



ТЕЖИМ ПУТЕМ

ДЕЛА СТРАНИХ УМЕТНИЦА У ЗБИРКАМА НАРОДНОГ МУЗЕЈА СРБИЈЕ

The HARDER PATH

WORKS BY FOREIGN WOMEN ARTISTS IN THE COLLECTIONS
AT THE NATIONAL MUSEUM OF SERBIA



Мари ЛОРАНСЕН, *Две сестре*, деталъ (кат. 31)
Marie LAURENCIN, *Two Sisters*, detail (cat. 31)



НАРОДНИ
МУЗЕЈ
СРБИЈЕ

ТЕЖИМ ПУТЕМ

Дела страних уметница
у збиркама Народног музеја Србије

Publisher

NATIONAL MUSEUM OF SERBIA
Trg Republike 1a, Belgrade

Editor in Chief

Bojana Borić Brešković

The Author

Jelena Dergenc

Reviews

Dragana Kovačić, Igor Borozan

Serbian Language Editor and Proofreading

Danica Vukićević

Associate

Dragana Ljubenović

Translation

Nicole Burgund

Conservation and Restoration

Sofija Kajtez, Sanja Lazić, Kristina Horjak, Nataša Ilić,
Dragana Vasiljević, Efterpi Đukić, Miroslav Vasić

Photography

Veljko Ilić, Momir Vladislavljević

Graphic Design and Prepress

Danijela Paracki & D_SIGN, Belgrade

Printed by

BIROGRAF, Belgrade

Circulation

200



The **HARDER PATH**

Works by Foreign Women Artists
in the Collections at the National Museum of Serbia

Издавач

НАРОДНИ МУЗЕЈ СРБИЈЕ
Трг Републике 1а, Београд

Главни и одговорни уредник

Бојана Борић Брешковић

Аутор

Јелена Дергенц

Рецензенти

Драгана Ковачић, Игор Борозан

Лектура и коректура

Даница Вукићевић

Сарадник

Драгана Љубеновић

Превод на енглески

Никол Бургунд

Конзервација и рестаурација

Софија Кајтез, Сања Лазић, Кристина Хорјак,
Наташа Илић, Драгана Васиљевић,
Ефтерпи Ђукић, Мирослав Васић

Фотографије

Вељко Илић, Момир Владисављевић

Ликовно и графичко уређење каталога

Данијела Парацки и D_SIGN, Београд


Штампа

БИРОГРАФ, Београд

Тираж

200 примерака





Јелена Дергенц / Jelena Dergenc

ТЕЖИМ ПУТЕМ

Дела страних уметница
у збиркама Народног музеја Србије

The HARDER PATH

Works by Foreign Women Artists
in the Collections at the National Museum of Serbia

Београд / Belgrade 2025.



ПУБЛИКАЦИЈА ЈЕ РЕАЛИЗОВАНА ЗАХВАЉУЈУЋИ ПОДРШЦИ
МИНИСТАРСТВА КУЛТУРЕ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ

THE PROJECT WAS REALIZED WITH THE SUPPORT OF
THE MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF SERBIA

eISBN 978-86-7269-259-4

pISBN 978-86-7269-252-5

© Copyright Народни музеј Србије. Сва права задржана.





9

Дела страних уметница
у збиркама Народног музеја Србије

13

Works by Foreign Women Artists
in the Collections at the National Museum of Serbia

19

Тежим путем

49

The Harder Path

77

Каталог / Catalogue

155

Литература / Literature



Дела страних уметница у збиркама Народног музеја Србије

Као и у готово свим светским музејским колекцијама, дела уметница у збиркама Народног музеја Србије чине незнатан део целокупног фонда. Остварења страних ауторки разврстана према ликовним техникама и материјалима, данас се чувају у Збирци стране уметности и у Збирци страних аутора Кабинета графике. Иако дела уметница нису систематски сакупљана, начин и динамика њихове набавке одражавају најзначајније тренутке у историји аквизиција ове националне установе. Прва дела страних уметница стижу у нашу средину током треће деценије прошлог столећа, када, новоформирана држава, Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, у оквиру економске и културне политике настоји да своје наслеђе представи свету и истовремено покаже отвореност за утицаје из иностранства. У складу са тим у то време започиње културна размена и сарадња са многим европским државама. Пут уметничких дела која у том периоду стижу у нашу средину до фонда Народног музеја водио је преко Музеја савремене уметности. Ова институција, отворена за јавност јула 1929. године, била је основана на иницијативу кнеза Павла Карађорђевића, са намером да се овдашњој публици омогући увид у савремене токове европске уметности, али и у стваралаштво домаћих аутора. За кратко време, путем поклона који су почели да пристижу углавном из иностранства, а потом и преко откупа, фонд овог музеја био

је обогашен делима која су представљала поједине националне школе. Прва у низу коју је Музеј савремене уметности приредио, била је изложба „Савремене британске уметности”.¹ Међу делима која су том приликом откупљена била је и слика Етел Вокер под називом *Море* (кат. 12). Октобра 1931. године, реализована је једна од најзначајнијих аквизиција у овом периоду. Музеј савремене уметности тада је примио поклон који су чинила четрдесет и два дела послата из Амстердама, међу којима и дела Ван Гога и Пита Мондријана.² У оквиру ове изузетно вредне донације која је требало да пружи пресек савремене холандске уметности, биле су и слике четири уметнице (кат. 9, 23, 24, 25). Док су Лизи Ансинг, Коба Ритсема и Мари ван Регтерен Алтена, стварале у Амстердаму, Сузан Бисхоп Робертсон била је везана за Хаг. Упоредо са поклонима, Музеј савремене уметности почео је да откупљује дела савремених уметника на аукцијама. Слика *Две сестре* Мари Лорансен (кат. 31) била је купљена 1933. године преко продајне галерије браће Давин.

Из тог периода, међу вреднијим поклонима био је и онај принцезе Дарије Карађорђевић која је музеју даровала портрет свог девера, кнеза Божидара Карађорђевића, рад сликарке руског порекла, Марије Башкирцеве, настао у Паризу (кат. 10).

Ново поглавље започиње 1935. године када је Музеј савремене уметности ушао у састав Народног музеја који тада мења име у Музеј кнеза Павла.³ Овај период, поред осталог, обележили су напори да се уз постојећа дела, путем откупа музејски фонд обогати остварењима уметника модерне, пре свега француских.⁴ Поред радова водећих представника импресионизма и Париске школе, за Музеј су у том периоду била откупљена и два дела тада

¹ Изложба је била отворена у тек саграђеном Уметничком павиљону Цвијета Зузорић у фебруару 1929. године, неколико месеци пре отварања Музеја. И. Суботић и др., „Од Музеја савремене уметности до *Музеја кнеза Павла*”, у: Т. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј у Београду, 2009, 20.

² У питању је поклон Одбора за ширење холандске уметности у Југославији (основаног при Друштву љубитеља Југославије), на иницијативу Корнелиса Дирка Меренса (Cornelis Dirk Merens), почасног генералног конзула Краљевине Југославије у Амстердаму и оснивача Друштва љубитеља Југославије.

³ Народни музеј у том тренутку носи назив Хисторијско уметнички музеј.

⁴ Овакво усмерење откупне политике тадашњи директор Музеја кнеза Павла, Милан Кашанин, изразио је у свом писму упућеном Министарству просвете још 1930. Он је тада будући на челу Музеја савремене уметности, скренуо пажњу „да оно чега музеј нема, то су дела француских уметника, а они данас, неспорно, носе првенство у свету...”, Архив Југославије 66–321–540.

увелико афирмисане уметнице Сизан Валадон, слика *Ваза с цвећем и оријенталним џејихом* (кат. 14) и цртеж *Жена љри џоалети* (кат. 13).

Након завршетка Другог светског рата, Београд постаје главни град Федеративне Народне Републике Југославије, а Народни музеј највећа и најзначајнија музејска установа у земљи. У том периоду, тачније 1949. године, као последица драматичних и трагичних ратних дешавања, у Народни музеј, тада Уметнички музеј, примљене су две изузетно значајне групе уметничких дела од којих ће већина постати део визуелног идентитета музејског фонда, а посебно сталних поставки Музеја у послератном периоду.⁵ У корпусу уметничких остварења, углавном старих мајстора, допремљених из Немачке као вид обештећења за ратна страдања културне баштине, стигла је и слика Розе Бонер, *Белац у коњушници* (кат. 1).⁶ Исте године Музеј је преко Завода за заштиту примио групу од преко триста педесет радова које је у годинама пред избијање Другог светског рата сакупио Ерих Шломовић док је у Паризу радио за чувеног колекционара Амброаза Волара. Шломовићеву колекцију чинила су углавном дела француских уметника настала крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, међу којима и остварења водећих импресионисткиња. У музејски фонд тада је примљена једна графика Берт Моризо (кат. 2) и седам пастела и отисака Мери Касат (кат. 3–7).

Крајем педесетих година двадесетог века, Збирка страних аутора Кабинета графике била је поклонима и откупом обогаћена делима Кете Колвиц, истакнуте представнице немачког експресионизма. Године 1957. откупљено је седам њених радова (кат. 15–22), док је две године касније као поклон Савета за науку и културу примљена једна литографија ове уметнице (кат. 23).

Рад свестране пољске уметнице Марије Јареме (кат. 36), Народном музеју је 1964. поконио њен супруг.

Године 1980. Народном музеју био је додељен значајан део заоставштине Љубомира Мицића у оквиру које се налазио и велики број уметничких дела.⁷ У поседу ове свестране личности, писца, песника, критичара и идејног творца зенитизма, био је и знатан број остварења ауторки које су

⁵ Прва послератна стална поставка реализована је у згради некадашње Управе фондова на Тргу републике у коју се Народни музеј преселио 1952. године, где се и данас налази. Након опсежне реконструкције и доградње музејске зграде, 1965. отворена је нова стална поставка. Актуелна стална поставка Народног музеја Србије отворена је за јавност 2018.

⁶ Ова дела примљена су у Музеј преко Комисије за ратне репарације при Влади ФНРЈ, 1949.

⁷ Чак 385 уметничких дела стигло је у оквиру Мицићеве заоставштине, која су тада разврстана у четири музејске збирке.

сарађивале с часописом *Зенић*.⁸ Преузимањем Мицићеве заоставштине музејске збирке биле су обogaћене, између осталог, и радовима авангардних уметница, Хелен Гринхоф (кат. 28, 29), Љубов Козинцове (кат. 35) и Соње Делоне (кат. 33, 34).⁹

Почетком овог века, 2005. године, у Народни музеј је, у виду поклона, стигла још једна велика и значајна приватна колекција. Дародавац Драгослав Дамњановић сакупио је током више деценија респектабилну колекцију остварења наших и страних савремених уметника, чију окосницу чине дела његовог брата Радомира Дамњановића Дамњана. Међу остварењима осталих аутора заступљених у овој поклон-збирци су и два рада италијанске уметнице Данијеле Кампо (кат. 37, 38), која се чувају у Збирци стране уметности Народног музеја Србије.

Иако невелик, корпус уметничких дела ауторки из Народног музеја Србије представља репрезентативан одабир радова уметница које су својим опусом оставиле значајан траг у историји модерне уметности. И док су једне биле водеће личности најзначајнијих праваца и покрета последњих деценија деветнаестог века и прве половине двадесетог века, друге су оствариле упечатљив индивидуални израз и тако заузеле значајно место у целокупном уметничком стваралаштву које се од пре пола века више не сагледава кроз категорију рода, већ, пре свега, са становишта остварених уметничких домета.

⁸ Часопис *Зенић* који је Љубомир Мицић основао 1921. у Загребу излазио је све до забране, 1926. године у Београду.

⁹ О доприносу ауторки у часопису *Зенић* видети у: Subotić, I. (2024) „Umetnice u zenitzizmu“ у: *Zbornik radova Identitet – Umetnice u srpskoj modernoj umetnosti*. Novi Sad: Matica srpska, pp. 13–33.

Works by Foreign Women Artists in the Collections at the National Museum of Serbia

As in nearly all other museum collections across the globe, works by women artists comprise a very small part of the collections at the National Museum of Serbia. Creations by women artists, grouped according to their techniques and materials, are today found in the Foreign Art Collection as well as the Foreign Artists Collection in the Department of Prints. Although works by women artists have not been collected systematically, the manner and dynamics of their acquisition reflect the most important moments in the history of acquisition at this national institution. The first works by women artists arrive in Serbia during the 1920s, when the newly formed Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes, as part of its economic and cultural policies, sought to present its own heritage to the world, and at the same time its receptiveness to foreign influences. Accordingly, during this period it initiates cultural exchange and cooperation with many European nations. In those days, a work of art's journey to the National Museum's collection would lead through the Museum of Contemporary Art. This institution, open to the public in July of 1929, was established at the initiative of Prince Paul (Pavle) Karađorđević for the purpose of bringing to the public contemporary trends in European art, as well as the work of national artists. Soon, owing to gifts from abroad that had begun to arrive, as well as acquisitions, the museum's collection included works representing certain national schools. The first in a series organized by the Museum of

Contemporary Art was the *Exhibition of Contemporary British Art*.¹ Among the works purchased for the occasion was a painting by Ethel Walker, *The Sea* (Cat. 12). October 1931 saw the most significant acquisitions of this period. The Museum of Contemporary Art received a gift of forty-two works sent from Amsterdam, including both Van Gogh and Piet Mondrian.² This exceptionally valuable donation, meant to offer an overview of contemporary Dutch art, also included the paintings of four women artists (Cat. 9, 23, 24, 25). While Lizzy Ansingh, Coba Ritsema and Marie van Regteren Altena worked in Amsterdam, Suze Bisschop Robertson was connected to The Hague. In addition to receiving gifts, the Museum of Contemporary Art also began buying works of art at auctions. The painting *Two Sisters* by Marie Laurencin was purchased in 1933 through the Davin Brothers' gallery.

Among the more valuable gifts from that same period was one from Princess Daria Karageorgevitch, who gave the museum a portrait of her brother-in-law, Prince Bojidar Karageorgevitch, painted by an artist of Russian descent, Marie Bashkirtseff, in Paris (Cat. 10).

A new chapter began in 1935 with the incorporation of the Museum of Contemporary Art into the National Museum, which was then renamed the Museum of Prince Paul.³ This period was marked by, among other things, efforts to expand the museum's existing collection by purchasing pieces by Modernist artists, particularly French.⁴ In addition to works by leading representatives of Impressionism and the School of Paris, the museum also bought a two works by the then highly acclaimed painter Suzanne Valadon, a painting *Vase with Flowers and Oriental Rug* (Cat. 14) and a drawing *Woman at her Toilette* (Cat. 13).

After the end of the Second World War, Belgrade becomes the capital city of the Federal People's Republic of Yugoslavia,⁵ and the National Museum the country's

1 The exhibition was held in the newly completed Cvijeta Zuzorić Art Pavilion in February 1929, a few months before the museum's opening. И. Суботић и др., „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла“, у: Т. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј у Београду, 2009, 20.

2 This was a gift from the Council for the Promotion of Dutch Art in Yugoslavia (founded by the Society of Friends of Yugoslavia), on the initiative of Cornelis Dirk Merens, an honorary general consul of the Kingdom of Yugoslavia in Amsterdam and founder of the Society of Friends of Yugoslavia.

3 At that time, the National Museum was called the Historical Art Museum.

4 The orientation of this purchasing policy of the then-director of the Museum of Prince Paul, Milan Kašanin, was expressed in his letter to the Ministry of Education as early as 1930, when he was director of the Museum of Contemporary Art. In it, he calls attention to “that which the museum lacks, namely works by French artists, and today they are, unquestionably, the best in the world...” Archive of Yugoslavia 66-321-540.

5 Thus called from 1945-1963, after which the name was changed to the Socialist Federal Republic of Yugoslavia.



Етел ВОКЕР, *Море*, деталь (кат. 12)
Ethel WALKER, *The Sea*, detail (cat. 12)

highest and most important museum institution. At that time, 1949 precisely, as a result of the dramatic and tragic wartime events, the National Museum—then called the Art Museum—received two exceptional groups of artwork, the majority of which would become part of the visual identity of the museum’s collection, and in particular the museum’s permanent postwar exhibits.⁶ Within the corpus of artwork—largely by old masters—brought from Germany as a form of compensation for wartime damages to the cultural heritage, there was also a painting by Rosa Bonheur, *White Horse in a Stable* (Cat. 1).⁷ That same year the museum received from the Institute for the Protection of Cultural Monuments over 350 works collected by Erich Šlomović in the years prior to the Second World War, when he worked in Paris for the famous collector Ambroise Vollard. Šlomović’s collection comprised mostly works by French artists from the late nineteenth and early twentieth century, including some of the leading women Impressionists. Thus a print by Berthe Morisot (Cat. 2) and seven pastels and proofs by Mary Cassatt (Cat. 3–7) entered the museum’s collection.

At the end of the 1950s, the Foreign Artists Collection in the Department of Prints acquires, through both purchases and gifts, works by Käthe Kollwitz, a prominent representative of German Expressionism. In 1957, seven works were purchased (Cat. 15–21), while two years later it is gifted one lithograph by the artist (Cat. 22) from the Council for Science and Culture.

In 1964 the spouse of virtuosic Polish artist Maria Jarema gave the National Museum one of her works (Cat. 36).

