

Kartiranje *queer* identitet in motivov v moderni zgodovini umetnosti v Srbiji in Hrvaški

Abstract

Mapping Queer Identities and Motives in Modern Art History in Serbia and Croatia

The article deals with the possibility of researching and mapping female painters' self-portraits with the key of queer interpretation and with the accent on women's and queer writings. The research of female self-portraits from this perspective addresses the new approach to modern art history, and the possibilities of construction/conceptualization/readings/reflection of gender identity of the artist herself as author and observer of the painting. Theoretical analysis of self-portraits and individual works from the opus of Nadežda Petrović, Danica Jovanović, Milena Pavlović Barili, Nasta Rojc, Beta Vukanović and Natalija Cvetković was conducted.

Keywords: female self-portrait/portrait, gender/sexual identity, queer interpretation, art history

Dragana Stojanović holds PhD in theory of art and media, and is ethnomusicologist, gender studies and feminism studies theoretician. (dstojanovic@yahoo.com)

Vladimir Bjeličić is art historian and freelance curator. (bulbdisorder@gmail.com)

Povzetek

Članek tematizira možnost raziskovanja in kartiranja ženskega slikarskega avtoportreta po ključu *queer* interpretacije s poudarkom na ženski in *queer* pisavi. Proučevanje ženskega avtoportreta iz te perspektive obravnava tudi nove načine razlage moderne zgodovine umetnosti, konstruiranja/koncipiranja/prebiranja/refektiranja spolne identitete same umetnice kot ustvarjalke in opazovalke slike. Izvedena je teoretična analiza s primeri avtoportretov in posameznih slikarskih del iz umetniških opusov Nadežde Petrović, Danice Jovanović, Milene Pavlović Barili, Naste Rojc, Bete Vukanović in Natalije Cvetković.

Ključne besede: ženski avtoportret/portret, spolna/seksualna identiteta, queer interpretacija, umetnostna zgodovina

Vladimir Bjeličić, zgodovinar umetnosti in samostojni kustos. (bulbdisorder@gmail.com)

Dragana Stojanović je doktorica teorije umetnosti in medijev, etnomuzikologinja, teoretičarka študijev spolov in feminističnih študij. (dstojanovic@yahoo.com)

Kartiranje določenega pojava v kontekstu zgodovine umetnosti je zahteven in zapleten proces, ki vključuje poznavanje zgodovinskih, družbenih in diskurzivnih razmerij, katerega dinamične relacije proizvodnje pomenov občutno vplivajo tako na sam razvoj neke umetnosti kakor tudi na konceptualizacijo njenega zgodovinjena, po kateri je ta reprezentirana in posredovana. Tako je eden od načinov razlage določenega zgodovinskega obdobja branje/interpretiranje samih del,¹ pa tudi analiza zgodovinsko-družbenih okoliščin, v katerih neko umetniško delo/skupina del nastane ali se zgradi kot *znanje* o danih umetninah. Z drugimi besedami, umetnina nikoli ni zgolj *umetnina* – vselej je posredovana z individualnim razumevanjem umetniškega dela, pri čemer sta sočasno zgrajena tako pomen kot mesto konkretne umetnine v dani kulturi ali zgodovinskem obdobju, pri čemer velik del podedovanega znanja o zgodovini umetnosti leži na trdih, dominirajočih, avtoritarnih kanonih razlage, teoretizacije in interpretacije.²

Ko onstran tega govorimo o kartiranju identitet in motivov na umetniškem področju, je poseben izziv iskanje *drugih* zgodovin, *drugih* prikazov in *drugih* sporočil, iskanje utelešenja tistih alternativnih, drugačnih in/ali slabo vidnih identitet, katerih sporočila in narativni pomeni so pogosto izključeni, ignorirani ali celo cenzurirani kot *drugost*, katere drugačnost se dojema kot nesprejemljiva za normative določenega družbenega okvira, v katerem je bila zaznana. V kontekstu analize *drugih*, redkeje spremljanih zgodovin vizualnih umetnosti, zbuja posebno pozornost branje slik, ki vsebujejo prepoznavanje in interpretacijo *queer* motivov, poseben izziv na tem področju pa je interpretacija individualnih pristopov in umetniških del umetnic-avtoric, ki neizogibno izražajo svojo specifično žensko (*drugo!*) pozicijo v življenju in dani družbi, v kateri so ustvarjale/ustvarjajo ali v kateri so živele/živijo, kar vsekakor zaplete možnosti in ravni interpretacije njihovih umetniških poti.

Biti ženski subjekt v patriarhalni, maskulino-centrični družbi³ pomeni bivanje v stanju specifične tenzije. V kontekstu lacanovske in postlacanovske teoretske psihoanalize je namreč ženska pozicija definirana kot tista paradoksalna pozicija, v kateri je ženska subjekt, vendar hkrati vedno (tudi) objekt. Ženska v tej razlagi zavzema položaj, v katerem pravzaprav nima v lasti same sebe, niti kulturnih poimenovanj za samo sebe (Grosz, 1989: 19). Ona torej govori, a je namesto tega vselej že izgovorjena, ona slika, a je namesto tega vedno že reprezentirana s pomeni, ki jih vanjo vpisuje dominantno gledalčevo (moško!) oko (Mulvey, 1975), s pomeni, ki jih zanjo izgovarja in posreduje dominantni (moški) družbeni subjekt.

Zato poskusi umetnice spregovoriti v jeziku umetnosti zahtevajo njeno neprekinjeno (re)pozicioniranje, ponovno vpisovanje v družbeno-zgodovinski kontekst, v katerem (si prizadeva da) deluje in ustvarja. Ustvarjati umetnost torej hkrati pomeni *intervenirati* v obstoječi ustroj, ne le družbeno-političnega, temveč v obstoječi ustroj označevalskega,⁴ s čimer določena intervencija hkrati privzema (in potencialno uresničuje!) dimenzijo spremembe sistema razmišljanja, reprezentacije in govorice. V tem smislu je odnos umetnice do ureditve sistema/

¹ V kontekstu teoretizacije umetnosti in konkretnih umetniških del se termin *branje* nanaša na interpretacijo oziroma na poskus razlage mogočih pomenov, ki izhajajo iz določenih del skozi akt individualne percepcije opazovalca ali opazovalke (ko gre za vizualne umetniška dela) oziroma poslušalca ali poslušalke (ko gre za zvočna dela).

² Gre za kanone, ki svojo avtoriteto črpajo iz velikih, sistemsko zgrajenih institucij družbe (akademski diskurz, diskurz javnega menja in podobno).

³ Tako vzpostavljeno spolno dinamiko z njenimi specifičnimi strukturami moči Jacques Lacan v domeni teoretske psihoanalize definira kot falocentrično strukturo oziroma kot strukturo, v katere središču je falus – simbolični predstavnik (maskuline!) moči. Za podrobnejša pojasnila glej npr. Lacan, 2006.

⁴ Označevalci se v diskurzu teoretske psihoanalize kažejo kot nosilci vseh mogočih možnosti pomenov, ki se v procesu svojega udejanjanja vtisnejo v zavest subjekta in s tem kreirajo iluzijo materialnosti pomena (iluzija realnosti in/ali samoumevnost pomenov, posredovanih z jezikom in kulturo). Za dodatno razlago pojma označevalcev v lacanovski terminologiji glej Šuvaković, 2010.

sveta umetnosti, v katerem govori in ki izgovarja njo, vselej kompleksen odnos restrukturiranja danega sistema skozi intervencijo specifičnega izrekanja osebne pozicije, skozi ustvarjanje individualnega umetniškega izraza, ki izvira iz same ženske subjektivnosti kot takšne, oziroma skozi pisanje *ženske pisave*. V tem pogledu vsak družbeno-zgodovinski kontekst v določenem trenutku nudi odpor, vendar s tem odpira tudi možnost delovanja umetnice kot tiste, ki preverja, tiste ki emancipira, tiste ki intervenira ali transgresira jezik umetnosti.

Južnoslovanski prostor je v svoji zgodovini moderne dobe še zlasti izzivalno področje za analizo *ženske pisave* v umetnosti glede na to, da kulturno in zgodovinsko niha med različnimi kulturnimi vplivi in dediščino različnih družbenih sistemov. V tako zapletenem ozadju so se umetnice, performerke, pisateljice in druge ženske, voljne spregovoriti v umetniškem jeziku, srečevale z različnimi vprašanji – z vprašanji (ne)zmožnosti lastnega umeščanja v falocentričnem sistemu pojmovanja, z vprašanji tradicionalno moške umetniške/performativne/pisateljske pozicije⁵ ter z vprašanji (ne)zmožnosti posega v sistem ali celo spremembe obstoječega sistema. Osebnosti, kot so Danica Marković, Darinka Bulja, Draginja Draga Gavrilović, Jelena Dimitrijević, Leposava Mijušković, Jela Spiridonović Savić, Anica Savić Rebac in Isidora Sekulić v pisateljskem okviru, nato Katarina Ivanović, Nadežda Petrović, Beta Vukanović, Mara Jukić Jelesić, Anđelija Lazarević, Natalija Cvetković in Zora Petrović v domeni slikarstva ter Maga Magazinović, Jovanka Stojković in Sidonija Ilić na področju teorije, igralske in glasbeno-izvajalske prakse,⁶ v tem pogledu odpirajo širok kontekst možnosti razprave o specifično *ženskem* delovanju na področju umetnosti, kot tudi o njihovem pomenu tako za feministične in postfeministične teorije kulturnih in jezikovnih prostorov, pa tudi za širši spekter vprašanih teorije umetnosti, študijev zgodovine in kulture.⁷

