1950s.

Art criticism and subsequent art history are divided on the issue of her position in relation to socialist realism, variedly seen as being "in or out of socialist realism". Petrović's paintings of women in traditional costume did not cause any visible trouble for her, but apparently they did not quite fit in either. In the early 1950s, her work, although widely divergent from mainstream art, began to be unreservedly accepted by the professional community and the public, which raises the logical question as to the possible reasons for this general consensus, especially in light of the fact that Petrović's "folklore phase" paintings tell much about the gender patterns in two social systems under which she lived and worked.

Zora Petrović's covert feminist strategy has remained unstudied in spite of some recent work in that direction. This paper takes the angle of feminist criticism and theory to look both at her style and at the motif of women in traditional costume in her paintings of the 1940s and 1950s, and in the context of the socialist regime and in relation to socialist realism.

Petrović's expressionist style has the quality of untamed fluidity wiping away the psychological border between the external and the internal, as well as the border between the self and the other, Julia Kristeva's quality of embarrassing, something threatening

* Art historian, Academy of Arts, Novi Sad

to undermine the established signifying practice within the dominant symbolic order. Hence the frequent use of the adjective “animal” or the noun “animalism” by the art critics of that period for Petrović’s paintings (especially with reference to her nudes), reflecting diplomatically correct, reserved, in fact ambivalent value judgement. The way in which these powerful monumental-sized bodies are painted, and the way in which the clothes covering them is painted, make all borders dissolve and the surface of the painting become a pulsating (menacing) mass evoking the female power of pleasure, the one Kristeva perceives as redundant in language, as unexpressed, inexpressible and unrepresentable in the symbolic.

Zora Petrović may be said to have “masked” her gender position through flirting with critics, colleagues and the public by generating a narrative about Truth, Beauty, formal problems being solved in her paintings, a narrative, then, which was socially acceptable in Art on the one hand, while on the other, through her interpretation of motifs and genres, making room for interpreting her paintings in such a way that they seemed equally suited to the tastes of the socialist and bourgeois publics. And this is where the cause seems to lie of the consensus reached in the 1950s between the professional and the general public. Owing to the “masquerade”, Zora succeeded in persuading/forcing the critics/public into putting up with the obscenity they had denounced, with the crudity of her expressive strokes and thickly applied paint previously put down to her artistic incompetence. By insisting upon a “quest for the truth” and, somewhat later, upon the influence of medieval frescoes, Zora Petrović, we would argue, “masked” her feminist position and redirected interpretation towards formal analyses, but the motif of peasant women, as well as her nudes, shaped by “wild” gestures of (from) her whole body, in fact thematized, or spoke about, nothing else but her subjective gender experience.