In 1980 the National Museum was bequeathed a significant portion of the Ljubomir Micić endowment, which included a large number of works of art.⁸ This exceptional figure, writer, poet, critic and founder of Zenitism also possessed numerous works by the women artists who collaborated with the magazine *Zenit*.⁹ With Micić’s bequeathal, the museum’s collections expanded to include, inter alia,

⁶ The first permanent exhibition postwar was established in the building of the former Collections Administration on Republic Square, to which the museum was relocated in 1952, and where it remains to the present. After extensive reconstruction and expansion of the museum’s building, in 1965 a new permanent exhibition opened. The current permanent exhibition of the National Museum of Serbia opened to the public in 2018.

⁷ These works were received by the museum from the Reparations Committee of the Government of the FPRY in 1949.

⁸ A total of 385 works of art arrived at the museum through the Micić endowment; they were then sorted and assigned to four museum collections.

⁹ The magazine *Zenit*, founded by Ljubomir Micić in 1921 in Zagreb, ran regularly until being forbidden in 1926 in Belgrade.

the works of the avantgarde artists Helen Grünhoff (Cat. 28, 29), Lyubov Kozintsova (Cat. 35), and Sonia Delaunay (Cat. 33, 34).¹⁰

At the beginning of the 21st century, 2005, the National Museum received yet another large and significant private collection. The donor Dragoslav Damnjanović had, over the course of several decades, built a respectable collection of both domestic and foreign contemporary artists, the core of which is works by his brother Radomir Damnjanović Damnjan. Among the works by other artists represented in this gift collection are two by the Italian artist Daniela Campo (Cat. 37, 38), which are kept in the Foreign Art Collection at the National Museum of Serbia.

Although modest, the body of artwork by women artists at the National Museum of Serbia is nevertheless a representative selection of pieces by women artists who, with their oeuvre, left an important mark on the history of modern art. And while some were leading figures in the most significant movements in the last decades of the nineteenth and first half of the twentieth century, others created their own individual expression and thus assumed a major position in the whole of artistic creation, which over the last fifty years is no longer viewed through the lens of gender, but rather, above all, the scope of artistic achievement.

¹⁰ For more on the contribution of women authors to *Zenit* magazine, see: Subotić, I. (2024) "Umetnice u zenitizmu" in: *Zbornik radova Identitet – Umetnice u srpskoj modernoj umetnosti*. Novi Sad: Matica srpska, pp. 13–33.



Тежим њуштем

Стваралаштво жена веома дуго није било тема историје уметности. До суштинског заокрета долази средином шездесетих година прошлог века, у налету другог таласа феминизма, када се појављују феминистичка критика и теорија уметности које коинцидирају са феминистичким уметничким праксама и женским покретима тог времена.¹ Један од разлога је и тај што су сликарке, почев од ренесансе, сасвим спорадично биле присутне на уметничкој сцени.² И поред тога, постоје примери сликарки које су попут Артемизије Ђентилески (1593–1653) или Јудит Лејстер (1609–1660) за живота биле славне, али су потом пале у заборав и у историји уметности нису имале своје место.³ Све до средине деветнаестог века историја уметности једва да бележи стваралаштво жена. Есеј Линде Нохлин „Зашто није било

1 L. Kovač. (2000) „Recenzija, Prikaz slučaja: Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti“. Zagreb, 101–102.

2 Женама никада није било забрањено да се баве уметношћу, али је њихово стваралаштво дуго било сведено на средство стицања и одржавања надмоћи мушког стваралаштва у веома значајној сфери културне продукције. R. Parker, and G. Pollock. (2013) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London, 170.

3 N. Broude, and M. D. Garrard. (eds.) (1982) „Introduction“ in: *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. London, 7.

великих уметница” (Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”), објављен 1971. у часопису *ARTnews*, сматра се прекретницом и основом за будуће феминистичке критике у пољу уметности. Феминистичка критика је заправо била усмерена на саму историју уметности, која је, као суштински маскулини дискурс, током времена конституисала вредносне судове којима је стваралаштво жена потцењено, чиме је доведена у питање објективност ове дисциплине.⁴

Оне уметнице које су својим радом успеле да скрену пажњу, или чак да задобију шире друштвено признање, сматране су изузецима од правила према којем је способност уметничког стварања иманентна мушкарцу.⁵ У новије доба, једна од главних препрека за уметнице била је немогућност равноправног сликарског образовања, односно доступност школовања какво су имали мушкарци.⁶ Наиме, женама је пре свега било ускраћено похађање часова цртања по живом моделу.⁷ Вештина која се стицала на овај начин била је кључна у процесу уметничке обуке, а познавање анатомије људског тела и способност да се оно представи реалистично били су предуслови за сликање историјских композиција. Лишене овог сегмента образовања, жене су аутоматски бивале искључене из бављења најузвишенијом врстом уметности и стога биле усмерене на теме које је теорија уметности рангирала као ниже и самим тим мање цењене. Због тога, жене су се преваходно бавиле портретним сликарством, мртвом природом и пејзажом. Једна од ретких уметница у осамнаестом веку која је током каријере успела да задобије углед као сликарка историјских тема била је Анџелика Кауфман

⁴ Критичарке феминистичке оријентације се, међутим, противе пукој догми канона који је уметнице изостављао, већ се залажу за опсежно преиспитивање и ново сагледавање историје уметничког стваралаштва, односно за промену парадигме (N. Broude, and M. D. Garrard. 1982a, 2). Захтев за вредновањем женског стваралаштва у историји уметности не само да мења подручје проучавања, већ представља и политички изазов овој дисциплини. (L. Kovač. *nav. delo*, 101–102) Посебан проблем у критици и теорији уметности представљају покушаји да се дефинише природа женске уметности и да се одреди специфично женски квалитет тог стваралаштва. Неодвојиви од таквог погледа били су бројни стереотипи који су се заснивали на биолошким карактеристикама женског бића. (C. Nemser. 1973) “Art Criticism and Women Artists” in: *The Journal of Aesthetic Education*, 7(3), 73–74.

⁵ R. Parker, and G. Pollock. 2013, 169.

⁶ L. Nochlin. (1971) “Conclusion” in: *Why have there been no great women artists?*, ARTnews 56. Доступно на: <https://www.artnews.com> (приступљено: 24. априла 2025).

⁷ Овај вид обуке женама није био забрањен, али се сматрао друштвено непримерним (G. Perry, and M. Rossington. eds, 1994), *Femininity and Masculinity in Eighteenth-century Art and Culture*. Manchester, 43.

(1741–1807).⁸ С Мери Мозер (1744–1819) Кауфман је била међу оснивачима Краљевске Академије уметности у Лондону. Положај жена у академској заједници најречитије одражава слика Јохана Зофанија (1733–1810) „Академци на часу цртања по живом моделу” из 1771, на којој су две уметнице, чланице Академије, приказане на портретима окаченим на зиду, будући да је било непојмљиво приказати их како међу својим колегама посматрају два нага мушка модела.⁹ Ипак, поједине сликарке се ни у овом периоду нису одрекле својих стремљења и неке од њих су успеле да досегну највише уметничке домете, упркос ограничењима и препрекама на које су наилазиле.

У наредном столећу, са друштвеним променама које су наступиле, одиграће се и револуционарне промене у уметности, у шта спада и продор женског стваралаштва који ће кулминирати с појавом модерне. У том периоду жене задобијају већу слободу да приступе стварању, будући да током деветнаестог века уметност почиње да измиче супремацији академских институција и да се ослобађа њихових крутих норми. Кроз друштвена превирања долази до консолидације буржоаског друштва које је све више испољавало тежњу да се бави само собом. До тада доминантно историјско сликарство почиње да уступа место непретенциозним и слободнијим жанровима попут пејзажа и сцена из свакодневног живота. Потражња за монументалним делима великих формата опада, а нове теме стичу популарност међу припадницима класе у успону. Савремени живот све више постаје главна преокупација сликара и омиљена тема буржоазије.

У другој половини деветнаестог века све су бројније жене које се баве уметношћу, а њихово стваралаштво постаје видљивије. Ипак, позиција жена, како у пољу уметности, тако и шире у друштву, наилази на нове изазове. Жене, посебно припаднице више средње класе, биле су у деветнаестом веку спутане бројним ограничењима која су се неминовно одражавала и на њихово стваралаштво.

Продор у домен неприкосновених

Француска уметница **Роза Бонер** (1822–1899) била је једна од „најуспешнијих и најостваренијих сликарки свог времена”.¹⁰ Њен отац, Ремон Бонер

⁸ Ibid, 41, 45.

⁹ Ibid, 43.

¹⁰ L. Nochlin. (1971) 50. Била је добитница прве медаље на Париском салону, затим прва сликарка одликована Великим крстом легије части, 1865, као и другим признањима. (R. Parker, and G. Pollock. 2013), 35.

(1796–1849) уметник, водио је школу цртања. Иако је имала очеву подршку и почела да слика у раном детињству, Роза Бонер била је у знатној мери самоука, а њена обука следила је академске принципе образовања чији је фундаментални део чинило цртање по живом моделу. Од малих ногу њен предмет интересовања представљале су животиње којима је била окружена и које је неуморно скицирала. Ова склоност одредиће њен уметнички пут и она ће постати водећи анималиста у Француској. Цртање према гипсаним моделима, као и копирање дела старих мајстора у Лувру, у нешто каснијем узрасту, заокружили су њено формирање. Са свега деветнаест година, 1841. године, Роза Бонер је први пут излагала на Париском салону на којем ће редовно учествовати све до 1855. Њено стваралаштво одликовало се натуралистичком обрадом животиња, а убедљивост приказа заснивала се на пажљивом посматрању, стрпљивом проучавању анатомије, али и природе, па и саме душе ових бића. Посебан афинитет Роза Бонер развила је према коњима.

Слика *Белац у коњушници* из Народног музеја Србије (кат. 1) припада кругу дела посвећених управо коњима, којима је, према сопственом признању, била очарана. Њено најзначајније дело *Коњски сајам* донело јој је истинску афирмацију. Слика је била изложена на Салону 1853. где је добила посебно признање, а потом и интернационалну славу. Ово дело, у основи



Роза Бонер, *Коњски сајам*, 1852–1855.

Rosa Bonheur, *The Horse Fair*, 1852–1855

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Rosa_Bonheur%2C_The_Horse_Fair%2C_1852%E2%80%931855.jpg

жанр-сцена, по својим димензијама, монументалности и драматичности призора, као и по приступу теми, поседује квалитете историјског сликарства, у то време још увек недоступног уметницима. Овакво дело једне жене представљало је преседан. Ипак, стваралаштво Розе Бонер дуго је сматрано конзервативним.¹¹ Накнадно откриће аутопортрета на овој слици, наметнуло је ново сагледавање дела. У лику младића смештеног у средиште композиције са лицем приказаним у полусенци у трочетвртинској пози, погледа упртог у посматрача, по одликама типичним за аутопортрете, истраживачи су препознали портрет сликарке.¹² Статичност њене фигуре у контрасту је са осталим хуманим актерима ове драме који покушавају да укроте узнемирене животиње. Увођење сопствене представе у сцену која се одвија у мушкој сфери, требало би разумети као изразито субверзивну у контексту париског грађанског друштва половином деветнаестог века.¹³ Истовремено, слика у великој мери одражава реалност, будући да је Роза Бонер редовно посећивала овакве сајмове и тамо изводила бројне студије коња. У ту сврху, како би могла несметано да борави и ради у окружењу које је било искључиво мушко, она је два пута годишње тражила дозволу полиције да носи мушку одећу, будући да је одевање било регулисано законом. Косу је скратила још на почетку адолесценције, а панталоне, које је сматрала пре радном одећом него изразом феминизма, штитиле су је од непријатности које је могла имати као жена.¹⁴

Маскулизовани портрет сликарке, укључен у композицију пуну мушких фигура и разуздани коњи, сами по себи симболи слободе и неспутаности, одражавали су тежњу ка ослобађању од строгих норми које су владале у буржоаском друштву. Слика *Коњски сајам* доживела је међународни успех и била послата на турнеју по Енглеској и Шкотској. Нешто касније, Бонер је израдила реплику слике у мањим димензијама, како би се према њој штампале графике. Дело је 1887. откупио Корнелијус II Вандербилт (1843–1899) и потом га поклонио њујоршком Метрополитен музеју где се и данас налази.

¹¹ J. M. Saslow. (1992) "Disagreeably hidden: Construction and constriction of the lesbian body in Rosa Bonheur's Horse Fair" in: N. Broude, and M. D. Garrard. (eds.) (2018), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York, 187.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ L. Lampela. (2001) "Daring to Be Different: A Look at Three Lesbian Artists" in: *Art Education*, 54 (2), 46–48.

Успешна каријера и друштвено признање које је уживала Роза Бонер могу се сагледати као преседан саткан од противречности које су обележиле њен живот. Веома рано, страх од губитка независности и слободе учврстио ју је у одлуци да избегне брак, у то време сматран обавезом жене средње класе која се није доводила у питање.¹⁵ Такође, чињеница да је највећи део живота провела у неформалном браку са својом партнерком, са којом је била све до њене смрти, потврђује њен бескомпромисни став и одважност да живи у складу са собом и својим хтењима.¹⁶ И поред тога што се није повиновала друштвеним нормама свог времена, Роза Бонер не само да је успела да избегне осуду друштва, већ је уживала симпатије и подршку владарских кругова и друштвено признање највишег ранга.¹⁷ Њено рано формирање обележио је утицај Сен-Симонових (1760–1825) социјал-утопистичких идеја чији је следбеник био њен отац. Ово учење одликовало се и залагањем за равноправност полова, као и уверењем да уметници као део друштвене елите треба активно да допринесу бољем свету, што је за Розу Бонер, и као уметницу и као жену, постало узор.¹⁸

Пред крај живота, 1897, Роза Бонер доживела је да Академија (L'École des Beaux-Arts) отвори своја врата женама.¹⁹ Међутим, ово се десило у тренутку када је надмоћ Академије као образовне институције без премца већ увелико опала, а академске норме биле одбачене од стране модерних уметника.

У другој половини деветнаестог века Париз дефинитивно постаје водећи европски и светски уметнички центар. У том периоду у Париз пристиже све већи број уметница из других земаља привучених могућностима које је пружао овај град. Међу њима била је и сликарка **Марија Башкирцева** (Марія Константиновна Башкирцева, 1858–1884), рођена у породици нижег руског племства. С дванаест година, она с мајком напушта Русију и путује по Европи, да би се 1877. настанила у Паризу где отпочиње своју сликарску каријеру. У намери да стекне образовање које ће је у потпуности оспособити за сликарски позив, Башкирцева се уписује на Академију Жилијен. Ова школа коју је 1868. основао Родолф Жилијен (1839–1907), представљала је

¹⁵ L. Nochlin. (1988) *Women, Art and Power and Other Essays*. New York, 172.

¹⁶ L. Lampela. 2001, 47. i L. Nochlin 1988, 172–173.

¹⁷ Била је омиљена сликарка цара Наполеона III, а посебно царице Еугеније, као и краљице Викторије. C. Navice. (1981–1982) "The Artist in Her Own Words" in: *Woman's Art Journal*, 2(2), 4.

¹⁸ G. Pollock, and R. Parker. (1981) "The Essential Feminine or How Essential is Femininity?" in: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London, 35–37.

¹⁹ L. Nochlin. 1988, 170.

значајну алтернативу званичној Академији, како за будуће сликарке које су долазиле из других градова Европе и Сједињених Држава, тако и за многе друге младе уметнике.²⁰ Неколико година по оснивању, Академија Жилијен је и својим полазницама омогућила цртање по живом моделу.²¹ Оне су могле вежбати цртање гледајући мушки модел, али у посебној просторији, одвојене од својих колега. Марија Башкирцева оштро се противила оваквој сегрегацији и захтевала једнакост у оквиру обуке за оба пола.²² Током школовања на Академији Жилијен, 1880. године настаје и њена чувена слика *У студију*. На овом групном портрету са аутопортретом, Башкирцева је приказала полазнице Академије Жилијен током часа сликања по живом моделу. У питању је младић, готово дечак, приказан са парчетом тканине око бедара док позира уметницама које воде живу расправу. Себе је приказала у првом плану са палетом у руци, као недвосмисленом потврдом посвећености сликарству. И поред могућности да се креће у уметничким круговима, стиче обуку и излаже на салонима, Башкирцева је осећала спутаност коју је трпела као припадница више класе. Своју фрустрацију ограничењима која су наметале друштвене норме тог времена, Башкирцева је изразила и у свом дневнику следећим речима:

„Оно што страсно желим јесте могућност да слободно шетам сама, да долазим и одлазим, седам на клупе Тиљерија, и посебно Луксембуршког парка, улазим у цркве и музеје, да у сумрак шетам старинским улицама: ето то ми је страсна жеља, то је слобода без које не може да се постане сликарком.”²³

Оваква осећања нашла су одјек и на слици из Народног музеја, *Портрет кнеза Божидара Карађорђевића* (кат. 10).²⁴ Фигуру свог блиског пријатеља представила је на уском простору терасе с које се пружа поглед на град и улицу који, међутим, не припадају младој уметници. Из њене визуре град се не испољава у свом репрезентативном виду, већ махом кроз задње и следеће стране зграда чије јој раскошне фасаде нису доступне. Иако се поглед на

²⁰ E. Zimmerman. (1989) "The Mirror of Marie Bashkirtseff: Reflections about the Education of Women Art Students in the Nineteenth Century" in: *Studies in Art Education*, 30(3), 169–170.

²¹ Ibid, 169.

²² Ibid, 171–172.