Ko govorimo o vizualni umetnosti, je še posebej pomembno analizirati mogoče relacije, ki jih subjekt vzpostavlja do slike, tako na ravni odnosa umetnika/umetnice in same slike (izpisovanje specifičnih naracij slike s strani umetnika/umetnice samega/same), kot tudi na ravni opazovalca/opazovalke in slike, v naraciji katere se odražajo nadaljnje pomenske strukture slike, pa tudi figura avtorja/avtorice kot idejnega in praktičnega tvorca slike. Vendar avtor/avtorica nikoli ni ultimativni *vir* slike kot takšne, niti njenega pomena – pravzaprav je branje (interpretiranje!) slike s strani tistih, ki določeno sliko opazujejo, ključno za graditev znanja o tej sliki, kot za graditev pozicije konkretne avtorice ali avtorja v sistemu predstav o zgodovini umetnosti. Zato niti ena slika nima edinstvenega pomena. Pomenskost slike je posredovana z materialnim vpisom avtorja/ce v sliko (s čopičem, svinčnikom, direktnim dotikom) ter s konstrukcijami mogočih razlag slike, ki se slojevito opirajo na njeno vizualno pojavnost v toku zgodovine njenih interpretacij s strani gledalske in kritiške javnosti. V teh razlagah subjekt, ki sliko opazuje, le-to vselej interpretira izhajajoč iz lastne pozicije, iz izhodišča lastne izkušnje telesnosti, spola, razreda, rase in drugih kategorij, katerega strukture se lomijo prek subjektivnega telesa. *Brati sliko* torej pomeni razbirati se/(be) v sliko/iz slike/s sliko. Branje na drug/drugačen način potemtakem izzove tudi novo izvedbo subjekta-ki-bere ravno na način branja slike. Ker je slika polisemična struktura, katere mogoči pomeni so odvisni od osebne idiolektne subjekta, ki jo razbira (Barthes, 1977: 47), obstaja toliko branj, kolikor je pogledov na sliko, vsak nov pogled pa vnaša možnost novega odkrivanja in rekonstrukcije tako subjekta avtorja/avtorice slike kot tudi

⁵ Položaj umetnika – osebe, ki ustvarja s pisanjem, slikanjem ali performiranjem umetnosti, je namreč tradicionalno rezerviran za moški subjekt (Nochlin, 1988).

⁶ Več o naštetih umetnicah, zlasti s polja glasbeno-izvajalske prakse, lahko najdemo v časopisih iz druge polovice 19. stoletja z območij Srbije in Avstro-Ogrske: *Danica, Mlada Srbadija, Pozorište, Narodne novine, Jedinstvo in Pančevac* glej Stojanović, 2012.

⁷ Več o feminističnem gibanju in ženskem delovanju skozi *žensko pisavo* v umetnosti na območju ožje Srbije, Vojvodine v tem kontekstu glej Stojanović, 2012.

celotnega konteksta, v katerem je slika razstavljena, predstavljena, razlagana in interpretirana. Možnosti je torej nešteto in prav to odpira potencial zaznavanja drugih in drugačnih zgodovin in teorij slike oziroma drugih in drugačnih izvedb (pomenov!) slike v določenem kulturnem okviru.

Bojevnica in sanjarka ali *queer* identitete Nadežde Petrović, Danice Jovanović, Milene Pavlović Barili, Zore Petrović in Naste Rojc

Zakaj je bilo neizogibno negirati tako velik del zgodovine umetnosti, odpisati tako veliko umetnikov, očrtni tako veliko umetniških del zgolj zato, ker so njihovi avtorji bile ženske?

Kaj nam to dejstvo pove o strukturah in ideologijah zgodovine umetnosti, o tem, kako ta definira, kaj je in kaj ni umetnost, komu bo podelila status umetnika in kaj ta status pomeni?
(Parker in Pollock, 2004: 42).

Družbene okoliščine pojava umetnic v Srbiji in Jugoslaviji

Položaj v Srbiji skozi vse 19. in prvo polovico 20. stoletja je odraz simptomatičnega položaja ženske. Zaradi osvobajanja izpod kontinuiranega otomanskega vpliva je srbska družba prehajala skozi velike spremembe, vendar se to ni odražalo na ženskem vprašanju. Po srbskem civilnem zakoniku iz leta 1844 so ženske s sklenitvijo zakonske zveze izgubile splošno poslovno sposobnost in bile izenačene z mladoletnicami oziroma so za veljavnost poslovanja potrebovale moževo soglasje. Šele nekaj let pozneje so se začela ustanavljati prva ženska društva, najprej v Vojvodini, potem v Beogradu (Judovsko žensko društvo leta 1874, Žensko društvo leta 1875). Svoje dejavnosti so ženska društva gradila na tradicionalni delitvi spolnih vlog, kjer je – kot so tedaj verjeli – vloga ženske v službi družinskega življenja, zavzemala so se za razvoj »nacionalne identitete«, prevzemajoč pri tem večstoletne, ikonične in mitološke modele kosovskih herojnih. Čeprav izrazito razredno orientirana (pripadnice meščanskega razreda)⁸ so društva vztrajala pri izobraževanju in usposabljanju mladih deklet za delo, njihova dejavnost pa se je izkazala za zelo koristno v smislu postopne spremembe percepcije in postopnega procesa emancipacije. Umetnica in aktivistka Nadežda Petrović je 1903. leta sprožila ustanovitev *Kola srbskih sester* (*Kolo srpskih sestara*), katerega cilj je bilo agitiranje med Srbkinjami za aktivnejše in bolj složno sodelovanje v patriotiskem in humanitarnem delu, povezanem z aktualnim političnim trenutkom, kot tudi agitaciji za jugoslovansko idejo, ki se je izražala predvsem z oblikovanjem enotnega kulturnega in umetniškega prostora. Vendar razen zahtev po boju za osvoboditev žensk, ki so jih zagovarjale ženske delavske organizacije, pa meščanskih ženskih društev, ki so se v glavnem ukvarjala s humanitarnim delom, položaj žensk sploh ni zanimal (Božović, 1996: 70–74), zato smemo upravičeno reči, da je celotna sfera ženskega boja ostala v domeni patriarhalne matrice. Nasprotovanje kakršnemu koli procesu modernizacije je bilo precej močno v vseh porah srbske družbe.⁹ V tem pogledu se je zlasti na radikalne zahteve ženskega aktivizma gledalo z dvomom

⁸ Prva ženska delavska organizacija *Zavest* (*Svest*) je bila ustanovljena leta 1904, zanimiv pa je podatek, da je *Zavest* odklonila sodelovanje s *Kolom srbskih sester*, ustanovljenem istega leta, z obrazložitvijo, da delavke ne želijo nikakršne skupnosti s takim razrednim združenjem (Božović, 1996: 86), kar govori o razrednem antagonizmu, ki je obstajal med buržoaznimi in delavskimi ženskimi organizacijami.

⁹ Dubravka Stojanović (2011) je o tem zapisala: »(...) Razne elite so imele interes, da do dejanske modernizacije ne pride. Za intelektualce bi to pomenilo nastanek konkurence; za tanek sloj podjetništva bi to pomenilo oženje že tako ozkega trga; za cerkev bi to pomenilo ukinjanje njene politične vloge, neprimerne moderni družbi; za vojsko bi

in omalovaževanjem in ker se je do žensk, zlasti meščanskega rodu (uglajene dame), pričakovalo, da so servilne in boguvske, je bil vsak vidik drugačne življenjske ali umetniške prakse obsojen in konotiran kot eksces. Kljub takšnim razmeram se začne situacija precej spreminjati po I. svetovni vojni. Ženske so družbi dokazale lastno požrtvovalnost in vztrajnost v boju in tako oborožene so si *same vzele pravico* do nadaljnjega delovanja v smeri redefiniranja svojega dotodanjega položaja. Množijo se organizacije s profiliranim feminističnim angažmajem (Ženski pokret leta 1919, Alijansa feminističkih društev SHS leta 1923, Mala ženska antanta leta 1923, Liga žena za mir i slobodu leta 1928, Ženska stranka leta 1927 itd.), kot tudi ženski klubi (kot denimo znameniti klub Cvijete Zuzurić leta 1922), ki afirmirajo žensko emancipacijo skozi umetnost in kulturo; mednarodno pa je to obdobje zaznamovano z ženskimi bojem za volilno pravico, enakost in enako pravico do dedovanja (Vučetić, 2002: 143).