²³ М. Башкирцева. *Дневник (1873–1884)*, прев. Д. Рамадански, Нови Сад, 1996, 293.

²⁴ С Божидаром Карађорђевићем (1862–1908), Карађорђевићем праукуком и унуком Капетана Мише Анастасијевића, Марија Башкирцева је била у блиским пријатељским односима дуги низ година. Карађорђевић, који је и сам био уметник, био је уз њу и последњих дана њеног живота.

урбани мотив простире у даљину, ограда од кованог гвожђа, на коју је елегантно и истовремено ноншалантно, наслоњен млади човек, представља јасну границу између два света, мушког и оног којем сама припада. Потпис и година, 1884, које је исписала на њој, додатно наглашавају значај ограде као границе двеју стварности. Фигура припада сфери приватног простора, али поглед на град у позадини одражава тежњу уметнице да изађе на улицу и у урбани простор који јој је недоступан. Пријатељ јој је надохват руке, борави у њеном простору, али се њен поглед не зауставља на његовој фигури, већ се протеже колико је то могуће из њене позиције. Марија Башкирцева је на овој слици наговестила извесно поигравање са просторним структурама, што ће постати једна од кључних одлика модернизма.²⁵

Урбана тематика, посебно мотив улице, привлачили су Марију Башкирцеву последњих година каријере. Једна од њених најпознатијих слика, *Сасџанак*, настала само неколико месеци пре њене преране смрти, такође се одвија на улици. Свој афинитет према овој тематици изразила је и на слици *У маџли* из 1882. која се чува у Музеју Белведере у Бечу. Овим делом на којем доминира раскршће у једном париском предграђу, Башкирцева се приближила импресионизму, како избором теме, тако и сликарским поступком којим настоји да забележи ефекте и пролазност атмосферских прилика. Ипак, њено сликарство остало је у оквирима традиције и она никада није напустила академски поступак.

Импресионисткиње у златном кавезу

У време настанка слике Марије Башкирцеве из Народног музеја, у Паризу већ готово читаву деценију стварају импресионисти чије сликарство представља недвосмислен раскид са традицијом и једну од првих манифестација модерне уметности. Међу импресионистима биле су и четири сликарке које су делиле њихова ликовна и естетска начела.²⁶

Свој радикално другачији сликарски поступак, као и нову тематску оријентацију, импресионисти су представили на изложби приређеној у Надаровом (1820–1910) фотографском атељеу 1874. године.²⁷ На овој првој заједничкој изложби као једина жена учествовала је и **Берт Моризо** (1841–1895),

²⁵ Проблем концепта мушког и женског простора разматран је код: G. Pollock. 1988, 80–93.

²⁶ Поред Берт Моризо и Мери Касат, импресионистима су се прикључиле и Ева Гонзалес (Eva Gonzales, 1849–1883) и Мари Бракмон (Marie Bracquemond, 1840–1916).

²⁷ Тада још увек као Друштво независних (*Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs*), а убрзо након изложбе ови уметници названи су импресионистима.

која ће надаље редовно излагати са њима.²⁸ Берт Моризо потицала је из добростојеће грађанске породице која је подржавала њене уметничке склоности. Међутим, часови цртања и сликања које је похађала Моризо, као и њене две сестре, били су прихватљиви као део доброг образовања девојака из више класе, све до ступања у брак.

Моризо је рано испољила афинитет за сликање на отвореном што ју је упутило на Камија Кораа (1796–1875), који постаје њен неформални учитељ.²⁹ Свакако највећи утицај на њено стваралаштво имао је Едуар Мане (1832–1883) са којим је развила комплексан однос. Када их је Анри Фантен-Латур (1836–1904) упознао 1868, она је увелико излагала на Салону, док је Мане већ био стекао репутацију бунтовника својим делима попут *Олимпије* и *Доручка на џрави*. Стваралачка размена двоје уметника која је потом уследила, била је интензивна. Истовремено, Мане је био очаран њоме, будући да ју је у периоду од 1868. до 1874. чак једанаест пута представио на својим делима и то сваки пут на потпуно различит начин, поигравајући се њеним идентитетом.³⁰ Позирање Манеу одузимало јој је доста времена, што ју је чинило анксиозном, будући да је и сама била посвећена сликарству. Такође, његов обичај да интервенише на њеним делима веома ју је узнемиравао, јер се није радило о виду уметничке сарадње, већ је то чинио како би „поправио” њен рад.³¹ Придруживши се импресионистима, Моризо је развила стил који се одликује изразито слободним потезом, као и склоношћу ка истраживању светлосних ефеката. Степен дематеријализације форме и третман светлости на њеним делима чинили су је једном од најреволуционарнијих представника правца. Међутим, тематика њених радова била је усмерена на познато, непосредно окружење, а модели су јој углавном били чланови породице. Овакво опредељење било је у складу са нормама буржоаског друштва у којем су родне улоге биле строго одређене, а жене њене класе могле су се кретати у јавном простору искључиво у пратњи мужа или неког члана породице. Берт Моризо се повиновала владајућим нормама, окренувши се женским просторима ограниченим на ентеријере или пак, вртове, веранде и балконе који су припадали домаћој сфери. Ипак, и у овим

28 Моризо није учествовала само на Четвртој импресионистичкој изложби 1879, јер је неколико месеци пре тога родила ћерку.

29 Jr. F. E. Hyslop. (1954) "Berthe Morisot and Mary Cassatt" in: *College Art Journal*, 13(3), 179–180.

30 M. R. Kessler. (1999) "Unmasking Manet's Morisot" in: *The Art Bulletin*, 81(3), 475.

31 Isto.

ограниченим оквирима, Моризо је у појединим радовима испољила одређену субверзивност. Настојећи да проникне у срж женске субјективности, бирала је преломне моменте у животу жене, као што су адолесценција и сазревање, наглашавајући њихов судбински значај.³² У делу названом *Ойлегалo* (*Psyché*) из 1876. представила је девојку у пуној величини како стоји пред огледалом, заокупљена сопственом интимом. Нешто касније, на слици *Дојиља и Жили* из 1880, Берт Моризо је по свој прилици представила, не блискост мајке и детета, како се на први поглед може претпоставити, већ слику рада, у овом случају женског рада, који је био једна од значајних тема у стваралаштву појединих импресиониста.³³ Иако је њен супруг Ежен Мане, и сам сликар, подржавао њену каријеру, посветивши се детету које се родило 1879, Берт Моризо је често испољавала фрустрацију због двоструке улоге, мајке и уметнице.³⁴

Ђерка Жили, једино дете Берт и Ежена, постаће њен омиљени модел који ће сликати до краја живота. Жили је у више наврата сликао и Пјер-Огист Реноар (1841–1919), са којим је Берт Моризо развила веома блиско пријатељство.³⁵ Иако је Реноар био присталица Русоовог концепта природне жене према којем је она изразито сентиментално биће, а њена основна сврха је да воли своју децу и да брине о породици, веома је ценио Берт Моризо као уметницу, а његова конзервативна уверења, као и класне разлике које су међу њима постојале, нису умањили блискост њиховог односа.³⁶ *Девојчица са мачком* (кат. 2), једини рад Берт Моризо који се чува у Народном музеју Србије, настао је управо према Реноаровом портрету Жили који су родитељи 1887. поручили од свог пријатеља.

Неколико месеци пре краја живота ове уметнице, Реноар је насликао двоструки портрет који приказује Берт Моризо у профилу и Жили окренуту ка гледаоцу. Ово дело одражава блиске односе двоје уметника. Своје пријатељство са Берт Моризо, Реноар је описао као једно од најчвршћих у свом животу.³⁷

³² G. Pollock, 1988, 115.

³³ L. Nochlin, 2018, 232.

³⁴ Isto, 53.

³⁵ T. Grab. (2018) "Renoir and the natural woman" in: Broude, N. and Garrard, M.D. (eds.) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. 1st ed. New York, 304.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

Мери Касат (1844–1926), Американка која је каријеру остварила у Француској настанивши се трајно у Паризу у време Прве импресионистичке изложбе, била је једна од водећих представника овог правца. Попут Берт Моризо, Касат је потицала из добростојеће породице која је подржавала њену склоност ка уметности.³⁸ Родитељи су јој омогућили да учи сликање у атељеу Шарла Шаплена (1825–1891), уметника који је стварао у духу академизма. Осећајући спутаност у сталном понављању школских узора и недостатку слободе и спонтаног изражавања, она га убрзо напушта и почиње да ради у сопственом студију. Својим сликарством привукла је пажњу Едгара Дегаа (1834–1917) који је 1877. дошао у њен атеље како би је лично упознао. Тада започињу њихово пријатељство и уметничка сарадња, који ће потрајати четири деценије, све до Дегаове смрти, 1917. Управо ју је Дега позвао да излаже с импресионистима, којима се званично придружила на Четвртој импресионистичкој изложби, 1879. Иако је Дегаов утицај на њен рад био значајан, не може се рећи да је Касат била његова ученица. Однос двоје стваралаца био је пре уметничка размена, него однос учитеља и ученице.³⁹ Попут Берт Моризо и Касат је била усмерена на домаће окружење и модеран породични живот више класе. Ипак, њена најупечатљивија дела приказују присан однос мајке и детета који се заснива на ренесансној традицији представе Богородице с Христом.⁴⁰ Приказујући најемотивније аспекте односа мајке и детета, попут купања, мажења, и играња, Касат је остварила дела наглашене сензуалности, избегавши притом сладуњавост.⁴¹ У потпуној супротности са представама мајчинства Берт Моризо, на којима међу актерима повезаним неком заједничком активношћу увек постоји одређена физичка дистанца, Касат је посебно наглашавала телесну блискост мајке и детета.⁴² Познато је да је за моделе мајки повремено користила жене са села, сматрајући да оне децу држе на природнији начин од мајки из вишег

38 Ипак, забележено је да је њен отац, суочивши се са њеном чврстом одлуком да живот посвети искључиво уметности рекао да би је радије видео мртву. Jr. F. E. Hyslop. 1954, 179.

39 A. D. Breeskin. (1979) *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Graphic Work*. New York, 13. i C. Nemser, 1973, 74.

40 S. Buettner. (1986–1987) "Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Moder-sohn-Becker, Kollwitz", in: *Woman's Art Journal*, 7(2), 15.

41 За разлику од Моризо, чије су представе мајки са децом уздржане и дистанциране, Касат је представљала опипљиво задовољство физичке и емотивне блискости мајке и детета, као и извесну сензуалност дечјег тела. L. Nochlin. (1999) *Representing Women*. London, 199.

42 S. Buettner. 1986–1987, 16.

слоја.⁴³ Овакве сцене, Касат је смештала у удобан ентеријер дома високе буржоазије. За разлику од Берт Моризо, њу није привлачило сликање на отвореном, а *Пејзаж* из Народног музеја (кат. 3) представља изузетак у њеном опусу .

Веома значајан део стваралаштва Мери Касат представља графичка уметност којој се озбиљно посветила у периоду од 1879. до 1910. Под утицајем својих колега, пре свега Камија Писароа (1830–1903) и Дегаа, Касат је експериментисала у различитим техникама, посебно бакропису и сувој игли.⁴⁴ Када је графика у питању, веома снажан утисак на уметницу оставили су јапански дрворези. Велику изложбу посвећену јапанској графици која је одржана 1890. у Паризу, посетила је заједно са Дегаом, након чега је уследила серија радова насталих под утицајем онога што је тада имала прилику да види. Непосредно инспирисана јапанским мајсторима, Касат је остварила дела на којима је изразила нов приступ женској свакодневици приказујући карактеристичан однос двеју фигура у ентеријеру лишеном дубине.⁴⁵

Мери Касат је своју модерност испољила пре свега у поступку конструисања композиције, примењујући веома смео начин кадрирања и скраћења који је усвојила под утицајем Дегаа. Знатан део њеног опуса чине и дела с приказом жена у јавном простору, оном који јој је био доступан.⁴⁶ Њене слике париске буржоазије, посебно жена, у позоришним ложама, припадају теми опере и балета која је била омиљена и Дегау. Међутим, Дега је био посебно опчињен дешавањима иза сцене, где је проналазио инспирацију за нека од својих најупечатљивијих дела.⁴⁷

Сликарство Берт Моризо и Мери Касат, усредсређено на модеран породични живот урбане елите, било је изразито класно одређено и ограничено на просторе доступне женама више средње класе. Такође, бављење сликарством за припаднице њиховог друштвеног слоја било је прихватљиво искључиво као хоби, занимација у доколици, јер је у буржоаском дру-

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Током прве две деценије свог стваралаштва, Касат је одбацивала графику као „нижу уметност” како се у то време сматрало. Међутим, препород ове гране стваралаштва одиграо се крајем деветнаестог века, што је утицало на рад већине импресиониста. Посебно значајни за Мери Касат били су Дега и Писаро, који су је охрабрили да се опроба на овом пољу. N. M. Mathews, and B. S. Shapiro. (1989) *Mary Cassatt: The Color Prints*. New York, 19.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ G. Pollock. 1988, 109.

⁴⁷ Ibid, 114.

штву деветнаестог века било непримерено да жена ради како би се издржавала. Финансијска стабилност и зарада биле су дужности мушкарца, а њихова слобода кретања била је неограничена. Оваква позиција мушкарца у друштву одразила се и у уметности. Насупрот широком спектру тема које су сликали импресионисти, тематика женског стваралаштва остала је ограничена на далеко ужи опсег.

Предности маргинализованих

Сасвим другачија била је позиција **Сизан Валадон** (1865–1938) која је потицала из ниже, радничке класе. Дошавши са мајком у Париз, још као девојчица зарађивала је за егзистенцију прихватајући различите послове. С петнаест година почела је да позира уметницима, ушавши тако у боемски круг сликара Монмартра. Валадон, коју је од малих ногу привлачило цртање, имала је прилику да учи непосредно, посматрајући поступак уметника за које је радила. У том периоду била је модел Реноару, Пјер-Пивију де Шавану (1824–1898) и Анрију де Тулуз-Лотреку (1864–1901), који ју је охрабривао у уметничким стремљењима и саветовао да своје радове покаже Дегау. Гајећи изузетну приврженост линеаризму, Едгар Дега је одмах уочио наглашену и гипку линију њених цртежа и упознао ју је са техникама графике, којој се од тада посветила.

Попут импресионисткиња и Валадон је моделе за своје радове налазила међу члановима породице који су јој били увек доступни. То су најчешће били њена мајка и син. Фигура је била централна тема њеног стваралаштва током читаве каријере и она је смело полагала право на сликање актова које уметницама вековима није било дозвољено.⁴⁸ У приказима нагих жена, Валадон је избегавала идеализоване представе, већ је настојала да пренесе спонтаност обичног тренутка из њиховог живота. Управо цртеж *Тоалети* из Народног музеја Србије (кат. 13) припада тематском кругу приказа женске интиме. На њему нага и одевена женска фигура, изведене наглашеном линијом, доминирају композицијом, приказане у чину свакодневног ритуала.

48 Поред женских актова које је сликала током читаве каријере, Сизан Валадон прва је уметница која је насликала фронтално приказано наго мушко тело у пуној величини у делу „Лето“, настало 1909. Ипак, касније је досликала лишће винове лозе које скрива интимне делове тела. Иначе, ради се о двоструком портрету монументалних размера, на којем је у лику Адама и Еве приказала себе и свог, готово четврт века млађег љубавника, Андреа Утера (André Utter, 1886–1948), у еденском пејзажу.



Сизан Валадон, *Плава соба*, 1923.

Suzanne Valadon, *The Blue Room*, 1923

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:\(Barcelona\)_La_chambre_bleue_-_Suzanne_Valadon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:(Barcelona)_La_chambre_bleue_-_Suzanne_Valadon.jpg)

Њену посвећеност уметничком раду реметила је стална брига за дететово здравље. Наиме, њен син, Морис Утрило (1883–1955), који ће и сам постати успешан сликар, био је осетљивог здравља и до краја живота патио је од менталних поремећаја. Иако често незавидног егзистенцијалног положаја, Валадон је дуго избегавала брак, свесна ограничења која би јој тиме била наметнута. Међутим, оно што је на почетку каријере представљало недостатак произашао из социјалног статуса ванбрачне ћерке једне праље, у њеном уметничком развоју показало се као предност, будући да је, за разлику од припадница више класе, имала далеко већу слободу кретања и понашања. Не ризикујући да изгуби статус који свакако није ни уживала, Валадон је смело одбацивала буржоаске конвенције, а неспутаност друштвеним нормама директно је доприносила њеном уметничком расту.

Мртва природа из Народног музеја Србије под називом *Ваза са цвећем и оријенталним шейихом* (кат. 14) потиче из позније фазе њеног стваралаштва коју одликују наглашена експресивност чврсте линије, интензиван колорит и робустан израз. У истом стилу изведено је и њено антологијско дело из 1923. године, *Плава соба*, својеврсна реинтерпретација велике теме

историје уметности, посебно француске уметности новијег доба.⁴⁹ Представа наге, еротизоване женске фигуре, пасивно опружене на лежају, послужила је уметници за субверзију традиционалне теме насликавши средовечну жену, одевену у пиџаму, са цигаретом у устима и књигом на ненамештеном кревету. И док је декоративна позадина саздана од орнаменталних поља различитих узорака интензивног колорита сродна онима на представама одалиски Анрија Матиса (1869–1954) из тог периода, представа жене коју је остварила Валадон, драстично је другачија. За разлику од Матисових композиција, на којима у простору лишеном дубине обитавају безимени модели, жена на слици Сизан Валадон је стварна особа од крви и меса. Велики формат слике, који је донедавно био резервисан за историјске композиције, придаје овој теми посебан дигнитет. Један обичан тренутак у животу жене модерног доба која не мари за спољни свет, већ живи тренутак сопствене стварности, неоптерећена друштвеним очекивањима, приказан је на слици која истовремено одражава и нови статус који су жене стекле након Првог светског рата. Ова револуционарно другачија слика коју је држава откупила убрзо по њеном настанку, симбол је званичног признања као и слободе за коју се, у знатној мери, Сизан Валадон изборила и као стваралац и као жена, а њен пут од модела до признате уметнице, представљао је процес еманципације који је започео у освит двадесетог века.

Бег у женски свет

И док је експресивном и сировом сликарству Сизан Валадон неретко приписиван маскулини карактер, као његова супротност истицано је дело **Мари Лорансен** (1883–1956) које је сматрано изразито женственим. Етерични свет жена, наглашене декоративности и пастелног колорита који одликују стваралаштво ове уметнице након 1920. године, присутни су и на њеним делима из збирки Народног музеја. Ипак, Мари Лорансен је своју уметничку каријеру започела другачијим изразом.

Попут Валадон и Мари Лорансен била је ванбрачна ћерка жене из нижег друштвеног слоја. Ипак, отац јој је омогућио уметничко школовање на Академији Имбер⁵⁰ где је учио и Жорж Брак (1882–1963). Заједно с њим, првих година двадесетог века, Лорансен је припадала кругу стваралаца париске

⁴⁹ Поред чувених дела старих мајстора, то су пре свега Енгрова (1780–1867) „Велика Одалиска” и Манеова „Олимпија”.

⁵⁰ Слика Фердинанд Имбер (Ferdinand Humbert, 1842–1934) основао је ову академију 1898. на Монмартру.

авангарде у коме су били Пабло Пикасо (1881–1973), Франсис Пикабија (1879–1953) и Гертруда Стајн (1874–1946). Посебно близак однос имала је са Гијомом Аполинером (1880–1918), због чије је изразито плодне стваралачке фазе у том периоду сматрана његовом музом.⁵¹ Њене слике *Група уметника* из 1908. и *Сасијанак у природи* из 1909. на којима је приказала себе у друштву водећих представника авангарде, одликују се извесним степеном наиве у духу Анрија Русоа Цариника (1844–1910), уметника чијем су се непосредном изразу дивили млађи уметници.⁵² Поједностављени цртеж, плошност форме и сведени, пригушени колорит на овим раним делима Мари Лорансен, одражавају утицај кубиста од којих се удаљила пред Први светски рат када је напустила Француску.⁵³

По повратку у Париз, Лорансен се окренула сликарству које је било усредсређено на снелики, зачарани свет жена стилизованих издужених фигура и типизираних физиономија, изградивши сопствени израз. Усмереност ка женској сфери у деценијама након Првог светског рата одражава и њен сентиментални живот обележен дугогодишњом везом са својом служавком, Сизан Моро-Лорансен.⁵⁴ Међутим, изразита декоративност коју је испољила у овој фази могла је бити подстакнута још на почетку њеног уметничког формирања, када је у Севру учила сликање на порцелану. Овакав развој уметничког израза допринео је да стваралаштву Мари Лорансен буде приписана етикета женственог.⁵⁵ И док се Аполинер својевремено дивео њеној „женственој арабески”, овај квалитет био је касније сагледаван и као знак њеног рода, и то на крајње приземан и ниподаштавајући начин, који се заснивао на њеном биолошком идентитету.⁵⁶ Ипак, Мари Лорансен је, осим у сликарству, оставила значајан траг и у пољу графике, илустраци-

51 R. Sandell. 1980, 23.

52 У Русоову част, Пикасо је 1908. организовао прославу (Le Banquet Rousseau) у свом тадашњем атељеу.

53 Удавши се за странца, немачког сликара Ота фон Ватјена (Baron Otto von Waëtjen, 1881–1942), Мари Лорансен изгубила је француско држављанство. Након развода враћа се у Париз где остаје до краја живота.

54 Како би озваничила њихову везу Лорансен је своју партнерку усвојила. Иначе, то је била уобичајена пракса у време када истополни бракови нису били дозвољени. (Creed, M. (2022) "Marie Laurencin and the Autonomy of Self-Representation", *Art Herstory* (News/Blog), 18 January. Доступно на: artherstory.net/marie-laurencin-and-the-autonomy-of-self-representation/ (приступљено: 13. августа 2025).

55 R. Sandell. 1980, 27.

56 C. Nemser. 1973, 75, 79.

је, као и сценских уметности. Сарадња са *Руским балетом* и *Француском комедијом*, у том периоду, резултирала је костимографским и сценографским остварењима, која су пронашла одјек и у делу *Балерине* из Народног музеја Србије (кат. 30). Женски универзум прожет хармонијом и лишен мушког присуства, за Мари Лорансен представљао је уметничку преокупацију до краја каријере. За разлику од стваралаштва Берт Моризо, Мери Касат или пак Сизан Валадон, које су приказивале стварност живота жена ниже или више средње класе, остварења Мари Лорансен, попут слике *Две сесџре* из Народног музеја (кат. 31), остала су ограничена на један измаштан свет, изолован од стварности.

Сличан ескапизам испољава и значајан сегмент стваралаштва британске уметнице **Етел Вокер** (1861–1951) која је такође створила сопствени имагинарни простор у којем обитавају идеализована женска бића. Ова истакнута уметница своје генерације била је једна од ретких жена у Великој Британији која је добила и највише званично признање када јој је 1943. додељена титула даме и Орден Британског краљевства за заслуге у области уметности. Приликом доделе одликовања, када су је представили као водећу британску сликарку, одговорила је да тако нешто не постоји, већ да једино постоје две врсте уметника, добри и лоши.⁵⁷ Ипак, Вокер се веома много ангажовала да њена дела доспеју у респектабилне музејске колекције и стекну званичну потврду.⁵⁸ Рођена у Единбургу, као ћерка ботаничара, Етел Вокер је још у детињству могла да стекне афинитет према пажљивом посматрању биљака, будући да јој је омиљена тема касније била флорална мртва природа. Такође, значајан део њеног опуса чине пејзажи, посебно морски предели изведени на импресионистички начин, као што је и слика из Народног музеја, *Море* (кат. 12). Ипак, Вокер је била најуспешнија као портретисткиња, посебно жена. Године 1937, израдила је портрет сликарке Ванесе Бел (1879–1961) приказавши је у контемплативном и сентименталном кључу. Ванеса Бел припадала је Блумсбери групи, према којој је Вокер, као квир особа имала посебан афинитет. Деценију млађи од ње, чланови ове групе, били су изразито слободних светоназора, неоптерећени нормама викторијанског морала, за разлику од генерације којој је сама припадала.

⁵⁷ King, J. (2025) "Ethel Walker: Advocacy and Recognition in the Early Twentieth Century", *Tate Papers*, 36. Доступно на: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/36/ethel-walker-advocacy-and-recognition-in-the-early-twentieth-century> (приступљено 1. јула 2025).

⁵⁸ Ibid.



Етел ВОКЕР, Скица за фриз *Декорација: Наускајин излеј*, детаљ (кат. 11)

Ethel WALKER, Sketch for the Frieze *Decoration: The Excursion of Nausicaa*, detail (cat. 11)

Поред портрета, Етел Вокер је сликала и нага женска тела, најчешће у оквиру својих алегоријских композиција за које је инспирацију проналазила у античкој митологији, као и у источњачкој филозофији. Овом кругу радова припада и цртеж *Наусикајин излећ* из Народног музеја (кат. 11). Вокер, која је први пут излагала још 1898. године на Краљевској академији, са модерном уметношћу, посебно с делима Пола Сезана (1839–1906), могла се упознати на изложбама постимпресиониста које је у Лондону 1910. и 1912. организовао Роџер Фрај (1866–1934). Током двадесетих и тридесетих година, Етел Вокер је више пута представљала Британију на Венецијанском бијеналу. Уз Ванесу Бел, Етел Вокер је својим стваралаштвом веома много допринела прихватању модернизма у британској средини.

Удруживање као вид еманципације

Првих деценија двадесетог века присуство жена у уметности постајало је све значајније и у другим земљама, попут Велике Британије, Холандије и Русије, касније Совјетског Савеза. Либералнији приступ уметничком образовању жена условио је све масовније интересовање девојака за формално школовање у различитим областима.⁵⁹ Ипак, њихова уметничка активност и даље је сматрана аматерском. Истовремено, почетак двадесетог века обележила је и жестока борба за једнакост и већа политичка права жена, што се одражавало на читаво друштво. Жене се у овом периоду повезују у организоване групе и на тај начин се учинковитије боре за своје интересе. Удруживање засновано на сродним идејама, али и заједничким стремљењима, све је чешће и у свету уметности. Поред сликарства, све је више ауторки које су активне у области примењене уметности и индустријског дизајна. У овом периоду, оснивају се неформална удружења која окупљају уметнике, писце и друге ствараоце који деле заједничка интелектуална, естетска и, неретко, политичка уверења.

У Великој Британији веома значајна за прихватање модернистичких схватања у уметности била је већ поменута Блумсбери група названа по крају Лондона у којем су се између 1904. и 1907. окупљали интелектуалци, припадници високе класе, махом школовани на Кембриџу. Водећа личност у том друштву била је **Ванеса Бел**, која је заједно са својим супругом, теоретичарем

⁵⁹ Школа „Слејд“ била је међу либералнијим институцијама и број њених полазница од почетка века почео је да премашује број студената, мушкараца. Ипак, и поред све масовнијег учешћа жена, владао је стереотип да њихово бављење уметношћу није довољно озбиљно.

и критичарем Клајвом Белом (1881–1964) пропагирала модерну уметност и тотал дизајн у британској средини.

Ванеса Бел, старија сестра књижевнице Вирџиније Вулф (1882–1941), такође припаднице ове групе, образовање је стицала најпре преко приватних часова учитеља које је ангажовала њена породица, а потом и на Краљевској академији у Лондону. Пред почетак Првог светског рата, Бел се у Паризу упознала са сликарством Сезана, Матиса, Андреа Дерена (1880–1954) и Пикаса. Њихово стваралаштво оставило је на њу снажан утисак, привукавши је трајно модерном изразу. Године 1913, са још неким члановима Блумсбери групе, као што су критичар Роџер Фрај и уметник Данкан Грант (1885–1978) основала је „Омега радионицу”, којом је руководила све до њеног гашења, 1919. Ово удружење промовисало је јединство примењене уметности и сликарства и подржавало истраживања на пољу дизајна ентеријера, као и производњу уметнички обрађених предмета за домаћинство. Модел за ову радионицу свакако је представљао покрет Вилијама Мориса (1834–1896), Уметности и занати (Arts and Crafts), који се залагао за очување уметничког дизајна занатске производње у сусрету са нарастајућом индустријализацијом. Али, док је Морисов покрет био суштински антимодеран и окренут прошлости, „Омега” је настојала да у дизајн уведе савремене уметничке тенденције.

Током рата, Ванеса Бел је напустила Лондон и преселила се на своје имање Чарлстон у Есексу, где се од тада одвијала активност групе и где је троје уметника у периоду од 1916. до 1939. остварило сопствену визију тоталног дизајна, осликавши готово сваку слободну површину у духу италијанских узора. У овом периоду, Бел и Грант раде на великом пројекту из области примењене уметности, поруџбини тада младог кустоса Кенета Кларка (1903–1983). Сервис назван *The Famous Women Dinner Service*, састојао се од педесет ручно осликаних тањира са представама знаменитих жена од антике до савременог доба. Изведен је између 1932. и 1934. према нацртима Ванесе Бел и Данкана Гранта који су дизајнирали ликове жена смештене у медаљоне који су одговарали облику керамичких тањира. Њен рад *Краљица Викторија* из Народног музеја Србије (кат. 27), настао је по свој прилици као један од припремних цртежа за овај сервис. Сликарство Ванесе Бел одражава различите утицаје и обухвата широк распон остварења која се крећу од постимпресионизма до апстракције. Поред портрета највише је сликала пејзаже и мртве природе у оквиру којих је експериментисала у различитим стилевима модерне. Током треће деценије, из које потиче и слика *Кророви* из Народног музеја (кат. 26), била је закупаљена мотивом прозора одакле се отвара поглед на спољашњи свет.

У Холандији у којој је у прошлости присуство жена у уметности било знатније него у другим срединама, сам крај деветнаестог века и прве деценије двадесетог века обележило је стваралаштво осам ауторки познатих као „Амстердамске госпођице” (*Amsterdamse Joffers*).⁶⁰ Ове уметнице, припаднице више класе, школовале су се углавном на Краљевској академији у Амстердаму, где су похађале наставу одвојено од мушких колега. Приликом својих редовних окупљања оне су заједно сликале и дискутовале о уметности. Круг тема којима су се бавиле кретао се у области примереној женама њиховог друштвеног положаја и сводио се углавном на мртве природе и портрете, које су сликале у позноимпресионистичком стилу. Ипак, свака од ових уметница понаособ развила је индивидуални израз, а оно што их је повезивало било је стремљење да се изборе за статус сликарки једнак ономе какав су имале њихове колеге. Узор им је била Тереза Шварце (1851–1918), у то време најуспешнија холандска сликарка, која се изборила за самосталност и професионално бављење уметношћу. Шварце, омиљена портретисткиња више класе, била је тетка **Лизи Ансинг** (1875–1959), једне од „Амстердамских госпођица”, чија су се недељна састајања одвијала у њеној кући. Иако су биле активне у време постимпресионизма и авангардних праваца почетка двадесетог века, њихово стваралаштво остало је у оквирима импресионистичког израза и због тога сматрано конзервативним. Дела ових уметница приказују углавном ентеријере и одликују се тамнијим колоритом земљаних тонова. Водећа сликарка ове групе била је управо Лизи Ансинг, која је остварила особен жанр представа аранжираних лутака. Том кругу припада и слика *Лушке* из Народног музеја Србије (кат. 24). Надахнуће за ову тематику Лизи Ансинг налазила је у сопственој кући за лутке из осамнаестог века коју је купила и која јој је послужила да истражује ову тему.⁶¹ Нешто млађа, **Коба Ритсема** (1876–1961), развила је стил слободнијег потеза и расветљене палете у којем је најчешће сликала мртве природе и портрете. У Народног музеју Србије чува се *Портрети девојке* (кат. 25) ове уметнице. **Мари ван Регтерен Алтена** (1868–1958), потекла из уметничке аристократске породице, стварала је под утицајем импресионизма махом флоралне мртве природе. Посебан

⁶⁰ Назив „Amsterdamse Joffers” за ову групу сликарки, употребио је критичар Алберт Пласхерт (Albert Plasschaert, 1874–1941) у једном чланку из 1912. године.

⁶¹ Ова кућа за лутке била је оштећена током британског бомбардовања 1943. након чега ју је уметница рестаурирала. Иначе, куће за лутке у Холандији постају популарне средином седамнаестог столећа, када у редовима богате трговачке класе постају нека врста женског пандана кабинетима реткости.

афинитет развила је према приказима предмета од порцелана аранжираним у склопу композиција мртве природе.⁶² На слици *Мртва природа са белим сервисом* (кат. 23) из Народног музеја Србије средишњи мотив чини порцелански сервис за чај приказан у тренутку прекинутог доручка.

Иако материјално обезбеђене, ове сликарке, припаднице вишег средњег слоја, функционисале су као група чија се повезаност заснивала на потреби да се изборе за статус једнак ономе који су имали сликари у Холандији првих деценија двадесетог века, што је представљало својеврстан вид еманципације.

Осетљивост за патње човечанства

Деценију старија од поменутих уметница, **Сузане Бисхоп Робертсон** (1855–1922), сликарство је студирала на Краљевској академији у Хагу, где је потпала под утицај уметника Хашке школе и стога развила нешто другачији стил који се одликује експресивним изразом. Њено стваралаштво разликовало се и по тематици од оног које су неговале „Амстердамске госпођице” са којима је повремено заједно излагала. Призори из свакодневног живота обичних људи, смештени у амбијент сиромашних квартова ниже класе одражавају поетику Хашке школе, као и Ван Гоговог (1853–1890) сликарства из брабантског периода. Социјална обојеност њених дела произашла је из другачијег друштвеног положаја ове уметнице, као и из утицаја локалне школе. Удавши се за сликара, она је водила породични живот, али је често била приморана да зарађује дајући часове цртања. У два наврата била је запослена као наставница у уметничкој школи за девојке, што ју је такође издвајало од добростојећих „Амстердамских госпођица”. Уметнички израз Сузе Бисхоп Робертсон одражава опорост живота и немаштину којима се одликује и слика *Дворишће* (кат. 9) из Народног музеја Србије.

Афинитет за социјалну тематику који је Робертсон испољавала на један медитативан и посредан начин, одразио се свом снагом у делу немачке уметнице **Кете Колвиц** (1867–1945). Животни век једне од водећих представница немачког експресионизма обухвата распон омеђен историјским догађајима који ће одредити судбину Европе и читавог света. Рођена у Кенигзбергу коју годину пре избијања Француско-пруског рата, током којег ће доћи до уједињења Немачке, свој живот је завршила само неколико недеља

⁶² Иначе, порцелан добија значајно место у холандском сликарству седамнаестог века када у раскошним мртвим природама (*Pronkstilleven*) постаје симбол богатства и престижа, као и егзотичних крајева са којима је трговала Источноиндијска компанија.