Boj za žensko vprašanje druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja je treba nujno razumeti v kontekstu turbulentnih družbeno-političnih okoliščin vojne, menjave kraljevskih dinastij Karadorđević in Obrenović, mednarodnih odnosov, ustanovitve prve Jugoslavije (Kraljevina SHS), ekonomske krize in nenehnih političnih pretresov. Povsem jasno je, da se te razmere odražale tudi na področju umetniške produkcije oziroma z nastopom umetnic.¹⁰

Umetnice, ki v obravnavanem obdobju nastopajo na likovni sceni, prihajajo iz različnih socialnih okolij (večinoma iz srednjega razreda) in so šolane na ženskih umetniških šolah, pozneje tudi v tujini (Budimpešta, Dunaj, München), se v uradni zgodovini umetnosti pogosto umeščajo kot heroinje in borke. Njihova ustvarjalnost je označena kot utilitarna oziroma v funkciji ideologije (Nadežda Petrović, Danica Jovanović) ali pa kot povsem dekorativna (Natalija Cvetković, Milena Pavlović Barili, Beta Vukanović). Taka mitologizacija pozneje krepí branje njihovega opusa in osebnosti v nacionalističnem diskurzu. Glede na to se z manjšimi odstopanji (Zora Petrović) v obstoječi literaturi lahko vzpostavi dva reprezentacijska modela – *umetnica bojevnica* in *umetnica sanjarka*. V patriotskem zanosu se umetnica bojevnica bori za obče dobro lastnega naroda in ustvarja umetniška dela, ki z izborom motivov in tem deklarativno izražajo jasno družbeno-politično sporočilo. Na drugi strani pa, zaposlena s piktoralnimi problemi samega medija, ki ga uporablja, ali pač z lastnimi sanjami, notranjimi boji, v prostem času ali obrtniško, umetnica sanjarka ustvarja *lepo* umetnost mimo družbene stvarnosti, in preprosto ne dosega svojih moških kolegov. Tretji model ni opazen, ker ga večdesetletna teoretska praksa pisanja o umetnosti sploh ni izoblikovala, zato si pričujoče besedilo prizadeva ponuditi drugačno branje obstoječe historizacije, namreč poskus, da se s pomočjo *queer* interpretativnega modela pripomore k novemu vrednotenju ženske umetniške produkcije.

Prepovedane želje, prepovedani (ženski) dotiki – okvirjanje slik modernih srbskih umetnic

Umetnica, katere slikarski opus in aktivistično delovanje sta bila postavljena v funkcijo patriotizma in oblikovanja »srbske nacionalne biti«, je že omenjena Nadežda Petrović (1873–1915).

bil to konec privilegiranega in vplivnega političnega položaja, ki je v transformirani družbi pod civilnim nadzorom; in končno za oblast bi bil to konec avtoritarnega, nenadzorovanega, neodgovornega in koruptivnega delovanja. Iz tega je razvidno, da modernizacija in transformacija družbe ni bila v interesu elite, ki bi edina glede na slabosti družbe lahko sprožila te procese.«

¹⁰ »(...) likovna produkcija umetnice se ne interpretira več skozi ozko vizuro analize njenega odnosa z delom in *do* dela moških kolegov, ampak se namesto tega – temelječ na inherentnih umetniških in poetičnih določevalcih individualnega opusa – poskuša natančneje kontekstualizirati znotraj raznorodnih oblik ženske kulturne prakse modernizma.« (Kolešnik, 2000: 188)

Ker je izhajala iz višjega meščanskega razreda, ni nenavadno, da je imela možnost izbirati svoj poklic. Prve lekcije iz umetnosti je dobila na beograjski višji šoli za ženske, a šele bivanje v ateljeju slavnega Antona Ažbeta v Münchnu in potovanja po velikih evropskih središčih, jo začnejo oblikovati kot slikarko. V dosednji bibliografiji najdemo trditev, da je prav slikarstvo Nadežde Petrović dejansko prvi projekt modernosti v srbskem slikarstvu, vendar se zdi glede na konservativnost in rigidnost tedanje srbske družbe, da vprašanje Lidije Merenik »Kdo je Nadežda Petrović in kaj ona je?« (Merenik, 2006: 5), najbolj drastično problematizira vrednotenje tako njenega dela kot njene osebnosti.

Navsezadnje je treba poudariti, da je njen zavestni izbor vloge umetnice bojevnice ali pač aktivistke-agitatorke skrajno intriganten. Takšen odklon od družbeno naložene spolne vloge je veljal za šokantnega, čeprav se je politični angažma Nadežde Petrović popolnoma skladal z državno ideološko matrico nacionalnega ozaveščanja in njen osebni, *moški* boj, čeprav zanihan, ni naletel na večje neodobranje.¹¹ Pojasnjujoč lastni *modus operandi* leta 1903 piše: »Veliko je takšnih, katerih moške in očetje verjamejo, da je prezgodaj, da ženska nastopa kot nacionalni borec in delavec, in da zato, ker tega dela ni začel moški, ta čas še ni prišel. Zavrgla sem tiste, ki so razmišljale z možgani svojih mož.« (v Merenik, 2006: 11). Evidentno prevzeta s patriotskim zanosom in lastnim slikarstvom je umetnica brezkompromisno in odločno namenila skoraj vse svoje življenje boju za lastno integriteto in svobodo mišljenja.¹² To kaže njena trditev v nekem pismu materi: »Ne iščem ljubezni, moža, človeka, niti srca ali spoštovanja. Živela bom samo zase in za svoje starše. Ne mislim, da je ta rešitev posledica preteklosti, temveč prepričanja v sedanost. Celoten izobražen Zahod živi tako, tako je najpametneje, sama se s tem strinjam. O moji možitvi ni več govora, hočem biti slikar, ne ženska. Žensk je veliko, tudi ti si jih veliko pripravila za ta poklic, slikarja pa še nimaš ... Če mi resnično želiš srečo, potem boš od mene pričakovala samo to, da postanem slikar, ne pa nevesta« (v Merenik, 2006:18). Ne le, da pod vplivom modernističnih stremeljenj oblikuje svojo umetnost (ekspresionizem, plenerizem) in tako postane inovatorica,¹³ Petrović gre še korak dlje in lastno življenjsko stvarnost oblikuje na sodoben način.

Na podlagi navedenega lahko povzamemo, da je ta umetnica ena redkih žensk, ki so v začetku 20. stoletja s svojimi nevsakdanjimi zahtevami, političnim delovanjem in javno osebnostjo subvertirale patriarhalno družbeno strukturo. Po drugi strani je, spodbujena z vplivi moderne, ustvarjala avtohtone in kompleksne slike, vendar glede na lastno umetniško-politično vizijo. Lidija Merenik o tem zapiše:

Nadežda Petrović je progresivna slikarka, ki ni kronistka mesta, prizorov in običajev moderne dobe in idealov modernizacije. Tudi ni slika arkadijske, estetizirane Srbije, temveč takšne, kakršna je Srbija bila – živopisna, patriarhalna, revna in nerazsvetljena. Srbija je osrednja točka tega ambivalentnega, ideološkega umetniškega delovanja, sinteze modernih prepričanj in slikarskih eksperimentov, političnih stališč in patriotskega angažmaja, izenačevanja projekta moderne s projektom nacionalno-državotvornega dosežka. (Merenik, 2006: 20)

¹¹ »(...) revolucionar in organizator, pridigar in patriot, romantik in zanesenjak, ona potuje, se vojskuje, združuje umetnike, ustanavlja kolonije, se bori z uradniki, na trenutke se zdi, da je organizacija zanjo pomembnejša kot slikarstvo.« (Trifunović, 1973: 52)

¹² »Niti programsko niti ideološko ni borka za pravice žensk, razen če ni s tem mišljen boj za vladavino prava, ženske umetnice in ženske političarke, na dajanje 'lastnega vzora'.« (Merenik, 2006: 11)

¹³ Nadežda Petrović je tudi ena prvih fotografinj v srbski zgodovini.

Vendar nam celoten opus Nadežde Petrović o sami umetnici ne pove veliko. Nastaja vtis, da je neke globoko intimne občutke, emocije zadržala zase. Čeravno določena s konvencijami žanra je slika, ki v celoti morda najbolje odraža njen življenjski *credo*, *Avtoportret* iz leta 1907. Prodornega in odločnega pogleda, stroge in odmerjene drže, preproste pričeske in obleke pošilja slikarka opazovalcu jasno sporočilo – je avtoritarna in pravična, brezkompromisna borka. Da bi se izenačila z moškimi, umetnica ne prevzema konvencionalnih ženskih atributov, določenih z modnimi trendi (šminka, klobuk, modni dodatki), ampak se nosi trdo, ukrojeno in resno in s tem izraža tako spolno kot seksualno ambivalentnost (ki je cilj političnega boja).¹⁴ To dodatno potrjuje tudi fotografija Nadežde Petrović v uniformi bolničarke prostovoljke iz balkanskih vojn, ki je bila posneta v letih 1913–1914.

Zal podatki o slikarinem zasebnem življenju komajda obstajajo, ostali so v senci posthumne mitologizacije oziroma nacionalizacije umetnice. Vendar z zavračanjem stereotipov in postavljenih družbenih norm, gradeč drugačno javno (žensko) osebnost, vzpostavljajoč očitno drugačen obrazec obnašanja in tem destabilizirajoč dominantno moško sfero,¹⁵ se Nadežda Petrović, opazovana skozi sodobno perspektivo, nedvomno lahko bere kot edinstven *queer* fenomen.

Podoben primer odstopanja najdemo pri slabo poznani slikarki Danici Jovanović (1886–1914). V nasprotju z Nadeždo ta umetnica izvira iz nižjega družbenega sloja in manjšega okolja (Beška), kar kaže na še težji boj za doseganje svojega cilja – ukvarjati se z umetnostjo. Dokaj pozno se vpiše na srbsko dekliško šolo v Novem Sadu, nato pa šolanje nadaljuje na umetniško-obrtni šoli zakoncev Vukanović v Beogradu. Slikarstvo je študirala od 1909. do 1914. leta na ženski slikarski akademiji v Münchnu. Skromen opus Danice Jovanović je v glavnem sestavljen iz krajin, tihožitij, nekaj portretov in serije figur kmetov/kmetic pri delu. Njeno slikarstvo lahko označimo kot impresionistično, z nekaterimi ekspresionističnimi elementi, podobno kot pri Nadeždi Petrović, določenimi z nacionalno-prosvetljenim izborom tem in motivov. Podatek, da se je med študijem v Münchnu pridružila akademskemu društvu Srbija, ki se je zavzemalo za afirmacijo kulturno-nacionalnih srbskih idej in katerega predstavnik je bil umetnik Stojan Aralica, pove dovolj o slikarkinih prepričanjih, iz katerih je črpala navdih za svoje ustvarjanje. V zvezi s tem je zelo zanimivo, kako je umetnico videl Aralica:

Bila je strastno zaljubljena v slikarstvo (...) Zelo inteligentna. Izjemno veder tip človeka, brez kančka mračnosti. Ni bila lepa ... , niti privlačna..., niti koketna. Ni se trudila biti všečna. Rada je imela moško družbo. Vedno je bila s študenti, moškimi. A nikakor ni bila tip tako imenovane sufražetke. Ona je *srbovala*. Kaj bi drugega lahko počela? Kaj bi morala početi? Bila je Srbkinja. Cela. In samo to. (Jovanov, 2008: 25)

Prav ta izjava nam lahko veliko pove o tem, kakšna je bila Danica Jovanović, in še korak dlje, da jo je kot žensko sprejela moška družba. Vprašanje je, ali jo je njena možačasta narava delala enakopravno z moškimi kolegi, ali so jo preprosto sprejeli, ker se je potegovala za isto (nacionalno) stvar kot oni. Jasno je samo, da je bila umetnica drugačna. Če bi skušali dodatne dokaze za to najti v njeni umetnosti, bi pravzaprav zašli na stranpot. Edino enega od njenih

¹⁴ Merenik (2006) opiše tudi politično delovanje Nadežde Petrović.

¹⁵ Sintagma *moška sfera* se nanaša na družbeno ureditev omejeno z androcentričnim diskurzom, ki žensko permanentno dojema kot Drugega, kar lahko povežemo z eno od definicij patriarhata umetnice Adrienne Rich, ki ga opredeljuje kot sistem, v katerem imajo moški moč negirati žensko seksualnost ali postavljati okvir njene sprejemljivosti; da upravljajo z ženskim delom in produkti dela; da nadzorujejo žensko potomstvo; da fizično omejujejo ženske in preprečujejo njihovo gibanje; da jih uporabljajo kot predmet v različnih transakcijah; da ovirajo njihovo kreativnost in jim odtegujejo dostop do družbenega znanja in kulturnih dosežkov.

dveh *avtoportretov* je mogoče povezati s potencialnim razbiranjem alternativne identitete Danice Jovanović. To je platno, ki ga ni mogoče datirati in na katerem je umetnica prikazala sebe pri branju časopisa. Takšen motiv branja je nedvoumno simboličen prikaz ženske emancipacije. Z izpostavljanjem sebe v ospredju kot sodobne ženske-državljanke Danica Jovanović poudarja lastni intelekt in s slikanjem klasičnega moškega opravila, branja časopisa, kar v tem primeru počne ženska, moti tradicionalno delitev spolnih vlog, moškega in ženskega dela in prostega časa.

A poleg umetničnega slikarskega opusa je ohranjenih tudi nekaj fotografij iz njenega zasebnega življenja. Na eni od njih je Danica Jovanović prikazana v sedečem položaju, s kitaro v rokah, oblečena v strogo črno obleko in belo srajco z metuljčkom pod ovratnikom. Razen tega da je kitara redko ženski inštrument, je obleka tista, zaradi katere je fotografija še bolj drugačna, kajti metuljček je vsekakor ikoničen dodatek moške obleke na začetku stoletja. Naslednja fotografije je še bolj impresivna – na njej je slikarka preoblečena v moškega¹⁶ in spet s kitaro v rokah, kot da dvori mladi dami, ki sedi poleg nje. Obe fotografiji sta bili posneti v Münchnu 1914. leta, zagotovo nekaj mesecev pred njeno vrnitvijo v Srbijo in tragično smrtjo umetnice.¹⁷

Vse to ponuja logičen sklep, da je Danica Jovanović kazala moderno identiteto,¹⁸ ki jo danes lahko beremo kot *queer*.¹⁹ Kot pri Nadeždi Petrović je mitologizacija tudi te umetnice pripomogla k mistifikaciji njene osebnosti. Zdi se, da je v iskanju samoizpolnitve svobodo našla v Münchnu, zunaj okvira konservativne in dogmatične srbske realnosti. Glede na to je Danica Jovanović zagotovo še en marginalizirani primer alternativne, bolj življenjske kot slikarske prakse, ki je morda res ostala v okvirih nacionalnega ravno zato, ker je bil zanjo kot žensko to edini način, da se dostojanstveno dvigne nad zatohlost vsakdana in podeželske mentalitete.

Iz povedanega je razvidno, da je bil patriotski zanos temelj družbeno-politične agende Nadežde Petrović in Danice Jovanović in, kot je bilo prav tako že rečeno, brez dvoma določa tudi tokove njenega ustvarjanja. Upoštevajoč obstoječo literaturo se postavlja bistveno vprašanje: Kako pomemben je bil patriotizem za umetnici, je bil iskren ali je bil preprosto popoln alibi za emancipacijo?

Jasna Jovanov (2007) opozarja, da je slikarka Danica Jovanović primer »emancipacije skozi nacionalno«, zatrjujoč, da v njenem primeru »spolna zavest« ni samo zavest o ženskosti, temveč tudi zavest o poreklu. Po drugi strani pa Lidija Merenik nakazuje, da Nadežda, čeprav umetniško in idejno neodvisna, izobrazena in intelektualno radovedna, ne nastopa iz poudarjeno sufražetske pozicije. Ni niti programska niti ideološka borka za pravice žensk, razen če se s tem ne misli na boj za lastne pravice kot ženske umetnice in ženske političarke, na dajanje »lastnega zgloda« (Merenik, 2006: 10). Čeravno o iskrenosti umetničnih patriotskih občutkov

¹⁶ »Preoblačenje/maskiranje ženske v moško obleko je bilo od poznih desetih do poznih tridesetih let 20. stoletja znak emancipacije urbane ženske, relativizacije meja spolne identitete, s kazanjem na potencialnost in zamenljivost spolnih vlog ter izkazovanje implicitne ali eksplicitne – redkeje homoerotičnosti in pogosteje polierotičnosti.« (Šuvaković, 2006: 82)

¹⁷ Po cerski bitki, ki je bila med 3. in 8. avgustom v Beški in drugih vojvodinskih mestih, je avstrijska vojska, ko se je vračala, s seboj odvedla talce. Med njimi se je znašla tudi Danica Jovanović, ki je bila ustreljena 12. septembra 1914 v Petrovaradinski trdnjavi.

¹⁸ »Seksualnost, modernizem ali modernost ne morejo delovati kot obstoječe kategorije, ki jim dodamo ženske. Tako se parcialno in moško gledišče identificira z normo in potrjuje žensko kot drugo in pomožno. Seksualnost, modernizem in modernost so organizirani skozi diferenciacijo spolov. Šele z zgodovinsko analizo posebne konfiguracije razlik ženska specifičnost postane očitna.« (Pollock, 1988: 207)

¹⁹ »(...) *Cross-dressing* kot resna politična strategija, ki je omogočila lezbijkam, da 'javno izrazijo svoje stališče' v zvezi z lastno seksualnostjo 'po ključu značilnega zavračanja privrženosti družbeno definirani ženstvenosti.'« (Doan, 2001: 98)

lahko polemiziramo, se kot pravilna kaže domneva, da je bil v Srbiji prav patriotizem popoln alibi za emancipacijo žensk v prvem desetletju 20. stoletja.

Dodatni argument za takšno trditev najdemo tudi v širšem družbeno-političnem kontekstu. Kot je bilo že omenjeno, sta bila status in položaj žensk v srbski družbi pred prvo svetovno vojno precej nezavidljiva, zato je bila logična potreba žensk, da se na kakršen koli način izenačijo z moškimi. V tem pogledu se je patriotizem pokazal kot najprimernejše orodje, v katerem so ženske prepoznale emancipatorni potencial. Primera Nadežde Petrović in Danice Jovanović sta morda najbolj avtentična, a gotovo nista edina. Zelo velik odziv srbskih slikark (Beta Vukanović, Natalija Cvetković, Ana Marinković) za aktivno sodelovanje na bojiščih prve svetovne vojne dodatno podkrepljuje to tezo.