Сузан БИСХОП РОБЕРТСОН, *Дворишче*, деталь (кат. 9)
Susanne BISSCHOP ROBERTSON, *Yard*, detail (cat. 9)

пре капитулације Трећег рајха, којом је суштински означен завршетак Другог светског рата. У том периоду Кете Колвиц била је сведок политичких и друштвених турбуленција које су великом делу човечанства доносиле патњу, што ће бити главни мотив њене уметности. Социјална неправда и страдања сиромашних биће велика тема њеног свестраног израза кроз који ће се манифестовати њени активизам и побуна.⁶³ Поред несумњиво урођене осетљивости за овакве теме, додатни подстицај стигао је из породице. Њен отац социјалдемократ, као и деда по мајци, лутерански пастор, који је основао независну конгрегацију засновану на принципима једнакости, дали су јој рани пример активизма мотивисаног осећајем за праведност. Удавши се за лекара чији су пацијенти потицали из сиромашног индустријског дела Берлина, Колвиц се свакодневно сусретала са проблемима радничке класе, као што су сиромаштво, глад и болест.

Пошто ју је породица подржавала, Кете Колвиц је похађала женске уметничке школе у Берлину и Минхену, као и нешто касније, Академију Жилијен у Паризу, где је учила вајарство. Познанство са Максом Клингером (1857–1920) током студија у Минхену, утицало је да се готово у потпуности посвети цртежу и графици и практично напусти сликарство. Осим могућности експериментисања у различитим техникама, графика је представљала далеко моћније и ефикасније средство преношења идеја и ставова, што је било од кључног значаја да њен протест стигне до што већег броја људи којима се обраћала.⁶⁴ Од тада, у области графике радила је највише бакрорез, бакропис, литографију, али и дрворез, и они су постали доминантни у њеном стваралаштву.⁶⁵ Иако се бавила актуелним проблемима савременог живота, Кете Колвиц била је привучена и темама из прошлости о чему сведочи и циклус графичких радова под називом *Сељачки рај* на којем је радила од 1902. до 1908. године.⁶⁶ Побуна широких размера која се одиграла између 1522. и 1525. и која била је мотивисана све јачом експлоатацијом сељаштва, сматрана је првом класном борбом и револуцијом на тлу Немачке.

⁶³ A. Comini. (1982) "Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism" in: N. Brode, and M. D. Garrard. (eds.) *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. London, 273–274.

⁶⁴ Повратак графике као значајне и самосталне уметничке дисциплине обележио је крај 19. века у европској уметности. Такође, оживљавање графике био је један од главних доприноса немачког експресионизма у оквиру ког је посебно значајно било поновно откриће дрвореза, с дугом и значајном традицијом у немачким земљама.

⁶⁵ Käthe Kollwitz: Prints, Process, Politics, 2019, Getty Research Institute, Los Angeles, www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/kollwitz/index.html (приступљено 14. августа 2025), 1, 2.

⁶⁶ Ibid, 4.

У оквиру тематике која се бавила страдањем сиромашних и потлачених, посебан афинитет Колвиц је имала према теми мајки и деце коју је приказивала на потресан начин. Њени прикази мајчинства, у поређењу са делима Берт Моризо или Мери Касат, обележавају раскид са дотадашњим идеализованим представама, као и премештање фокуса са буржоаског слоја у амбијент пролетаријата. Најраније дело које је Кете Колвиц посветила овој теми, *Мајка са мртвим децом*, из 1903. сублимира њен дубоко филозофски концепт овог мотива који ће се надаље често појављивати у њеном стваралаштву.⁶⁷ Представа мајке, која држећи мртво дете, као да настоји да га поново увуче у себе и тако спаси од окрутности спољашњег света, поседује изузетан експресионистички потенцијал. Њена заокупљеност овом тематиком била је непосредно подстакнута проблемом смртности деце у Немачкој крајем деветнаестог и током раног двадесетог века.⁶⁸ Тема смрти детета кулминираће када се ова универзална тема преплете са реалним животом. Губитак најмлађег сина, на самом почетку Првог светског рата, потаћи ће Кете Колвиц да сопствени бол преточи у монументалну форму. Она се тада посветила скулптури и готово две деценије радила на споменику *Родитељи у жалости* који је био постављен на војничком гробљу у Белгији.⁶⁹

Осам радова Кете Колвиц који се чувају у Народном музеју Србије (кат. 15–22) такође припадају тематизи страдања и обесправљености. Своју заокупљеност овим темама и трајну посвећеност проблемима радничке класе, Колвиц је објаснила тврдњом да јој управо такви призори „на један једноставан и недвосмислен начин пружају оно што сматра лепим”.⁷⁰

У време Вајмарске републике, Кете Колвиц је 1919. године постала прва професорка Пруске уметничке Академије. Међутим, са доласком нациста на власт била је принуђена да се повуче са те позиције. Њено стваралаштво је потом, уз дела других авангардних уметника, било означено као дегенерично и приказано на изложби у Минхену 1937. године.⁷¹ Ова

⁶⁷ S. Buettner. 1986–1987, 17.

⁶⁸ Највиша стопа смртности деце у Немачкој, као директна последица растуће експлоатације жена које су се убрзо након порођаја враћале пољским радовима, остављајући децу без неопходне неге, била је управо у Прусској, где је Колвиц живела. (S. Buettner. 1986–1987, 18)

⁶⁹ C. Navice. (1981–1982) "The Artist in Her Own Words" in: *Woman's Art Journal*, 2(2), 6. Првобитно постављен у близини места погибије, данас се овај споменик налази на немачком војничком гробљу Владсло у Фландрији.

⁷⁰ Ibid, 5, 6.

⁷¹ Ова изложба била је и највећа икад одржана ретроспектива модерне уметности. (A. Comini. 1982, 271)

путујућа изложба коју је видело преко четири милиона људи требало је да прикаже изопаченост модерне уметности.⁷² Циклус личног страдања Кете Колвиц, био је заокружен погибијом унука у Другом светском рату, чији крај није дочекала.

Изједначавање

Почетак двадесетог века у Русији обележиле су револуционарне промене у пољу културе и појава авангардне уметности.⁷³ Почетком друге деценије јавља се низ праваца чији су се принципи и теоријски постулати манифестовали, како у области сликарства, тако и у књижевности, театру, филму, фотографији, фотомонтажи и примењеној уметности.⁷⁴ Овај процват стваралаштва авангардних уметника, као одраз полета генерације која је формулисала потпуно нове и разноврсне уметничке језике, издваја се од сличних појава у европској уметности по изузетно великом броју уметница, од којих су многе биле водеће представнице појединих праваца. Оне су биле изузетно активне у стварању, ширењу и одбрани нових уметничких пракси које је изнедрила руска авангарда. Бројност уметница у овом периоду може се донекле објаснити омогућавањем уметничког образовања за жене још 1871. године.⁷⁵ У време избијања Октобарске револуције, ове уметнице имале су већ остварену каријеру, а нови систем и идеологија представљали су плодно тле за даљи развој авангардне уметности, која је неколико година касније постала званична државна уметност.⁷⁶ Уметнице су тада, први пут у историји, потпуно равноправно са мушким ствараоцима, биле кључни протагонисти ових догађаја.

72 Дела Кете Колвиц била су повучена са ове изложбе већ наредне године, а нацисти су прилагодили нека од њих и употребили их за сопствену пропаганду.

73 Овоме је претходио развој догађаја у Русији последњих година деветнаестог века, када је група петроградских интелектуалаца основала први авангардни покрет под називом Свет уметности (Мир искуства). Уз истоимени часопис који је тада почео да излази, овај покрет омогућио је упознавање са актуелним токовима у уметности Запада. Истовремено, подстакao је ново откривање руске традиције као ризнице надахнућа за савремене уметнике.

74 D. Wye. (2002) "Art Issues/Book Issues: An Overview" in: Rowell, M. (ed.) *The Russian Avant-garde Book, 1910–1934*. New York, 10.

75 Lavery, R., Lindsay, I. et al. (2019) *Soviet Women and Their Art: The Spirit of Equality*. London: Unicorn.

76 Овај период окончан је убрзо након Лењинове (Владимир Иљич Уљанов Лењин, 1870–1924) смрти, када званична уметност постаје социјалистички реализам (соцреализам) у којем су уметнице такође играле значајну улогу.

Иако је свака понаособ развила индивидуални израз, заједничко овим уметницама било је то што се нису ограничавале на област сликарства, већ су истраживале могућности које отварају поезија, позориште, сцена, костим, текстилни дизајн, а посебно што су биле пионирке увођења апстракције у свакодневни живот. Ове уметнице-раднице, посебно су успешно радиле на пољу утилитарне уметности што је допринело још већем укључивању жена у стваралаштво у младој совјетској држави.

Један од праваца авангардне уметности чији се утицај проширио и ван Русије, био је конструктивизам, настао 1913. Овај правац, који се развио најпре у сликарству, значајно је утицао и на друге области, пре свега на архитектуру. Истакнуту улогу у настанку конструктивизма имала је **Александра Екстер** (Алекса́ндра Алекса́ндровна Эксте́р, 1882–1949), уметница која се након истраживања на пољу кубизма у Паризу, средином друге деценије враћа у родну Русију где отвара свој атеље и школу за младе уметнице и посвећује се примењеној уметности, радећи највише уличне декорације, костим и сценографије. Конструктивизам који је тежио одбацивању декоративности и свођењу форме на геометријске облике, истичући функционалност и сврсисходност уметности, посебан подстицај добио је након Октобарске револуције, будући да је одбацивао традицију у корист практичних потреба новог друштва и даље индустријализације земље. У Народном музеју Србије чувају се конструктивистички радови **Хелен Гринхоф** (Elena, Hélène, Helen Grünhoff, Елена Грингова, 1880–?) (кат. 28, 29) и **Љубов Козинцове** (Любовь Михайловна Козинцова, 1898–1970) (кат. 35). Уз **Соњу Делоне** (Соня Терк, 1885–1979), оне припадају групи уметничко-интелектуалних парова тога времена чије је заједничко деловање сагледавано као феномен представљен „у авангардној производњи схваћеној као колективни чин”.⁷⁷ Гринхоф је била у вези са сликаром Сержом Шаршуном (Сергей Иванович Шаршун, 1888–1975), док је супруг Козинцове био писац и новинар Иља Еренбург (Илья Эренбург, 1891–1967), који је одржавао везе са многим истакнутим личностима свог времена. Хелен Гринхоф, пољско-руска уметница, која је у Паризу учила код Александра Архипенка (Алекса́ндр Порфи́рьевич Архипенко, 1887–1964), осим у сликарству оставила је значајан траг својим скулпторским радовима које је излагала широм Европе заједно са другим авангардним ствараоцима.⁷⁸ Љубов Козинцова се већ у раној фази

⁷⁷ I. Subotić. (2024) „Umetnice u zenitizmu” u: *Zbornik radova Identitet – Umetnice u srpskoj modernoj umetnosti*. Novi Sad, 13–14.

⁷⁸ Ibid, 25.



Зинаида СЕРЕБРЈАКОВА, *Улица у Версају*, детаљ (кат. 32)
Zinaida SEREBRIAKOVA, *Street in Versailles*, detail (cat. 32)

своје каријере окренула апстрактном изразу похађајући у родном Кијеву атеље за беспредметно сликарство и сценографију Александре Екстер, а потом је студије наставила код Александра Родченка (Александр Михайлович Родченко, 1891–1956) у Москви. Иако је као супруга истакнутог културног радника била у његовој сенци, Козинцова је оставила значајан траг у авангардној уметности.⁷⁹

За разлику од представница руског конструктивизма, сликарка **Зинаида Серебрјакова** (Зинаида Серебрякова, 1884–1967) остала је до краја своје дуге каријере одана фигурацији. Рођена је у породици истакнутих уметника, архитеката, сликара и вајара. Њен ујак, Александар Бенуа (Александр Николаевич Бенуа, 1870–1960), потомак чувене породице, био је један од оснивача покрета Свет уметности којем је Серебрјакова и сама приступила 1911.⁸⁰ Током прве деценије двадесетог века, учила је код водећих руских уметника, укључујући и Рјепина (Иљја Репин, 1844–1930). У том периоду често је путовала по Европи. Ипак, главно надахнуће проналазила је у животу и пољским радовима украјинских сељака, као и у пределу родног краја. Након пресељења у Петроград слика призоре из породичног живота своје четворо деце и постаје тражена портретисткиња. После Октобарске револуције, Серебрјакова ради у области сценских уметности и остварује значајно дело.⁸¹ Ипак, 1924. одлази у Париз где две године касније настаје и дело из Народног музеја Србије, *Улица у Версају* (кат. 32). Оставши до краја живота у Француској, Зинаида Серебрјакова дочекала је да 1966. године у Совјетском Савезу буде организована ретроспективна изложба њених сачуваних радова.

Соња Терк Делоне, попут Серебрјакове, била је рођена у данашњој Украјини а највећи део каријере провела у Француској, где је као примењена уметница стекла највише признање.⁸² Њено рано уметничко формирање одвијало се у Петрограду и Немачкој, а потом у Паризу. У овом периоду Соња Терк била је под утицајем постимпресионизма. Упознавши будућег супруга, француског уметника Робера Делонеа (1885–1941), она с њим развија идеје орфизма и симултанизма и изучава теорију боја које, заједно са

⁷⁹ Ibid, 26.

⁸⁰ Из породице Бенуа (Benois) потекле су неке од водећих личности руске културе 19. и 20. века. Потомци ове породице воде порекло од Луја Жила Бенуа (Louis Jules Benois, 1770/1772?–1822), који се након Француске буржоаске револуције доселио у Русију где је радио на царском двору.

⁸¹ Lavery, R., Lindsay, I. et al. (2019) *Soviet Women and Their Art: The Spirit of Equality*. London: Unicorn.

⁸² Била је прва уметница за чијег живота је (1964) одржана ретроспективна изложба у Лувру. Године 1975. одликована је Орденом Легије части.

геометризацијом форми интегрише, како у своје сликарство, тако и у примењену уметност и графику. Током читаве каријере, од почетка друге деценије па све до седамдесетих година двадесетог века, Соња Делоне била је заокупљена бојом, а принципе симултанизма примењивала је на све области свог стваралаштва. Њен највећи допринос био је у примењеној уметности, посебно дизајну текстила и моди коју је наменила савременој жени. Њени радови који се чувају у Народном музеју Србије, *Нацрт за дечју одећу* (кат. 33) и *Нацрт за женску одећу* (кат. 34) такође припадају пољу костимографије у коју је увела авангардни израз учинивши тако велики помак у овој области.

* * *

Појава модерне у другој половини деветнаестог столећа представља прекретницу када је реч о присуству жена у области уметности. С појавом импресионизма, сликарке престају да буду усамљени примери у својој врсти. Надаље, оне су све активније узимале учешћа у актуелним уметничким токовима, било као представнице одређеног правца, покрета или групе, било као индивидуални ствараоци. Томе су допринели бурни историјски и друштвени догађаји који су темељно преобликовали свет. Индустијска револуција, борба суфражеткиња за право гласа, Октобарска револуција, као и два светска рата, драматично су утицали на све аспекте друштва, укључујући уметност и позицију жена у оквиру ње. Оне постају равноправни ствараоци, а уметност почиње да губи родни предзнак. Ипак, чак и данас, музејске колекције широм света и даље не одражавају једнаку заступљеност аутора и ауторки у области уметничког стваралаштва.

The Harder Path

The creative output of women remained, for a very long time, completely unacknowledged in art history. A turning point came in the mid 1960s when, at the peak of second-wave feminism, feminist art criticism and theory emerged, coinciding with feminist artistic practices and women's movements of the time.¹ One reason for this was that women painters, from the Renaissance onward, had always had a secondary role on the art scene.² Even so, there were examples of women painters like Artemisia Gentileschi (1593–1653) or Judith Leyster (1609–1660), who during their lifetime achieved fame, yet were later forgotten and did not find their place in art historiography.³ Up until the middle of the nineteenth century, art history took hardly any notice of women's artwork. An essay by Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", published in *ARTnews* in 1971,

¹ L. Kovač. (2000) "Recenzija, Prikaz slučaja: Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti." Zagreb, 101–102.

² Women were never forbidden from making art, but their creative output was for a long time reduced to the means by which male artwork attained and retained power in the highly significant sphere of cultural production. R. Parker, and G. Pollock. (2013) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London, 170.