Umetnica sanjavka

Na drugi strani je Milena Pavlović Barili (1909–1945) umetnica, ki vzpostavlja zelo drugačno naracijo kot njene predhodnice. Znano je, da je izvirala iz meščanske družine visoko izobraženih intelektualcev mešanega rodu (mati Srbkinja in oče Italijan) in jasno je, da je umetnica odraščala ob multikulturnih in kozmopolitskih vrednotah, kar je pomembno zaznamovalo njeno življenje in njeno umetniško kariero. Šolanje je začela na znameniti beograjski umetniški šoli in ga nadaljevala 1926. leta v Münchnu. Vse njeno življenje je zaznamovano z migracijami, bivanjem v evropskih kulturnih in umetniških metropolah, kot so München, kjer je študirala, Madrid, London, Rim, Pariz, Oslo, nazadnje pa je živel v New Yorku. Ta podatek dokazuje, da je bila Milena Pavlović Barili umetnica – nomadinja, brez trdnega zavetja, kar dobesedno pomeni prepletanje različnih družbenih, kulturoloških, jezikovnih elementov ali vplivov, zato upravičeno lahko rečemo, da je bila obsojena ne eksistenco »multikulturnega migranta, ki je sčasoma postal nomad« (Koch, 2010). Njeno slikarstvo zgodnjega obdobja lahko povežemo s težnjami nove stvarnosti, po odhodu v tujino pa je pod vplivom slikarstva italijanskega umetnika Giorgia de Chirica in umetnosti preraphaelitov začela ustvarjati hibridna umetniška dela na meji nadrealizma in metafizične romantike.

Milena Pavlović Barili je pravzaprav edina srbska slikarka, ki je redno spremljala mednarodne avantgardne tokove. Ker je bila dobro seznanjena z razstavami in aktivnostmi evropskih slikarjev, prav gotovo ni imela težav s prilagajanjem pariškemu krogu, zato ni nenavadno, da se je družila z Andreem Bretonom in Jeanom Cocteaujem.²⁰ Čeprav podatkov o tem ni, je zelo verjetno, da se je Milena družila tudi s Frido Khalo, ki je v tem času živel v Parizu. V družbi boemov, dandijev in dekadentnih umetnikov je umetnica našla svoj prostor, ker pa okolje, iz katerega je izhajala, ni imelo razumevanja za njeno ustvarjalnost in njeno ekstravagantno, včasih ekscentrično osebo,²¹ se je kot kozmopolitanka čutila svobodno le zunaj meja svoje domovine.

²⁰ Irina Subotić (2008) piše: »Milena Pavlović Barili živi med Parizom in Rimom, razstavlja v Firencah in Londonu, prebiva v Benetkah, blizu je Jeanu Cassouju, ki piše predgovor za njeno pariško razstavo 1932., André Lhotu, Paulu Valéryju; razstavlja v najprestižnejših galerijah in salonih: Jeune Europe, Quatre Chemins, Billiet, Pittoresque, Galleria del Milione, Galleria della Cometa, na rimskem Quadriennalu, pariškem Salon des Tuileries, na razstavi skupine Nouvelle Génération, s katero sodeluje v manifestu Rupture (Razhod) in se zavzema za novo umetnost, ki ustreza novemu času in novim generacijam, kar pomeni čim dlje od impresionizma, ki vedno iznajdeva načine preživetja in čim bližje nadrealizmu, upoštevajoč tudi zgodovinsko vlogo kubizma. Je v krogu Novih moči, kjer se umetniki kažejo kot borci za vrnitev k redu.«

²¹ Dokaz za te trditve so avtoportreti slikarke in zasebne fotografije, ki kažejo njeno posebno eleganco, emancipiranost in sodobnost, ki je popolnoma v skladu s *flappers* – novim tipom moderne ženske 20. let, ki je nosila kratke lase, poslušala džez, volila, pila alkohol in kadila cigarete.

Glede na vse to verjetno Milenin interes za drugačen življenjski slog najbolj odsevajo dela, nastala v letih 1927 in 1928. Portreti ikon popularne kulture 20. let minulega stoletja, denimo balerine Ane Pavlove (1926), *Don Juana* in igralcev Rudolfa Valentina in Conrada Veidta (oba iz 1927), kot tudi portret ikonične črne dive Josephine Baker (1928) so dokaz slikarkine fascinacije s svetom poznanih, omenjena dela pa lahko povežemo s konceptom prežemanja elite in popularne kulture »burnih dvajsetih« (Čupiċ, 2011: 55).

Ker je v slikarskem opusu Milene Pavloviċ Barili od leta 1930 pa do slikarkine tragiċne smrti veliko nenavadnih motivov, simbolov, referenc na svet sanj, sanjsko, asociativno, fantastiċno, mestoma magijsko/okultno, lahko iz njega veliko bolje razberemo njeno *nenavadnost*. Ta dela so oċitno utelešenje slikarkinega duševnega stanja in notranjega boja na ravni identitete, pa tudi skrbi za lastno zdravje in s tem tudi bojazni pred smrtjo.²² Od fasciniranosti s cirkusom in upodabljanja Harlekina na veċ slikah, prek ilustracij razuzdanih osvobojenih ženskih figur plesalk in *belles de jour* ter malo pozneje prikaza melanholiċnih reminiscenc renesanċnih motivov, pa vse do pogoste uporabe simbola pesti in maske umetnica kontinuirano prodira v nezavedno, pri ĉemer konstruira veliċastne, obĉasno bizarne kompozicije, ki so vselej na meji obscenega, erotiċnega in mistiċnega.

Nekatere njene slike pa odraĝajo dualizem senzualne in mistiċne ljubezni, temeljeĉe na glorifikaciji ženske telesnosti. Slika *Kompozicija* iz leta 1938 sugerira zelo intimen odnos med stojeĉima ženskima figurama zmedenih pogledov, kot bi bili ujeti *pri delu* (ena je gola, druga pa obleĉena). Pomembni sta tudi deli *Venera s svetilko* (*Venera sa lampom*, 1938) in *Ženski akt in zmaj* (*Ženski akt i zmaj*, 1937?), ki se lahko bereta po podobnem kljuĉu.

Vendar nekaj del Milene Pavloviċ Barili nakazuje njeno izrazito zanimanje za *tematiko spola*.²³ Na platnu *Slikarka z lokostrelcem* (*Slikarka sa strelcem*, 1936) je naslikala lastno podobo tako v ženski kot v moški figuri, nakazujoĉ na moĝnost androginosti.²⁴ S to gesto preoblaĉenja oziroma zamenjave vlog slikarka perpetuira lastno intimno izkušnjo z moškimi, pri ĉemer relativizira vsiljeno spolno ureditev oziroma skuša zdruĝiti/loĉiti žensko in moško identiteto, pokazati njune kulturne vloge (Koch, 2010). V delih *Torzo z masko in rdeĉo roko* (*Torzo s maskom i crvenom rukom*, 1932)²⁵ in *Lutka* (1936)²⁶ stopi s svojim *gender* misijonarstvom še korak dlje, kreirajoĉ umetno konstruirana ali transspolna telesa. Prikazni, pošasti ali fantomi so prebivalci njenih noĉnih mor in oĉitno predstavljajo tisto, ĉesar se umetnica boji, s slikarskim medijem kanalizira svoje strahove, upodabljajoĉ figure na meji spola, iluzije in realnosti.

²² Podobno kot pri Fridi Khalo je bilo vse življenje Milene Pavloviċ Barili zaznamovano z nizom zdravstvenih teĝav, zlasti s hrbtenico.

²³ »Prirojeni spol« je (biološko) »dejstvo«, »druĝbeni spol« pa druĝbena konstrukcija. Spol je zbirka kulturnih oznaĉevalcev, ki so pripisani telesu z doloĉenimi spolnimi znaĉilnostmi. Prirojeni spol se dojema kot biološka predpostavka, kot nekakšen temelj, ki je bolj ali manj stabilen in nespremenljiv. V prvi formulaciji je druĝbeni spol povezan z bioloĝkim: ta mu je predpostavljen in deluje izhajajoĉ iz njega. Druĝbeni spol je konstrukcija prirojenega spola (Aniĉiĉ, 2007).

²⁴ »(...) Ženska in moški imata isto (Milenino) podobo – kot da Źeli soĉasno prikazati moški in ženski princip v eni in isti osebi – jing in jang kot celoto, elemente *andros* in *gynos* na primeru ene podobe v dveh likih – v moški in ženski obleki.« (Koch, 2010)

²⁵ »(...) Slikarka prikazuje postfuturistiĉni torzo (morda krojaĝsko ali modistiĉno lutko) brez rok in glave. Namesto obraza je postavljena prazna maska, namesto ene roke pa ĉrn, zelo plosko naslikan obris roke. Tako postavljena kompozicija Źe na prvi pogled spominja ne nekakšen umetno skonstruirano bitje ali nekakšnega pra- ali protoženskega robota.« (Šuvakoviĉ, 2006: 103–014)

²⁶ »(...) Na sliki vidimo montaĝo glave zrelega (obraz z gubami) temnopoltega moškega z brado in ljubkega, nežnega telesa dekleta ali celo deklice lutke v svetli obleki. Pri tem ne gre le za zdruĝevanje podob po naĉelu moĝkosti-Źenskosti, ampak tudi za kreativno ilustracijo naĉela mladosti-starosti.« (Koch, 2010)

Ženska, ki je zaznamovala moderno srbsko slikarstvo, je prav gotovo Beta Vukanović (1872–1972). Z možem Ristom Vukanovićem je ustanovila in vodila že omenjeno umetniško-obrtno šolo v Beogradu, iz katere izhajajo nekatera od največjih srbskih slikarskih imen. V biografskih podatkih je treba omeniti, da je bila Beta Vukanović Nemka, ukvarjala se je z umetnostjo in vodila izobraževalno ustanovo. Zato je bila v kontekstu srbske kulture v začetku 20. stoletja neizogibno eksotična ali drugačna. Poleg tega je bila ena prvih žensk karikaturistk v Srbiji, njen celotni opus pa zaznamuje prisotnost ženske figure. Ko torej ne slika tihožitij in krajin, večinoma portretira žensko v njenem intimnem, redkeje javnem prostoru. Bodisi da gre za ženski akt ali kompozicijo, ki jo sestavljata dve ženski, ima več njenih del izrazit emotivni in senzualni naboj in jih lahko označimo kot morebitne homoerotične projekcije umetničine želje. Slika, ki morda najboljše dokazuje navedeno hipotezo, je *Vedeževanje (Gatanje)* iz leta 1906. Prikazani sta dve ženski v intimnem pogovoru (vedeževanju); ena leži na postelji, medtem ko je druga s hrbtom obrnjena proti opazovalcu oziroma usmerjena na prijateljico. Zadovoljnega obraza in poželjivega pogleda zasanjane nimfe ležeča figura, kot da bi poskušala zapeljati tisto, ki ji vedežuje. Celoten prizor je videti malce srhljivo in na meji greha – prtajena atmosfera in lascivnost sporazumevanja dveh ženskih figur ne zbujata dobrega občutka.