³ N. Broude and M. D. Garrard. (eds.) (1982) "Introduction" in: *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. London, 7.

is considered a pivotal moment and the foundation for future feminist criticism in the field of art. Feminist criticism was, in fact, directed at art history itself, which, as an essentially masculine discourse, over time constructed value judgements according to which the work of women was underestimated, which calls into question the discipline's objectivity.⁴

Those women artists whose work received attention, or perhaps even garnered broader social acknowledgement, are considered exceptions to the rule which states that the capacity for artistic creation was inherent to men.⁵ Later, one of the main problems facing women artists was the impossibility of equality in artistic education, or training equal to that which men attended.⁶ Namely, women were, above all, not allowed to take classes in life drawing.⁷ The skill attained through such classes was central to the process of artistic training, and knowledge of the anatomy of the human body, as well as the ability to represent it realistically, were prerequisites for painting history compositions. Deprived of this part of their education, women were automatically excluded from the loftiest genre of art and, therefore, were relegated to themes that art theory ranked as lower and thereby less valuable. For this reason, women predominantly worked in the genres of portrait, still life, and landscape. Angelica Kauffman (1741–1807) was one of the rare women artists who, in the eighteenth century, attained during her career a reputation as a painter of history themes.⁸ Together with Mary Moser (1744–1819), Kauffman was one of the founders of the Royal Academy of Art in London. The position of women in the academy's collective is best illustrated in a painting by Johann Zoffany (1733–1810), *Life School of the Royal Academy* from 1771, in which the two women artists, members of the academy, are shown in portraits hanging

⁴ Feminist critics, however, oppose simply adding neglected women artists to the canon, calling instead for a thorough reexamination and reconsideration of the history of artistic creation, and a paradigm shift. (N. Broude and M. D. Garrard. 1982, 2). The demand that art history value women's work not only changes the field of study, but also represents a political challenge to the discipline. (L. Kovač. op. cit., 101–102) Attempts to define the nature of women's art and identify a specifically female quality in their work pose a particular problem in art theory and criticism. Such a view also carried numerous stereotypes, based on the biological characteristics of the female body. (C. Nemser. [1973] "Art Criticism and Women Artists," in: *The Journal of Aesthetic Education*, 7[3], 73–74.)

⁵ R. Parker and G. Pollock. 2013, 169.

⁶ L. Nochlin. (1971) "Conclusion," in: "Why Have There Been No Great Women Artists?," *ARTnews* 56. Available at: <https://www.artnews.com> (Accessed: 24 April 2025)

⁷ This type of course was not forbidden to women, but it was considered socially unacceptable. (G. Perry and M. Rossington. (eds.) (1994), *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*. Manchester, 43.)

⁸ Ibid, 41, 45.

on the wall, as it was unthinkable to depict them among their colleagues, observing two nude male models.⁹ Still, even in this period a few women artists held fast to their ambitions, and some of them reached the highest level of artistic achievement, in spite of the limitations and hurdles facing them.

The next century's major social changes also played out in revolutionary changes in art, including the breakthrough of women's artwork, which culminated in the phenomenon of the modern. At the time, women had more freedom to create, since during the nineteenth century art began to move away from the domination of academic institutions and to liberate itself from their strict norms. Social upheavals led to the consolidation of the bourgeois class, which increasingly demonstrated a tendency to be preoccupied with itself. The theretofore sovereign reign of history painting started to give way to unpretentious and freer genres like landscape and scenes from daily life. Demand for monumental, large-format works declined, while new themes gained popularity among the members of the rising class. More and more, modern life became the main preoccupation for painters and a favorite theme for the bourgeoisie.

In the second half of the nineteenth century, women turned to art in ever-greater numbers, and their work became more visible. Still, the position of women, in both the field of art and in society as a whole, faced new challenges. Nineteenth-century women, particularly those in the upper-middle class, had numerous limitations imposed on them, which inevitably affected their artwork.

Breaking through to the unattainable

French artist **Rosa Bonheur** (1822–1899) was one of “the most successful and productive women painters of her time.”¹⁰ Her father, Raymond Bonheur (1796–1849), was an artist and ran a school for drawing. Although she had her father's support and began to paint in early childhood, Rosa Bonheur was largely self-taught, and her training followed the academic principles of education, the foundation of which was life drawing. From a young age her interest was in the animals that surrounded her, and which she tirelessly sketched. This affinity would determine her artistic path, which led her to become France's foremost animal painter. Drawing according to plaster models and, as she matured, copying the old masters in the Louvre, she completed her artistic formation. In 1841, at only nineteen

⁹ Ibid, 43.

¹⁰ L. Nochlin. (1971) 50. She received first prize at the Paris Salon, and later was the first woman artist to be decorated by the Legion of Honor in 1865 and receive other distinctions. (R. Parker, and G. Pollock. 2013), 35.

years of age, Rosa Bonheur had her first exhibition at the Paris Salon, where she would continue to be a regular participant up to 1855. Her work was characterized by a naturalistic representation of the animal, the image owing its lifelike quality to careful observation, as well as the patient study of anatomy, nature, and the very soul of the beings depicted. Rosa Bonheur developed a particular love toward horses.

The painting *White Horse in a Stable* at the National Museum of Serbia (Cat. 1) belongs to a group of works dedicated to the animal with which, as she herself confessed, she was enchanted. Her most important work, *The Horse Fair*, was highly acclaimed. The painting was exhibited at the Salon of 1853, where it received special attention, and then went on to gain international fame. Though essentially a genre painting, the work, with its dimensions, dramatic and monumental scene, and approach to its subject, possesses the qualities of a history painting—at the time still off limits for women artists. Such a work by a woman was an exception. Still, Rosa Bonheur’s artwork was considered conservative.¹¹ The subsequent discovery of her self-portrait within the painting imposed a new interpretation of the piece. In the figure of the young man at the center of the composition, his face shown in half-shadow at a three-quarter view and his gaze directed at the viewer—characteristics typical for a self-portrait—researchers recognized a portrait of the artist.¹² Her static figure contrasts the other human actors in the scene, who are trying to subdue the distressed animals. The insertion of her own representation in a scene that takes place in a male sphere should be viewed as particularly subversive in the context of bourgeois Parisian society in the second half of the nineteenth century.¹³ At the same time, the painting to great degree reflects reality, as Rosa Bonheur regularly visited such fairs in order to make her many studies of horses. To that end, in order to visit and work undisturbed in an environment that was exclusively male, twice a year she sought permission from the police to wear men’s clothes, as clothing was regulated by law. She had already cut her hair short at the beginning of her adolescence, and trousers, which she regarded more as work clothes than an expression of feminism, protected her from any unpleasant incidents to which she was vulnerable as a woman.¹⁴

¹¹ J. M. Saslow. (1992) “Disagreeably Hidden: Construction and Constriction of the Lesbian Body in Rosa Bonheur’s ‘Horse Fair,’” in: N. Broude and M. D. Garrard. (eds.) (2018), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York, 187.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ L. Lampela. (2001) “Daring to Be Different: A Look at Three Lesbian Artists,” in: *Art Education*, 54 (2), 46–48.

The masculinized portrait of the artist, placed within a composition full of male figures, as well as the unruly horses—themselves symbols of unrestrained freedom—expressed a struggle for liberation from the strict norms that ruled in bourgeois society. *The Horse Fair* enjoyed international success and was sent to tour around England and Scotland. Some time later, Bonheur made a replica in smaller dimensions so that prints could be made of it. The piece was purchased by Cornelius Vanderbilt II (1843–1899) in 1887 and later bequeathed to the Metropolitan Museum of Art, where it remains today.

The successful career and social recognition enjoyed by Rosa Bonheur can be viewed as a precedent in which the many contradictions that marked her life are interwoven. Very early on, a fear of losing independence and freedom cemented her decision to avoid marriage, at that time considered an obligation for middle-class women that was never questioned.¹⁵ Likewise, the fact that she lived most of her life in an informal marriage with her female partner, with whom she remained until her death, confirms her uncompromising position and courage to live according to herself and her wishes.¹⁶ Regardless of the fact that she refused to submit to the social norms of her time, Rosa Bonheur not only managed to avoid social discrimination: in fact, she enjoyed the sympathy and support of the ruling circles and social recognition of the highest rank.¹⁷ Still, her early formation was marked by the socio-utopian ideas of Henri de Saint-Simon (1760–1825), to which her father ascribed. Their insistence on gender equality, as well as the conviction that artists, as part of the social elite, must actively work toward a better world, became the model for Rosa Bonheur, as both woman and artist.¹⁸

Toward the end of her life, in 1897, Rosa Bonheur saw the Academy (L'École des Beaux-Arts) open its doors to women.¹⁹ However, this happened at a moment when the Academy's dominance as an educational institution without equal had significantly declined, and academic norms were dismissed by modern artists.

In the second half of the nineteenth century, Paris had unquestionably become the leading center for art in both Europe and the world. At that time, artists flocked to the city in ever-increasing numbers, attracted by the opportunities it

¹⁵ L. Nochlin. (1988) *Women, Art and Power and Other Essays*. New York, 172.

¹⁶ L. Lampela. 2001, 47 and L. Nochlin 1988, 172–173.

¹⁷ She was honored by Queen Victoria and Emperor Napoleon III, and Empress Eugénie in particular. C. Havice. (1981–1982) "The Artist in Her Own Words," in: *Woman's Art Journal*, 2(2), 4.

¹⁸ G. Pollock and R. Parker. (1981) "The Essential Feminine or How Essential is Femininity?," in: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London, 35–37.

¹⁹ L. Nochlin. 1988, 170.

offered. Among them was the painter **Maria Bashkirtseff** (1858–1884), born into a family of lower Russian nobility. At the age of twelve, she left Russia with her mother and travelled around Europe, settling in Paris in 1877, where her artistic career began. In the hopes of attaining an education that would completely prepare her for the vocation of painter, Bashkirtseff enrolled in the Académie Julian. This school, founded in 1868 by Rodolphe Julian (1839–1907), was an official alternative to the Academy, for both aspiring women painters, who came from other cities in Europe and the United States, and many other young male artists.²⁰ Several years after its founding, the Académie Julian offered its female students the chance to attend life drawing classes.²¹ They were able to practice drawing while observing a male model, although in a dedicated area, separated from their male colleagues. Maria Bashkirtseff strongly opposed this segregation and demanded equality in training for both sexes.²² During her education at the Académie Julian, in 1880 she completed her famous painting, *In the Studio*. In this group portrait with a self-portrait, Bashkirtseff shows the female students of the Académie Julian during a life drawing class. The model is a young man, almost a boy, wearing a small loincloth and posing for the young women painters, who are engaged in a lively debate. She shows herself in the foreground, palette in hand: an unequivocal confirmation of her dedication to painting. In spite of the opportunities to move in artistic circles, gain an education and exhibit in the Salons, Bashkirtseff keenly felt the limitations facing her as a member of the upper class. In her diary, she expressed her frustrations with these constraints imposed by the social norms of the time:

“What I desperately want is the chance to walk freely, by myself, to come and go, to sit on a bench in the Tuileries, and especially in the Jardin du Luxembourg, to go into churches and museums, to stroll the ancient streets at twilight: that’s what I desperately want, it’s the freedom without which one cannot become a painter.”²³

Such feelings are also echoed in the painting at the National Museum, *Portrait of Prince Bojidar Karageorgevitch* (Cat. 10).²⁴ The figure of her close friend is

²⁰ E. Zimmerman. (1989) “The Mirror of Marie Bashkirtseff: Reflections about the Education of Women Art Students in the Nineteenth Century,” in: *Studies in Art Education*, 30(3), 169–170.

²¹ *Ibid*, 169.

²² *Ibid*, 171–172.

²³ М. Башкирцева. *Дневник (1873–1884)*, тр. Д. Рамадански, Нови Сад, 1996, 293.

²⁴ Maria Bashkirtseff was a longtime close friend of Bojidar Karageorgevitch (1862–1908), great-grandson of Karađorđe, Grand Vožd of Serbia, and grandson of Captain Miša Anastasijević. Karageorgevitch, himself a painter, was with Bashkirtseff during the last days of her life.

shown on a narrow terrace with a view of a city and streets that nevertheless do not belong to the young artist. From her perspective, the city does not appear in its full glory, but rather largely as the backs and enclosed sides of the buildings whose luxury façades were not accessible to her. Although the view of the urban motif extends into the distance, the cast-iron railing, on which the young man elegantly and yet nonchalantly leans, represents the boundary between two worlds: the male and that to which she herself belongs. The signature and year, 1884, which she inscribed on the railing, further emphasize the significance of the boundary between two realities. The figure belongs to the sphere of a private space, but the view of the city in the background expresses the artist's urge to go out onto the street, to the urban space inaccessible to her. Her friend remains at arm's reach, he is present in her space, yet her gaze does not stop at his figure, but rather extends past it as far as possible from her position. In this painting, Maria Bashkirtseff hints at a certain playfulness with spatial structures, which will become one of the key features of modernism.²⁵

The urban motif, and the street in particular, attracted Maria Bashkirtseff in the last years of her career. One of her most famous paintings, *The Meeting*, completed just months before her untimely death, is set on the street, and her affinity for this motif is also expressed in the 1882 painting *In the Fog*, which belongs to the Belvedere Museum in Vienna. In this work, dominated by a crossroads in a Parisian suburb, Bashkirtseff approaches Impressionism, both in the selection of the motif and a painterly approach that attempts to capture the effects and transience of atmospheric events. Still, her painting remained within the parameters of tradition and she never abandoned her academic approach.

Women Impressionists in a golden cage

At the time of the inception of Maria Bashkirtseff's painting at the National Museum, Paris Impressionists had been at work for a full decade, creating works that represented a clear break from tradition and one of the first manifestations of modern art. Among them were four women artists that shared their artistic and aesthetic principles.²⁶

In 1874, the Impressionists presented their radically different painterly methods, as well as their new thematic orientation, at an exhibition organized at

²⁵ The issue of male and female spaces is analyzed in: G. Pollock. (1988), 80–93.

²⁶ In addition to Berthe Morisot and Mary Cassatt, the Impressionists included Eva Gonzales (1849–1883) and Marie Bracquemond (1840–1916).

the atelier of photographer Paul Nadar (1820–1910).²⁷ In this first group exhibition, the only woman was **Berthe Morisot** (1841–1895), who would continue to show her work with them.²⁸ Berthe Morisot came from a prosperous bourgeois family that supported her interest in art. However, the classes in drawing and painting that Morisot and her two sisters attended were acceptable as part of the good education of an upper-class girl until she entered marriage.

Morisot had an early affinity for plein-air painting, which led her to Camille Corot (1796–1875), who would become her informal teacher.²⁹ The largest influence on her was Eduard Manet (1832–1883), with whom she developed a complex relationship. When Henri Fantin-Latour (1836–1904) introduced her to him in 1868, she had already been regularly exhibiting works at the Salon, while he had gained a reputation as a rebel with works like *Olympia* and *The Luncheon on the Grass*. The creative exchange that ensued between the two artists was intense. At the same time, Manet was infatuated with her, representing her in his works a total of eleven times between 1868 and 1874, each time in a different way, playing with her identity.³⁰ Posing for Manet took up a good deal of her time, which made her anxious, as she herself was a dedicated painter. Likewise, his habit of intervening in her works disturbed her a great deal, since it was not done in the spirit of artistic collaboration, but rather as a kind of “correction.”³¹ Having joined the Impressionists, Morisot developed a style characterized by very loose strokes, as well as frequent exploration of the effects of light. The degree of the dematerialization of forms and the treatment of light in her works places Morisot among the most revolutionary members of the movement. On the other hand, the themes of her works tended toward the familiar, direct environment, and her models were generally family members. Such orientation was in keeping with the norms of bourgeois society, in which gender roles were strictly defined, and women of her class could appear in public spaces only when accompanied by their husbands or another family member. Berthe Morisot adhered to the reigning norms, turning to the female spaces of interiors or, perhaps, gardens, verandas or balconies that belonged to the domestic sphere. Still, within these limited parameters,

²⁷ At the time they were still called the *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs*, but soon after the exhibition they became known as the Impressionists.

²⁸ The only time Morisot did not participate was in the Fourth Impressionist Exhibition of 1879, as her daughter had been born a few months before.

²⁹ Jr. F. E. Hyslop. (1954) “Berthe Morisot and Mary Cassatt,” in: *College Art Journal*, 13(3), 179–180.

³⁰ M. R. Kessler. (1999) “Unmasking Manet’s Morisot,” in: *The Art Bulletin*, 81(3), 475.

³¹ *Ibid.*



Берт Моризо,
Отледало Психе, 1876.
Berthe Morisot,
Psyche mirror, 1876
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Berthe_Morisot_-_Psych%C3%A9.jpg

Morisot displays in certain works a certain subversiveness. Attempting to penetrate female subjectivity, she selected defining moments in the life of a woman, such as adolescence and maturation, emphasizing their crucial significance.³² The piece titled *Psyché*, dated 1876, represents a young woman in full size, standing in front of a mirror, absorbed in her own intimacy. A few years later, in the painting *The Wet Nurse Angele Feeding Julie Manet* (1880), Berthe Morisot presents, in her own way, not the closeness of mother and child (as one might expect at first glance), but rather an image of work, in this case women's work, which was one of the most important themes in the art of some Impressionists.³³ Although her spouse Eugene Manet, also a painter, supported her career and dedicated himself to their child, born in 1879, Berthe Morisot frequently expressed frustration with her double role as mother and artist.³⁴

³² G. Pollock, 1988, 115.

³³ L. Nochlin, 2018, 232.

³⁴ Ibid, 53.

Their only child, daughter Julie, would become Morisot's favorite model, whom she would paint for the rest of her life. Julie was also painted multiple times by Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), with whom Berthe Morisot developed a very close friendship.³⁵ Although Renoir ascribed to Rousseau's concept of woman as a predominantly sentimental being, whose main purpose was to love her children and care for the family, he greatly admired Berthe Morisot as an artist, and his conservative ideas, as well as the class differences between the two of them, had no effect on their close relationship.³⁶ *Girl with a Cat* (Cat. 2), the only work by Berthe Morisot at the National Museum of Serbia, was in fact done after Renoir's portrait of Julie, which her parents had commissioned from their friend in 1887.

A few months before the end of this artist's life, Renoir painted a double portrait showing Berthe Morisot in profile and Julie turned toward the viewer. The work reflects the close relationship between the two painters. Renoir described his friendship with Morisot as one of the strongest in his life.³⁷

Mary Cassatt (1844–1926), an American who made her career in France—having relocated there at the time of the *First Impressionist Exhibition*—was one of the leading representatives of the movement. Like Berthe Morisot, Cassatt came from a well-to-do family that supported her artistic talent and interest.³⁸ Her parents enrolled her in painting classes at the atelier of Charles Chaplin (1825–1891), an artist who worked in the academic tradition. Feeling limited by the constant copying of textbook examples, and a lack of freedom and spontaneous expression, she quickly left him and began working in her own studio. Her paintings attracted the attention of Edgar Degas (1834–1917), who in 1877 came to her atelier to meet her in person. Thus began their friendship and artistic collaboration, which would last four decades, until Degas' death in 1917. It was he who invited her to exhibit with the Impressionists, whom she officially joined for the *Fourth Impressionist Exhibition* in 1879. Although Degas' influence on her was significant, it cannot be said that she was his pupil. The relationship between the two was less student–teacher, and more an artistic exchange.³⁹ Like Berthe Morisot, Cassatt

³⁵ T. Grab. (2018) "Renoir and the Natural Woman," in: Broude, N. and Garrard, M.D. (eds.) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. 1st ed. New York, 304.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Still, it has been observed that her father, upon hearing of her decision to dedicate her life exclusively to art, said that he would rather see her dead. Jr. F. E. Hyslop. 1954, 179.

³⁹ A. D. Breeskin. (1979) *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Graphic Work*. New York, 13; and C. Nemser, 1973, 74.

also focused on the domestic sphere and the modern family life of the upper class. Still, her most outstanding works depict a relationship between mother and child based on the renaissance tradition of the representation of Madonna and Christ.⁴⁰ In showing the most emotional aspects of the mother–child relationship, such as bathing, caressing, and play, Cassatt created a body of work that was deeply sensual while avoiding sentimentality.⁴¹ In contrast to Berthe Morisot’s representations of motherhood, in which the figures involved in some shared activity are always at a physical distance from one another, Cassatt particularly emphasized the bodily closeness between mother and child.⁴² It is well known that she would occasionally use village women as her models, believing that they held children in a more natural manner than mothers of the upper class.⁴³ Cassatt would set such scenes in the comfortable interior of an haute bourgeoisie home. Unlike Berthe Morisot, she was not drawn to plein-air painting, and *Landscape* at the National Museum (Cat. 3) is something of an exception in her oeuvre.

A significant part of Mary Cassatt’s creative output is comprised of prints, to which she dedicated herself in the period from 1879 to 1910. Inspired by her peers, especially Camille Pissarro (1830–1903) and Degas, Cassatt experimented with various techniques, particularly etching and drypoint.⁴⁴ Her printmaking was particularly influenced by Japanese woodblock prints. Together with Degas, she attended a large exhibition of Japanese prints held in Paris in 1890, after which followed a series of works that were deeply informed by what she had seen there. Under the sign of the Japanese masters, Cassatt created pieces in which she expressed a new approach to the female everyday, depicting the characteristic relationship of two figures in an interior devoid of depth.⁴⁵

⁴⁰ S. Buettner. (1986–1987) “Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Moder-sohn-Becker, Kollwitz,” in: *Woman’s Art Journal*, 7(2), 15.

⁴¹ As opposed to Morisot, whose representations of mothers and children are reserved and distanced, Cassatt exhibited a palpable pleasure in the physical and emotional closeness between mother and child, as well as a certain sensuality of the child’s body. L. Nochlin. (1999) *Representing Women*. London, 199.

⁴² S. Buettner. 1986–1987, 16.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ During the first two decades of her career, Cassatt dismissed printmaking as a “lower art,” as it was widely viewed at the time. However, the rebirth of this branch of visual art toward the end of the nineteenth century had an impact on the work of most Impressionists. In this regard, Degas and Pissarro had particular influence on Mary Cassatt, encouraging her to try her hand in the field. N. M. Mathews and B. S. Shapiro. (1989) *Mary Cassatt: The Color Prints*. New York, 19.

⁴⁵ Ibid.

Mary Cassatt's modernity is most apparent in the approach whereby she controlled her composition, including a very bold way of framing and cropping, which she adopted from Degas. Many of her works also depict women in public spaces, that is, those to which they had access.⁴⁶ Her paintings of the Paris bourgeoisie, and women in particular, in theatre boxes, belong to the opera and ballet themes that were also a favorite of Degas'. However, Degas was particularly intrigued by what happened offstage, where he found inspiration for some of his most famous works.⁴⁷

The paintings of Berthe Morisot and Mary Cassatt, oriented toward the modern family life of the urban elite, was expressly determined by class and limited to the spaces accessible to women of the bourgeoisie. Likewise, for a female member of their social status, the very act of making art was acceptable exclusively as a hobby, entertainment in leisure time, as the bourgeois society of the nineteenth century did not approve of a woman working to make her own living. Financial stability and earnings were the responsibility of the man, whose movement was completely unrestricted. This social position of the man was also reflected in art: as opposed to the broad range of themes painted by male Impressionists, the themes of women painters were confined to a much narrower spectrum.

Advantages of the marginalized

The position of **Suzanne Valadon** (1865–1938) was entirely different: she came from the lower working class. Having come to Paris with her mother, as a young girl she already had to earn her daily bread, accepting various jobs. At the age of fifteen she began posing for artists, and thereby entered the bohemian circle of painters on Montmartre. Valadon, attracted to drawing since she was a child, had the opportunity to learn directly, observing the technique of the artists for whom she worked. At that time she worked for Pierre-Auguste Renoir, Pierre-Puvis de Chavannes (1824–1898), and Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), who encouraged her artistic ambitions and suggested she show her work to Degas. With his exceptional affinity for linearism, Edgar Degas immediately recognized the strong, flexible line in Valadon's drawings and introduced her to the techniques of print-making, to which she then dedicated herself. Like the female Impressionists, Valadon also used family members—most frequently her mother and son—as the models for her work, since they were always available to her. The human figure

⁴⁶ G. Pollock. 1988, 109.

⁴⁷ Ibid, 114.

remained the central theme of her art throughout her career, and she courageously earned the right to paint nudes, which was something that had been forbidden to women artists for ages.⁴⁸ In her images of nude women, Valadon avoided idealized representations, attempting instead to convey the spontaneity of an ordinary moment in their lives. The drawing *The Toilette* at the National Museum of Serbia (Cat. 13) belongs to the thematic cycle of scenes from women's private lives. In it, the nude and clothed female figures, rendered in an emphasized line, dominate the composition, shown in the act of an everyday ritual.

Suzanne Valadon's dedication to her art was interrupted by a constant worry for the health of her child. Her son, Maurice Utrillo (1883–1955)—who himself would become a successful painter—was of frail health and to the end of his life suffered from mental illness. In spite of her frequently destitute existence, Valadon avoided marriage for a long time, aware of the limitations that it would impose upon her. However, that which at the beginning of her career seemed a disadvantage, deriving from her social status as the illegitimate daughter of a laundress, proved an advantage as her career developed, since she had much more freedom of movement and behavior. Not risking to lose the status that she certainly did not enjoy, Valadon boldly rejected bourgeois conventions, and this freedom from social norms had a direct influence on her artistic growth.

Her still life from the National Museum of Serbia, *Vase with Flowers and Oriental Rug* (Cat. 14) dates from a later phase in her career, characterized by the distinct expressivity of a strong line, intense color and a robust expression. She used the same style in her much-anthologized work from 1923, *The Blue Room*, a unique reinterpretation of a major motif in the history of art, and particularly newer French art.⁴⁹ The representation of a nude, eroticized female figure passively stretched out on a bed served as Valadon's template for subverting the traditional theme: she painted a middle-aged woman, dressed in pajamas, with a cigarette in her mouth and a book, lying on an unmade bed. And while the decorative background composed of ornamental fields of various patches of intensive color, akin to the images of odalisques by Henri Matisse (1869–1954) from the same period,

⁴⁸ In addition to the female nudes that she painted throughout her career, Suzanne Valadon was the first woman artist who painted a frontal male nude, who is shown life size in *Summer*, dating from 1909. Nevertheless, later she added some grape leaves to conceal the intimate parts of the body. It is a double portrait of monumental proportions, in which she depicts herself and her younger (by almost a quarter of a century) lover, André Utter (1886–1948), as Adam and Eve in the Garden of Eden.

⁴⁹ In addition to the famous works of the old masters, two standouts are *Grande Odalisque* by Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) and Manet's *Olympia*.

Valadon's depiction of the woman was drastically different. In contrast to Matisse's compositions, in which nameless models dwell in a space void of depth, the woman in Suzanne Valadon's painting is a real person of flesh and blood. The painting's large format, which until recently had been reserved for history compositions, gives the painting a particular dignity. The painting depicts an ordinary moment in the life of a modern woman, unconcerned with the outside world, living in the present of her own reality and unburdened by social expectations. At the same time, it expresses the new status attained by women after the First World War. This radically different painting, which was purchased by the state almost immediately after its creation, is a symbol of official recognition, as well as the freedom for which, to a large degree, Suzanne Valadon fought both as an artist and a woman. Her path from model to respected artist represented the process of emancipation that began at the turn of the twentieth century.

Flight into a woman's world

And while the expressive and raw painting of Suzanne Valadon has often been described as masculine in character, the artwork of **Marie Laurencin** (1883–1956) is, by contrast, considered strikingly feminine. With its accent on decoration and pastel colors, the ethereal world of women that defines this painter's oeuvre after 1920 is also present in her works held at the National Museum. Nevertheless, Marie Laurencin began her career with a different mode of expression.

Like Valadon, Marie Laurencin was also the illegitimate daughter of a lower-class woman. Still, her father made possible her artistic tutelage at Académie Humbert,⁵⁰ where Georges Braque (1882–1963) taught. Together with him, in the first years of the twentieth century, Laurencin entered the circle of the Paris avant-garde, which included Pablo Picasso (1881–1973), Francis Picabia (1879–1953) and Gertrude Stein (1874–1946). She had a particularly close relationship to Guillaume Apollinaire (1880–1918), whose particularly prolific creative phase in that period led to her being called his muse.⁵¹ Her paintings, *The Group of Artists* from 1908, as well as *Meeting in Nature* from 1909, in which she shows herself in the company of leading avant-garde artists, exhibit a high degree of the naïve, in the spirit of Henri Julien Félix Rousseau (1844–1910), a painter whose direct form of expression was deeply admired by young artists.⁵² The simplified drawing, flat-

⁵⁰ Painter Ferdinand Humbert (1842–1934) founded this academy in 1898 in Montmartre.

⁵¹ R. Sandell. 1980, 23.

⁵² In 1908, Picasso honored this artist with a celebration (*Le Banquet Rousseau*) in what was then his atelier.

ness of form, and reduced, muted color in Marie Laurencin's early works reflect the influence of the Cubists, from whom she distanced herself before the First World War, when she left France.⁵³

Upon her return to Paris, Laurencin turned to a style of painting that focused on a dreamlike, charmed world of women with stylized, elongated figures and prototypical physiognomies, thus building her own specific idiom. Her focus on the feminine sphere in the decades after the First World War also reflects her intimate life, marked by a long-term relationship with her own servant, Suzanne Moreau-Laurencin.⁵⁴ However, the striking ornamentalism seen in this phase may have its roots from the very beginning of her career, when she studied painting on porcelain at Sèvres. This development of her artistic idiom led Marie Laurencin's work to be labelled as feminine.⁵⁵ And while Apollinaire in his time admired her "feminine arabesque", this quality is later considered—in a very coarse and condescending manner—as a sign of her gender, an assessment based on her biological identity.⁵⁶ Nevertheless, Marie Laurencin left her mark not only in the field of painting, but also in printmaking, illustration, and scenography. Collaborations with the *Ballets Russes* and *La Comédie-Française* resulted in costume and set designs, which *Ballerinas* at the National Museum of Serbia (Cat. 30) echoes. For Marie Laurencin, a female universe, pervaded with harmony and free of the male presence, remained her artistic preoccupation until the end of her career. As opposed to the works of Berthe Morisot, Mary Cassatt or Suzanne Valadon, who showed the reality of women's lives in the lower or upper middle class, Marie Laurencin's art, such as *Two Sisters* at the National Museum (Cat. 31), were bounded within an imaginary world, isolated from reality.

We find a similar escapism in a large segment of the work of British artist **Ethel Walker** (1861–1951), who also created her own imagined space in which idealized female beings dwell. One of the most prominent women painters of her generation, she was also one of the few women in Great Britain to receive the

⁵³ Having married a foreigner, the German painter Baron Otto von Waëtjen (1881–1942), Marie Laurencin lost her French citizenship. After their divorce she returned to Paris, where she remained for the rest of her life.

⁵⁴ So as to make their relationship official, Laurencin adopted her partner. This was, indeed, a common practice when same-sex marriages were not permitted. (Creed, M. [2022] "Marie Laurencin and the Autonomy of Self-Representation," *Art Herstory* [News/Blog], 18 January. Available at: artherstory.net/marie-laurencin-and-the-autonomy-of-self-representation/ (Accessed: 13 August 2025))

⁵⁵ R. Sandell. 1980, 27.

⁵⁶ C. Nemser. 1973, 75, 79.

highest official recognition when in 1943 she was made Dame Commander of the Order of the British Empire for her achievements in art. Upon receiving the order, when she was presented as the leading female painter in Britain, she answered that there was no such thing, but rather that there are only two types of artists, good ones and bad ones.⁵⁷ Still, Walker went to great lengths to place her works in reputable museum collections and attain official affirmation.⁵⁸ Born in Edinburgh, as the daughter of a botanist, Ethel Walker was able to nurture an affinity for the careful observation of plants from an early age, and her favorite theme would remain the floral still life. Likewise, a large part of her oeuvre is comprised of landscapes, and coastal ones in particular, rendered in an Impressionistic manner, such as the National Museum's *Sea* (Cat. 12). Still, Walker was most successful as a portraitist, especially of women. In 1937 she painted a portrait of the painter Vanessa Bell (1879–1961), showing her in a contemplative and sentimental key. Vanessa Bell belonged to the Bloomsbury group, with which Walker, as a queer person, felt a special kinship. A decade younger than she, the members of this group had an explicitly liberal worldview, unburdened by the norms of Victorian morals, in contrast to the generation to which she belonged. In addition to portraits, Ethel Walker also painted female nudes, most often within the context of her allegorical compositions, for which she found inspiration in Greek mythology as well as Eastern philosophy. *The Excursion of Nausicaa* at the National Museum (Cat. 11) belongs to this group of works. Walker, who first exhibited her work in 1898 at the Royal Academy, had the chance to familiarize herself with modern art, and the works of Paul Cézanne (1839–1906) in particular, at the Post-Impressionist exhibitions organized by Roger Fry (1866–1934) in London. In the 1920s and 1930s, Ethel Walker represented Britain several times at the Venice Biennale. Together with Vanessa Bell, Ether Walker created a body of work that contributed significantly to the acceptance of modernism in the British milieu.

Alliance as a form of emancipation

During the first decades of the twentieth century, women's presence in art also became increasingly significant in countries outside of France, including Great Britain, The Netherlands, and Russia (later the Soviet Union). A more liberal approach to women's artistic education led more and more girls to pursue formal

⁵⁷ King, J. (2025) "Ethel Walker: Advocacy and Recognition in the Early Twentieth Century," *Tate Papers*, 36. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/36/ethel-walker-advocacy-and-recognition-in-the-early-twentieth-century> (Accessed: 1 July 2025)

⁵⁸ *Ibid.*

schooling in various fields.⁵⁹ Their artistic activity, however, was still considered amateur. At the same time, the turn of the twentieth century also brought with it an intense battle for women's equality and political rights, which was reflected in society as a whole. In this period women joined together in organized groups so as to fight more effectively for their interests. Alliances based on common ideas, as well as mutual goals, also became more common in the world of art. In addition to painting, there were more and more women artists active in the fields of applied art and industrial design. In this period, informal associations were formed to bring together artists, writers and other creators who shared common intellectual, aesthetic, and, not infrequently, political views.

In Great Britain, the aforementioned Bloomsbury Group played a major role in the acceptance of modernist ideas. The group took its name from the neighborhood in London where, from 1904 to 1907, these upper-class intellectuals, most of them educated at Cambridge, would meet. One leading figure in this group was **Vanessa Bell**, who, together with her husband, the theoretician and critic Clive Bell (1881–1964) promulgated Modern art and total design in the British milieu.

Vanessa Bell, the older sister of writer Virginia Woolf (1882–1941)—who was also a member of Bloomsbury—received her education mainly through private lessons with tutors engaged by her family, and later at the Royal Academy in London. Before the outbreak of the First World War, Bell encountered the art of Cézanne, Matisse, André Derain (1880–1954) and Picasso while in Paris. Their artwork made a strong impression on her, and she remained forever drawn to modern expression. In 1913, together with a few other members of the Bloomsbury Group, including critic Roger Fry and artist Duncan Grant (1885–1978), she founded the Omega Workshop, which she led until its dissolution in 1919. This association promoted a unity between applied art and painting, and supported research in the field of interior design as well as the production of artistically crafted objects for the home. The model for this workshop was certainly William Morris' (1834–1896) Arts and Crafts movement, which sought to preserve artistic design of handcrafted production in the face of growing industry. That said, Morris' movement was essentially antimodern and oriented toward the past, whereas Omega strove to introduce contemporary artistic trends into design.