Ženski akt v srbskem slikarstvu ni bil pogost, še zlasti ne, če ga je slikala ženska – o čemer bo govor pozneje. Značilno zanj je, da se ženska figura mahoma predstavlja v ležečem položaju. Eden najboljših primerov tega je *Ženski akt* iz 1921. leta Natalije Cvetković (1888–1928). Torej, na sliki je prikazana gola, depersonalizirana ženska, skoraj rubensovskih oblin, oblečena samo v črne najlonske nogavice in obuta v visoke pete, obrnjena s hrbtom proti opazovalcu. Umeščena na belo mizansceno, ki jo predstavlja stena za njo in postelja, na kateri leži, je videti, kot da se skriva pred pogledom slikarke – sramežljiva in poltena. Ali jo slikarka namerno prikaže v tej pozi, da bi implicirala na položaj žensk v tem družbenem trenutku, ali gre, nasprotno, za neka drugačna občutja umetnice? Ne glede na sklep, je dejstvo, da lahko to, čeprav na prvi pogled konvencionalno sliko, beremo kot *queer*, ker v pomenskem smislu premika mejo pogleda.

Izvedba tretjega modela – umetnica lezbijka?

Med umetnicami druge generacije srbskih ženskih slikark, ki s svojo umetnostjo in življenjem odstopa od patriarhalne matrice, je tudi Zora Petrović (1894–1962). Po srednji šoli v Pančevu je obiskovala beograjsko umetniško-obrtno šolo in zaradi balkanskih vojn šolanje nadaljevala na slikarski akademiji v Pešti, se nato vrnila v Srbijo in se zaposlila kot učiteljica, kar je bila do leta 1944. Bivanje v Parizu v ateljeju slovitega Andréja Lhoteja jo je v popolnosti oblikoval kot slikarko. V slogu poetičnega realizma in nekoliko pozneje kolorističnega ekspresionizma slika portrete, tihožitja, krajine, interier, vendar so bili ogrodje njenega celotnega opusa ženski akti.²⁷ Ko ni slikala žensk, je slikala sama sebe.²⁸ Moških skorajda ni slikala, zato ves njen opus lahko označimo kot feminilno ali feministično usmerjen.

A pri *seciranju* slikarkinega dela je treba upoštevati, koliko je bil motiv akta sploh prisoten v

²⁷ »(...) Ženski akt kot motiv predstavlja prizor, ki je presek diskurzov o ženskosti, seksualnosti in konstrukciji umetniške identitete, oziroma prizor, skozi katerega sta se v preteklosti afirmirali moška umetniška identiteta in moška (hetero)seksualnost. Akt reflektira in ureja spolne režime, zato je vprašanje subjekta gledanja enako pomembno kot vprašanje objekta tega pogleda. Spolne vloge so po eni strani inherentno ohlapne, spremenljive, medtem ko je na drugi strani njihovo medsebojno razmerje pogojeno, normirano, torej fiksirano z razmerji moči, ki jih določa patriarhalna matrica.« (Čubriilo, 2011: 102)

²⁸ Zora Petrović je ob svoji razstavi leta 1958 izjavila: »Ko nimam modela, pogosto slikam svoj avtoportret. Čeravno slikam vedno znova in znova, na avtoportretu nisem zelo spremenjena. Vedno ostajam mlada.«

likovni umetnosti v času med obema vojnoma. Čeprav so srbski likovni umetniki in umetnice po prvi svetovni vojni začeli znatno pogosteje kakor pred tem slikati študije akta, pa je ostal ta motiv skozi tretje desetletje 20. stoletja še naprej nepopularen (prevladuje krajina). Podoba golega telesa je bila namreč v tridesetih letih minulega stoletja ognjena v tradicionalno razumevanje, ki pomeni idealizirano krajino, zapolnjeno z golimi telesi, katerih prikaz, oblikovan z mitološkim in historičnim konceptom, je bil sprejemljiv (Marković, 2012: 175–190). Prav tako je treba upoštevati, da so se konservativni kritiki in občinstvu takšne slike niso zdele najbolj prijetne za oko, saj naj bi škodile javni morali,²⁹ kar je verjetno razlog, zaradi katerega se motiv ni razvijal.

Vendar Zora Petrović ne slika le ženske figure v različnih življenjskih stanjih, temveč so pogost motiv tudi kompozicije, sestavljene iz več figur, v glavnem dveh ali treh. Slika *Kopalki (Kupačice)* iz 1926. leta prikazuje depersonalizirani goli mladi ženski v izjemno intimnem položaju po kopanju. Ta slika ruši moško skopofilijo, ker *ženska ni sama, ampak z drugo žensko, prijateljico*. Očitno je, da slika ni *samo za njegove oči*. Hierarhični odnos tistega, ki gleda, in tistega, ki je ogledovan, je v negotovosti, pri čemer pa celoten prizor ostaja senzualen ali celo erotičen. Podobna situacija je upodobljena tudi na sliki *Počitek (Odmor)*. Nastala skoraj dve desetletji pozneje, slika ravno tako prikazuje goli ženski v interieru, od katerih ena spi, druga pa kvačka; gre za reprezentacijo *same ženskosti* (Šuvaković, 2006: 97). Toda zakaj počivata prav onidve? Tokrat je odnos med figurama še izrazitejši, tako zaradi drže njunih teles, kot zaradi zadovoljnega izraza na obrazu ene od njiju, zato je nujno to sliko označiti kot potencialno reprezentacijo lezbičnega odnosa oziroma sproščenosti po *koitusu*.

Primerov lascivnih aktov je nedvomno še veliko, na podlagi navedenih pa lahko izpeljemo dve predpostavki – da je bila slikarka ženska, ki je dojemala druge ženske v luči solidarnosti in uresničevanja enakosti z moškimi, pa tudi, da je, nasprotno, ženske opazovala na drugačen (seksualni) način. Fotografija iz 30. let, na kateri je Zora Petrović nasmejana in s cigareto v roki, in njen *Avtoportret* iz leta 1946 ne povesta veliko, razen da je bila *femme nouvelle* oziroma samozavestna, samostojna, emancipirana mlada ženska v skladu s časom, v katerem je živela.³⁰ Tedanja javnost je pogosto nasedla prepričanju, da Zora Petrović sovraži ženske zgolj zato, ker jih razgalja in prikazuje z vsemi telesnimi lastnostmi in pomanjkljivostmi, na kar je umetnica v svoj bran odgovorila: »Ne, ne sovražim je ... Rada imam žensko, ne maram pa laži.« (Đorđević, 1978: 25).

Zanesljivo pa drži, da na njenih slikah žensko telo preneha biti objekt moškega pogleda; če je to žensko telo erotizirano, potem je to provokativno in subverzivno, ker uvaja v fokus žensko (homo)seksualnost kot tako, ločeno od moške.³¹ S fetišizacijo ženskega telesa, ki ga spremlja skozi vsa življenjska obdobja, Zora Petrović z intervencijo v slikarstvo uvaja drugačno spolno postavitev, v kateri sta ženska izkušnja in ženska eksistenca obravnavani kot primarni. Z oblikovanjem naracije, stkane iz notranjih stanj, avtoerotizma in obravnavanja (lastne) telesnosti, je

²⁹ »(...) Pravoslavna duhovščina prestolnice trdi, da je eden glavnih problemov 'vzorec, ki ga naše ženske prevzemajo od propadlih pariških eksistenc, predvsem od pariških igralk', in sklepa, da današnja odvečna svoboda ženskega spola zgovorno kaže, da je moralna kriza ženskega spola akutna. (...) Zato se mora cerkev zavzemati za to, da bi država podpisala zakon: 1. ženska krila za ženske in odrasla dekleta ne smejo biti krajša od vsaj 25 centimetrov nad tlemi; 2. da si ženske od 15. leta naprej ne smejo striči las; 3. da se ženske ne smejo potepati, niti javno kaditi; 4. da brezposelne in problematične ženske ne smejo sedeti v javnih lokalih zaradi beračenja in z nemoralnimi nameni itd.« (Čupić, 2011: 90)

³⁰ Fotografija nam sporoča, da je umetnica nedvomno bila bohemska, medtem ko *Avtoportret* nakazuje neko vrsto pojvne resnobe in zrelosti slikarke.

³¹ »(...) V zadnjem času me še zlasti privlačijo akti, skozi katere je šlo življenje in pustilo sledi. Na primer, zrelo telo ženske ima veliko značilnosti. Je slika vsega življenja, mnogi pa od te resnice bežijo. Seveda, resnica je tudi lepo dekle. Ampak, če je figura preveč lepa, kot iz voska, potem nima izrazne moči, ki jo potrebujem.« (Đorđević, 1978: 25)

umetnica v srbski umetnosti ustvarila redko profilirano žensko umetnost,³² ki destabilizira, preverja, kritizira predstavotvorni kanon, temelječ na patriarhalni matrici.³³ Brez dodatnih pojasnil je jasno, zakaj se umetnost Zore Petrovič, kot tudi njena osebnost, lahko opredeli kot *queer*.

Nasta Rojc (1883–1964) izhaja iz višjega meščanskega razreda, zato ni nenavadno, da se je že kot zelo mlada začela šolati za slikarski poklic. Poleg zasebne šole slikarstva v Zagrebu je končala žensko umetniško šolo na Dunaju in študij nadaljevala v Münchnu, kjer se je družila s t. i. münchenskim krogom – hrvaškimi slikarji Miroslavom Kraljevićem, Josipom Račićem, Vladimirjem Becićem itd. Bila je ena od ustanoviteljic zagrebškega Kluba likovnih umetnic (1927). Njen raznorodni opus obsega tako različne slogovne kot različne žanrske in motivne preference: portret, tihožitje, akt, krajina, ustvarjala je spogledujoč se z realizmom, plenerizmom, impresionizmom, postimpresionizmom in celo socrealizmom. Tedanja kritika njenemu slikarstvu ni bila pretirano naklonjena, oznaka *amaterizem* kot prikazen lebdi nad njenim slikarstvom (Kolešnik, 2000: 189).

Tisto, zaradi česar je njena ustvarjalnost nedvomno izjemna, v temelju moderna³⁴ in vredno analize, so slike oziroma avtoportreti, ki so nastali sporadično v času od 1911. do 1925. leta. Preden se lotimo samih portretov, je treba upoštevati nekaj dejstev. Meščanske portrete bogatih someščanov iz višjega razreda je namreč delala po naročilu, zaradi česar so jo kmalu uvrstili v kategorijo komercialne umetnice. Zato je bila gotovo dobro situirana in imela je vse pogoje, da je del produkcije posvetila *sama sebi*. Podobno kot Zora Petrovič tudi Nasta Rojc slika skoraj izključno ženske portrete, kar *per se* odreja njeno strategijo kot spolno ozaveščeno. V raziskovanju ženske identitete, emocij ali seksualnosti stori še korak dlje in slika samo sebe. Umetnica odločno izhaja iz pozicije *umetnika/ce v prvi osebi* oziroma narcistično konstruira *politiko* lastne (lezbične) identitete. Temu v prid govori tudi dejstvo, da je bila umetnica na začetku 20. let v razkritem razmerju z Britanko Alexandrino Onslow.³⁵

Prva slika, na kateri je prikazala sebe, je pravzaprav *Avtoportret s čopičem (Autoportret s kistom)* iz leta 1912. Z resnim, skesanim obrazom in feminilnim položajem telesa umetnica predstavlja sebe v nenavadnem, lahko bi rekli historičnem kostumu paža, v popolnoma zreduciranem, zatemnjenem interieru. Z dejanem travestije Nasta Rojc evidentno prevzema moško vlogo, a če upoštevamo, da so paži v historičnem slikarstvu vselej prikazani kot deška bitja androginega videza, prizor postane še bolj presenetljiv. Umetnica drži čopič v levi roki. Ne le, da preverja lastno spolno identiteto, temveč tudi tektonsko destabilizira ikoničen status moškega-umetnika-genija. In ker je sebe prikazala v nekakšnem nedoločnem prostoru imaginacije in sanj, se ponuja občutek, da je s takšno kompozicijo hotela opazovalcu sugerirati izoliranost in odtujenost v razmerju do tedanje družbe. Na drugi strani se *Avtoportret v lovski obleki* iz istega leta nedvomno lahko bere kot umetničina manifestna slika. Odločnega pogleda, oblečena v moško ukrojeno obleko, nam Nasta kljubovalno sporoča, kdo je in kaj je. Samoumevno je, da je bil lov izključno moški hobi in da je bila ta oblika dejavnosti za ženske popolnoma nepred-

³² »(...) pod določevalcem *ženska umetnost* razumemo tisti del ženske likovne produkcije, ki je področje artikulacije novih določevalcev ženske subjektivnosti, brez katerih bi, po našem mnenju, bilo zelo težko spregledati resnično prevratniško naravo modernizma.« (Kolešnik, 2000: 187)

³³ »Zgodovina umetnosti do žensk ni le ravnodušna, je maskulinistični diksurz, udeleženec v družbeni konstrukciji spolnih razlik.« (Pollock, 2004: 118)

³⁴ Pri tem moramo upoštevati simptomatski greenbergovski model razločevanja visoke in nizke umetnosti, po katerem bi bilo Nastino koketiranje s komercialno/popularno kulturo obsojeno kot kič in ne dovolj moderno, saj se ni ukvarjala z izključno likovnimi problemi, ki so po Greenbergu edini inherentni umetniškemu delu.

³⁵ »Poleti 1924. na jahti Alexandrine Onslow, v katere družbi je bil tudi Oscar Kokoschka, Nasta spoznava čare jadriranja in slikanja jadranskih pejsažev – s palube. Za božič 1924. Nasta že slika škotske krajine na posestvih prijateljev gospodične Onslow.« (Hrvatske slikarice rojene u 19. stoleću, b. d.)

stavljiva. Zato se je ta Nastin avtoportret ženske lovca opazovalcu gotovo zdel šokanten. Tako redefinira pozicijo prejemnika, saj so vloge zamenjane – ona ni več objekt opazovanja, temveč sama postane opazovalec. Umetnica je torej prisotna, tj. družbeno vidna – v prvem planu: elegantna, samostojna in dominantna – bori se za lastno pozicijo (*Jaz. Borec. Jaz*).³⁶

Navedeni sliki v obravnavanem kontekstu delujeta najbolj eksplicitno, čeprav je podobna ali skoraj ista strategija predstavljanja prisotna tudi na slikah *Simbolistični avtoportret* (1914) in *Avtoportret - jahalka* (1922). Z gotovostjo lahko rečemo, da Nasta Rojc s svojimi avtoportreti uvaja popolnoma nov reprezentacijski model, ki temelji na artikulaciji lastne spolne in lezbične identitete. Čeprav se o njeni umetniški senzibilnosti in poetiki lahko polemizira, je neizpodbitno dejstvo, da je ta umetnica v tem prostoru in tudi širše ena redkih umetnic, ki so lastno *intimo* postavile v funkcijo družbenopolitičnega angažmaja.³⁷ V javnem prostoru zavestno in premišljeno nastopa kot ženska in kot lezbijka. Nasta Rojc je bila inovatorica – graditeljica edinstvene naracije, zavezane radikalnim zahtevam za generiranje popolnoma novih družbenih in kulturnih pomenov.

Sklep

S pomočjo motivov, zastopanih v delih umetnic, lahko dovršeno sprevidimo realnost ženske v kontekstu – tako mednarodne kot regionalne/lokalne – družbene stvarnosti danega obdobja. Pogojene s kodeksom javne morale in ujete v prostoru, ki jim je bil dodeljen, se umetnice odzivajo na realnost, predmet njihovega likovnega izraza pa postanejo portreti (ženskih) članov družine, interier, prosti čas in lastna podoba. Ravno ta politika predstavitve je delovala kot ilustracija družbenih stereotipov o moških in ženskih prostorih, interesih, predmetih, pravih obnašanja, ritualih, a v večini primerov tudi kot edino sredstvo konstituiranja identitete (Čupić, 2010: 199).

Toda članek se ukvarja z izvedbo oziroma izborom iz opusov in posameznih del ustvarjalok, katerih umetnost lahko označimo kot *queer*, ker se zatekajo k predstavitvi identitet, drugačnih od normativnih; zato, ker se samoreprezentirajo na *queer* načine;³⁸ zato, ker v svojih delih prikazujejo *neprimerne* želje.

Pri tem je treba upoštevati, da se je dosedanja praksa tako lokalne kot regionalne zgodovine umetnosti praviloma ukvarjala z opusom umetnic v maniri tradicionalnega pisanja, zanemarljivo možnost novega branja slike z vidika nekih drugih, teoretsko ideoloških okvirov. Šele v zadnjem desetletju je bilo objavljenih nekaj besedil in publikacij, ki so posamezne fenomene in avtorske opuse srbskih/jugoslovanskih modernih umetnic obravnavale iz perspektive študij spolov in feminizma. Namera pričujočega besedila je intervencija v tradicionalno znanstveno raziskovanje in prispeva k dosedanjim prizadevanjem za drugačno interpretacijo zgodovine

³⁶ Besedilo, ki ga je lastnoročno izpisala na hrbtni strani *Simbolističnega avtoportreta* iz 1914. leta.

³⁷ »Preoblačenje je bilo torej na prehodu stoletja za Nasto in njej podobne ženske pomensko najbolj eksplicitni način, na katerega so lahko izkazale svojo drugačnost. Sodeč po študijah lezbične subkulture zgodnjega modernizma pa tudi edini mogoči način, kajti: 'V tem času ne obstaja spolni diskurz, ki bi pripadal ženski meščanskega razreda, ampak samo moški diskurz o ženski seksualnosti (pornografski, literarni, medicinski). Da bi ga zgradila, mora Nova Ženska vstopiti v moški svet bodisi kot heteroseksualna v moških terminih ali kot lezbijka v navidezno moškem telesnem obličju.« (Kolešnik, 2000: 193)

³⁸ »Nekoč je bil termin *queer* v najboljšem primeru sleng za homoseksualce, v najslabšem pa izraz homofobične zlorabe. V zadnjih letih se uveljavlja drugačna uporaba izraza *queer*, včasih kot krovni izraz za koalicijo marginalnih seksualnih samoidentifikacij, včasih pa za opis novorojenega teoretičnega modela, ki se je razvil iz tradicionalnih lezbičnih in gejevskih študij. Tudi iz te kratke in delne razlage njegove sodobne uporabe je očitno, da se kategorija *queer* v veliki meri še oblikuje.« (Jagose, 2007: 1)

umetnosti. Pravzaprav se nanj lahko gleda kot na študijo primerov oziroma poskus odpiranja *Pandorine skrinjice*, lahko pa rečemo, da ga je treba razumeti kot načrt za obsežnejšo raziskavo, ki šele prihaja.

Prevedla Tatjana Greif

Literatura

- ANĐELKOVIĆ, BRANISLAVA (UR.) (2002): *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- ANIČIĆ, DEJAN (2007): *Nejevolje sa polom i rodnom*. Dostopno na: <http://www.karposbooks.com/dzudit-batler-nevolje-s-polom-i-rodnom-intervju-nin.htm> (10. april 2015).
- BARTHES, ROLAND (1977): Rhetoric of the image. V *Image-Music-Text*, S. Heath (ur.), 32–52. London: Fontana Press, Harper Collons.
- BORCH-JACOBSEN, MIKKEL (2002): The alibis of the subject – Lacan and philosophy. V *Speculations after Freud – Psychoanalysis, philosophy and culture*, S. Shamdasany in M. Munchow (ur.), 76–96. London, New York: Routledge.
- BOŽINOVIĆ, NEDA (1996): *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrti, Žene u crnom.
- BURGIN, VICTOR (1991): Perverse space. V *Interpreting contemporary art*, S. Bann, W. Alien (ur.), 124–138. London: Reaction Books.
- BUTLER, JUDITH (1990): *Gender trouble – Feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge.
- BUTLER, JUDITH (1997): Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. V *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (ur.), 265–277. New York: Columbia University Press.
- BUTLER, JUDITH (2004): *Precarious lives: The powers of mourning and violence*. London: Verso.
- CALLE-GRUBER, MIREILLE (2000): Afterword – Helene Cixous's book of hours, book of fortune. V *The Helene Cixous Reader*, S. Sellers (ur.), 207–220. London, New York: Routledge, Taylor & Frances group.
- CAVALLARO, DANI (2003): *French feminist theory – An introduction*. London, New York: Continuum.
- CIXOUS, HELENE IN JACQUES DERRIDA (1992): Isčitavanja spolne razlike u književnom tekstu – dva monologa. *Treći program hrvatskog radija* 36: 171–177.
- CIXOUS, HELENE (1976): The laugh of the medusa. *Signs* 1(4): 875–893.
- CIXOUS, HELENE (1991): Tancredi continues. V *Coming to writing and other essays*, D. Jensen (ur.), 78–102. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- ČUBRILO, JASMINA (2011): *Zora Petrović*. Beograd: Topy.
- ČUPIĆ, SIMONA (2010): Kuća bez žene ne može biti, niti žena bez kuće: Ženski prostori – rodne i ideološke granice. *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 38: 199–212.
- ČUPIĆ, SIMONA (2010): *Građanski modernizam i popularna kultura: epizode modnog, pomodnog i modernog (1918–1941)*. Novi Sad: Galerija Matice srpske.
- DOAN, LAURA (2001): *Fashioning sapphism – The origins of a modern English lesbian culture*. New York: Columbia University Press.
- ĐORĐEVIĆ, DRAGOSLAV (1978): *Zora Petrović 1894–1962, retrospektivna izložba*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- GUMA-PETERSON, TALIIJA IN PETRIŠA METJUS (2002): *Feministička kritika istorije umetnosti*. Dostopno na: www.arte.rs/sr/umetnici/milena_pavlovic_barili81/tekstovi/milena_pavlovic_barili_1909_1945-1253/ (15. april 2015).
- HRVATSKE SLIKARICE ROĐENE U 19. STOLEĆU (B. D.): *Nasta Rojc*. Dostopno na: <http://www.donacijegz.mdc.hr/slikarica.aspx?lng=HR&id=3> (2. april 2015).
- IRIGARAY, LUCE (1985a): *Speculum of the other women*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- IRIGARAY, LUCE (1985b): *This sex which is no one*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

- IRIGARAY, LUCE (2002): Beeing two, how many eyes have we? *Paragraph* 25: 143–151.
- IRIGARAY, LUCE (2003): A future horizon for art? *Continental philosophy review* 36: 353–365.
- JAGOSE, ANNAMARIE (DŽAGOUZ, ANAMARI) (2007): *Queer teorija – uvod*. Beograd: Centar za ženske studije.
- JOVANOVIĆ, JASNA (2007): *Danica Jovanović*. Beograd: Topy.
- KOCH, MAGDALENA (2010): *Putujući model stvaralaštva ili forme nomadizma Milene Pavlović Barilli*. Dostopno na: www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/Milena%20Pavlovic%20Barili/Magdalena%20Koch%20o%20Barili.pdf/ (10. april 2015).
- KOCH, MAGDALENA (2012): Transkulturalna ličnost u pokretu ili forme nomadizma Milene Pavlović Barilli. (Транскултурална личност у покрету или Форме номадизма Милене Павловић Барили). *Књиженство/Књиженство 2*.
- KOLEŠNIK, LJILJANA (2000): Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predočbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma. *Radovi Instituta za povjest umjetnosti* 24: 187–204.
- KRISTEVA, JULIA (1982): *Powers of horror – an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- LACAN, JACQUES (1993): *The psychosis. The seminar of Jacques Lacan, book III, 1955–1956*. London: Routledge.
- LACAN, JACQUES (1999): *On feminine sexuality – the limits of love and knowledge. The Seminar of Jacques Lacan, book XX, 1972–1973*. New York. London: W. W. Norton & Company.
- LACAN, JACQUES (1993): *The psychosis – the seminar of Jacques Lacan. Book III. 1955–1956*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- LACAN, JACQUES (2006a): The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. V *Jacques Lacan écrits – the first complete edition in English*, B. Fink (ur.), 75–81. New York, London: W. W. Norton & Company.
- LACAN, JACQUES (2006b): The function and the field of speech and language in psychoanalysis. V *Jacques Lacan écrits – the first complete edition in English*, B. Fink (ur.), 197–268. New York, London: W. W. Norton & Company.
- MARKOVIĆ, MAJA (2012): Ženski akt u opusu Zore Petrović. *Sinteza* IV(1): 175–190.
- MERENIK, LIDIJA (2006): *Nadežda Petrović*. Beograd: Topy.
- MULVEY, LAURA (1975): Visual pleasures and the narrative cinema. *Screen* 16(3): 6–18.
- POLLOCK, GRISELDA (POLOK, GRIZELDA) (2001): Modernost i ženski prostori. 3+4, *Nova serija* 6: 8–11.
- POLLOCK, GRISELDA (POLOK, GRIZELDA) (2002): Feminističke intervencije u istoriji umetnosti. V *Uvod u feminističke teorije umetnosti*, B. Anđelković (ur.), 109–126. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- STOJANOVIĆ, DUBRAVKA (2011): *Krugovi i čvorovi – modernizacija Beograda 1890–1914*. Dostopno na: <http://pescanik.net/2011/01/krugovi-i-cvorovi/> (30. marec 2015).
- STOJANOVIĆ, DUBRAVKA (2012): Feministički pokreti i žensko delovanje kroz žensko pismo u umetnosti na prostorima Vojvodine u periodu od 1878. do 1937. godine. V *Istorija umetnosti u Srbiji*, III zv. Beograd: Orion.
- SUBOTIĆ, IRINA (2008): *Milena Pavlović Barilli – kakvog li neobičnog putovanja! Ni sa kim se nisam morala rastati*. Dostopno na: http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/irina_subotic-3972/tekstovi/milena_pavlovic_barilli_1909_1945-1253/ (15. april 2015).
- ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO (2006): *Studije slučaja – diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*. Pančevo: Mani nemo.
- TRIFUNOVIĆ, LAZAR (1973): *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Nolit.
- VUČETIĆ, RADINA (2002): The emancipation of women in interwar Belgrade and the 'Cvijeta Zuzurić' society. V *Gender relations in South Eastern Europe: Historical perspectives on womanhood and manhood in 19th and 20th century*, M. Jovanović, S. Naumović (ur.), 143–165. Graz, Belgrade: Udruženje za društvenu istoriju.