During the war, Vanessa Bell left London and moved to her estate Charleston in Essex, from where the group continued its work and where three artists in the

⁵⁹ The Slade School was one of the more liberal institutions, and, from the beginning of the century, its female students started to outnumber the male students. Still, in spite of the ever-increasing number of women, the stereotype remained that their artwork was not sufficiently serious.

period between 1916 and 1939 created their own vision of total design, having painted almost every free surface in the spirit of Italian models. In that period, Bell and Grant worked on a major project in the field of applied art, commissioned by the young curator Kenneth Clark (1903–1983). The *Famous Women Dinner Service* was a fifty-piece set with hand-painted plates representing notable women from antiquity to the contemporary period. Created between 1932 and 1934, it used drawings by Vanessa Bell and Duncan Grant, who designed the women figures to be inside medallions to suit the form of the ceramic plates. Bell's *Queen Victoria* at the National Museum of Serbia (Cat. 28) was likely made as one of the preparatory drawings for this service. The paintings of Vanessa Bell exhibit different influences and span a broad spectrum of modes, from Post-Impressionism to abstraction. Beside portraits, she largely painted landscapes and still lifes, within which she experimented with diverse styles of modernism. In the 1920s, from which time *Roofs* at the National Museum (Cat. 26) also dates, she was preoccupied with the motif of windows opening to a view of the world outside.

In The Netherlands, where, in the past, women had been more of a significant presence in art than elsewhere, the very end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth brought works by eight women artists known as the Amsterdam Ladies (*Amsterdamse Joffers*).⁶⁰ These artists, who belonged to the upper class, were mostly trained at the Royal Academy in Amsterdam, where they attended courses separately from their male colleagues. During their regular meetings, they would paint together and have discussions about art. The themes on which they worked remained within the sphere appropriate for women of their social standing, mostly limited to still life and portraits, which they painted in a Post-Impressionist style. Still, every one of them developed her own individual expression, while they were all bound by a shared struggle for the status of women artists to be equal to that of their male counterparts. They followed the example of Thérèse Schwartze (1851–1918), the most successful Dutch woman painter of her time, who fought for independence and the right to be a professional artist. Schwartze, the favorite woman portraitist of the upper class, was the aunt of **Lizzy Ansingh** (1875–1959), one of the Amsterdam Ladies whose weekly meetings were held in her house. Although they were active at the time of Post-Impressionism and the avantgarde movements of the beginning of the twentieth century, their work remained within the Impressionist framework and was therefore considered conservative. The works by these women artists generally show interiors

⁶⁰ The name *Amsterdamse Joffers* for this group of women painters was used by the critic Albert Plasschaert (1874–1941) in an article from 1912.

and are marked by a dark palette of earthy tones. The leading artist of the group was indeed Lizzy Ansingh, who developed her own genre depicting scenes of arranged dolls—including *Dolls* at the National Museum of Serbia (Cat. 24). Lizzy Ansingh found inspiration for this theme in her own eighteenth-century dollhouse, which she purchased and used to explore this theme.⁶¹ The slightly younger **Coba Ritsema** (1876–1961) developed a style of free brushstrokes and a lighter palette, with which she most often painted still lifes and portraits. The National Museum in Serbia possesses Ritsema's *Portrait of a Girl* (Cat. 25). **Marie van Regteren Altena** (1868–1958) came from an artistic, aristocratic family and mostly painted floral still lifes influenced by Impressionism. She had a particular affinity for images of porcelain objects, arranged as part of the still life composition.⁶² In the painting *Still Life with White Service* (Cat. 23) at the National Museum of Serbia, the central motif is a porcelain tea service shown at a moment when breakfast has been interrupted.

Although materially well off, these upper-middle-class women painters functioned as a group whose connection was based on the need to struggle for status equal to male painters in The Netherlands in the first decades of the twentieth century, which represented a form of emancipation.

Sensitivity to the suffering of mankind

A decade older than the painters noted above, **Susanne Bisschop Robertson** (1855–1922) studied painting at the Royal Academy in The Hague, where she was influenced by The Hague school and thus developed a rather different style characterized by its expressive idiom. Her work differed thematically from that of the Amsterdam Ladies, with whom she sometimes exhibited. Images of the everyday life of ordinary people, set in the poorer quarters of the lower class, reflect the poetics of The Hague school, as well as Van Gogh's Brabant period. The social accent of her works came from the artist's different social status, as well as the influence of the local school. Having married a painter, she led a family life, but was often forced to earn money by giving drawing lessons. She was twice employed as a teacher at an art school for girls, which also set her apart from the

⁶¹ This dollhouse was damaged during the British bombings of 1943, after which the artist restored it. Dollhouses became popular in The Netherlands in the mid-seventeenth century, when in the layers of the rich merchant class they become a kind of woman's equivalent to cabinets of curiosities.

⁶² Indeed, porcelain gained an important place in Dutch painting in the seventeenth century, when in luxurious still lifes (*Pronkstilleven*) it becomes a symbol of wealth and prestige, as well as the exotic places where the East India Company conducted trade.

well-heeled Amsterdam Ladies. Suze Bisschop Robertson's artistic expression shows poverty and life's bitterness, as seen in the painting *Yard* (Cat. 9) at the National Museum of Serbia.

The affinity for social themes, which Robertson exhibits in a meditative and indirect way, found its full expression in the work of the German artist **Käthe Kollwitz** (1867–1945). The life of one of German Expressionism's leading figures spanned a period marked by historic events that would shape both Europe and the entire world. Born in Königsberg a few years before the outbreak of the Franco-Prussian War, which would eventually lead to the unification of Germany, her life ended just weeks before the capitulation of the Third Reich, which formally ended the Second World War. In that period, Käthe Kollwitz witnessed the political and social turmoil that brought suffering to a large part of humanity, which would be the main motif of her art: social injustice and the misery of the poor would be the major theme of her virtuosic expression, through which she manifested her activism and rebellion.⁶³ In addition to what was undoubtedly an innate sensitivity to such issues, further motivation came from her family. Her social-democrat father, as well as her maternal grandfather, a Lutheran pastor who founded an independent congregation based on the principles of equality, served as early examples of activism motivated by a sense of justice. Having married a doctor whose patients mainly came from the poor industrial zone of Berlin, Kollwitz had daily contact with the problems of the working class, such as poverty, hunger and disease.

With the support of her family, Käthe Kollwitz attended women's art schools in Berlin and München, and later the Académie Julian in Paris, where she studied sculpture. Her acquaintance with Max Klinger (1857–1920) during her studies in München led her to dedicate herself almost entirely to drawing and printmaking, while practically abandoning painting. In addition to its potential for experimentation, printmaking was a much more powerful and effective means for conveying ideas and views, which was of crucial significance in bringing her message of protest to the largest number of people whom she was addressing.⁶⁴ From then on, in the field of printmaking, she worked primarily with engraving, etching, litho-

⁶³ A. Comini. (1982) "Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism," in: N. Broude and M. D. Garrard. (eds.) *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. London, 273–274.

⁶⁴ The end of the nineteenth century saw a renewed enthusiasm for printmaking as an important and independent form in European art. Printmaking's resurgence was also one of the main factors contributing to German Expressionism, within which the rediscovery of woodcut printing was particularly significant, given Germany's long and rich tradition of this medium.



Кете Колвиц, *Мајка са мртвим децењем*, 1903.

Käthe Kollwitz, *Mother with Dead Child*, 1903

https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_with_Dead_Child#/media/File:Kollwitz.jpg

graphy, as well as woodcut, which would come to dominate her creative output.⁶⁵ Although she frequently addressed problems in modern life, Käthe Kollwitz was also drawn to themes from the past, as in the cycle *Peasants' War*, on which she worked from 1902 to 1908.⁶⁶ The large-scale rebellion took place from 1522 to 1525, sparked by the increasing exploitation of the peasantry; it is considered the first class struggle and revolution in the territory of Germany.

Within the thematic framework of the suffering of the poor and oppressed, Kollwitz was especially drawn to the theme of mother and child, which she portrayed in a disturbing manner. Her images of motherhood, in comparison with the works of Berthe Morisot and Mary Cassatt, mark a departure from the theretofore idealized representations, as well as a shift in focus from the bourgeoisie

⁶⁵ "Käthe Kollwitz: Prints, Process, Politics," *The Getty Research Institute*, 2019. https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/kollwitz/index.html (Accessed: 14 August 2025), 1, 2.

⁶⁶ *Ibid.*, 4.

to a proletariat environment. The earliest work by Käthe Kollwitz that treats this theme is *Woman with Dead Child* from 1903; here, Kollwitz sublimates her deeply philosophical concept of this motif, which will frequently reappear in her art.⁶⁷ The image of the mother who, holding her dead child, seems to be trying to pull it back inside of her and thus rescue it from the brutality of the outside world, possesses an exceptionally powerful Expressionist potential. Her preoccupation with this theme was directly informed by the problem of childhood mortality in Germany at the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century.⁶⁸ The motif of the death of a child culminated when this universal theme interwove with real life: the loss of her youngest son at the very beginning of the First World War would move Käthe Kollwitz to transform her own pain into a monumental form. She turned then to sculpture, and spent nearly two decades working on the memorial *The Grieving Parents*, which was placed at a military cemetery in Belgium.⁶⁹

The eight works by Käthe Kollwitz that belong to the National Museum of Serbia (Cat. 15–22) also belong to the thematics of suffering and disenfranchisement. Kollwitz explained her fixation on these themes and enduring dedication to the problems of the working class by stating that it was precisely these images that “in a simple and unequivocal way offer that which I consider beautiful.”⁷⁰

At the time of the Weimar Republic, Käthe Kollwitz became the first woman professor at the Prussian Academy of Arts. However, with the rise of the Nazis she was forced to step down from this position. Her work, along with that of other avantgarde artists, was labeled as degenerative and shown at an exhibition in Munich in 1937.⁷¹ This travelling exhibition, viewed by over four million people, was intended to demonstrate the perversion of modern art.⁷² Käthe Kollwitz’s own cycle of suffering came full circle with the death of her grandson in the Second World War, whose end she did not live to see.

67 S. Buettner. 1986–1987, 17.

68 Indeed, the highest rate of childhood death in Germany, as a direct result of the growing exploitation of women – who shortly after childbirth had to return to the fields to work, leaving children without the necessary care – was in Prussia, where Kollwitz lived. (S. Buettner. 1986–1987, 18)

69 C. Havice. (1981–1982) “The Artist in Her Own Words,” in: *Woman’s Art Journal*, 2(2), 6. First put near the place of his death, today the monument is found in the German military cemetery Vlaslo in Flanders.

70 Ibid, 5, 6.

71 This exhibition was also the largest retrospective of modern art ever held. (A. Comini. 1982, 271)

72 The works of Käthe Kollwitz were withdrawn from the exhibition the next year, and the Nazis adapted some of them for the purposes of their own propaganda.



Кете КОЛВИЦ, *Жена крај колевке*, детаљ (кат. 17)
Käthe KOLLWITZ, *Woman at a Cradle*, detail (cat. 17)

Becoming equal

The turn of the twentieth century in Russia was marked by revolutionary changes in the field of culture and the emergence of avantgarde art.⁷³ In the 1910s there appeared a flurry of movements whose principles and theoretical postulates manifested not only in the field of painting, but also literature, theatre, film, photography, photomontage and applied art.⁷⁴ This flourishing of creativity among avantgarde artists, as a reflection of the rise of a generation that formulated entirely new and diverse artistic languages, differed from similar phenomena in European art by the sheer number of women artists involved, many of whom were leading figures of certain movements. They were exceptionally active in the production, promotion and defense of new artistic practices born by the Russian avantgarde. The number of women artists in this period can be partially explained by the access women had to artistic education as early as 1871.⁷⁵ By the time of the October Revolution, these artists had already built careers, and the new system and ideology proved fertile ground for further development of avantgarde art, which a few years later would become official state art.⁷⁶ Women artists were then, for the first time in history, on completely equal footing with their male counterparts, and key protagonists in these events.

While each of them developed her own individual expression, what bound these women artists was the fact that they did not limit themselves to the field of painting, but rather explored possibilities in poetry, theater, scenography, costume design, and textile design; above all, they were pioneers in introducing abstraction into everyday life. These artist-workers were particularly successful in the field of utilitarian art, which led to the further engagement of women in art in the young Soviet Union.

73 This was preceded by the development of events in Russia in the final years of the nineteenth century, when a group of St. Petersburg intellectuals founded the first avantgarde movement, called The World of Art (*Мир искусства*). Together with a magazine by the same name that was initiated at that time, the movement made possible an acquaintance with the current trends in Western art. At the same time, it sparked a rediscovery of the Russian tradition as a vast source of inspiration for contemporary artists.

74 D. Wye. (2002) "Art Issues/Book Issues: An Overview," in: Rowell, M. (ed.) *The Russian Avant-Garde Book, 1910–1934*. New York, 10.

75 Lavery, R., Lindsay, I. and others. (2019) *Soviet Women and Their Art: The Spirit of Equality*. London: Unicorn.

76 This period came to an abrupt end after the death of Vladimir Lenin (1870–1924), when the official art became Social Realism, in which women artists also played a major role.

One of the avantgarde movements whose influence extended beyond Russia was Constructivism, which emerged in 1913. Developed primarily in the field of painting, it also made a significant mark in other art forms, especially architecture. A key figure in the emergence of Constructivism was **Alexandra Exter** (1882–1949), an artist who, after researching Cubism in Paris, returned to her native Russia in the mid 1910s and opened her own atelier and school for young artists. She devoted herself to applied art, working most often in the field of street decoration, costume design, and scenography. Constructivism, which strove to do away with ornamentation and to reduce forms to their geometric shapes, emphasizing functionality and purposefulness in art, gained particular momentum after the October Revolution, since it dispensed with tradition in favor of the practical use of the new society, and the country's further industrialization. The National Museum of Serbia holds Constructivist works by **Helen Grünhoff** (1880– ?) (Cat. 28, 29) and **Lyubov' Kosinzova** (1898–1970) (Cat. 35). Along with **Sonja Delaunay-Terk** (1885–1979), they belong to a group of artist-intellectual couples from that time whose collaborations were seen as a phenomenon presented "in an avantgarde production understood as collective act."⁷⁷ Grünhoff was in a relationship with Serge Charchoune (1888–1975), while Kosinzova's spouse was the writer and journalist Ilya Ehrenburg (1891–1967), who kept contact with many prominent figures of his time. Helen Grünhoff, a Polish-Russian artist who studied in Paris under Alexander Archipenko (1887–1964), not only left her mark in the field of painting, but also in sculpture, showing her works across Europe together with other avantgarde artists.⁷⁸ Lyubov Kosinzova had already turned to abstraction in an early phase of her career, attending Alexandra Exter's atelier for nonobjective art and scenography in her native Kyiv, and later continuing her studies with Alexander Rodchenko (1891–1956) in Moscow. Although as the wife of a famous cultural worker she was often in his shadow, Kosinzova made a significant contribution to avantgarde art.⁷⁹

As opposed to the representatives of Russian Constructivism, painter **Zinaida Serebriakova** (1884–1967) remained dedicated to figuration throughout her long career. She was born into a family of accomplished artists, architects, painters and sculptors. Her uncle, Alexandre Benois (1870–1960), a descendent of the illustrious

⁷⁷ I. Subotić. (2024) "Umetnice u zenitizmu" in: *Zbornik radova Identitet – Umetnice u srpskoj modernoj umetnosti*. Novi Sad, 13–14.

⁷⁸ Ibid, 25.

⁷⁹ Ibid, 26.

family, was one of the founders of the World of Art movement, which Serebriakova herself joined in 1911.⁸⁰ During the first decade of the twentieth century, she studied with leading Russian artists, including Ilya Repin (1844–1930). In that period she often travelled around Europe. Still, she found her main inspiration in the field work of Ukrainian peasants, as well as the countryside of her native land. After moving to Petrograd she painted scenes from family life with her four children and became a sought-after portraitist. In the wake of the October Revolution, Serebriakova worked in the field of scenography and created a significant body of work.⁸¹ Still, in 1924 she left for Paris, where, two years later, she painted *Street in Versailles* (Cat. 32), which belongs to the National Museum of Serbia. Remaining in France for the rest of her life, Zinaida Serebriakova lived to see, in 1966, a retrospective exhibition in the Soviet Union of her preserved works.

Sonja Terk Delaunay, like Serebriakova, was born in present-day Ukraine and spent most of her career in France, where she was best known for her work in applied art.⁸² Her early artistic formation took place in Petrograd and Germany, and later in Paris. At that time Sonja Terk was influenced by Post-Impressionism. When she met her future husband, French artist Robert Delaunay (1885–1941), together with him she developed the ideas of Orphism and Simultanism, and studied color theory which, together with the geometrization of form, she integrated into her painting, applied art and printmaking. Throughout her entire career, from its inception in the 1910s, all the way through to the 1970s, Sonia Delaunay was preoccupied with color, and she applied the principles of Simultanism in all areas of her creative production. Her greatest contribution was in applied art, particularly textile design and fashion intended for the modern woman. Her works at the National Museum of Serbia, *Plan for Children's Clothing* (Cat. 33) and *Plan for Women's Clothing* (Cat. 34) also belong to the art of costume design, in which she introduced an avantgarde expression and thereby made a major advancement in this field.

80 The Benois family included some of the leading figures in Russian culture of the nineteenth and twentieth centuries. Descendants include Louis Jules Benois (1770/1772?–1822), who after the French bourgeois revolution moved to Russia, where he worked in the tsar's court.

81 Lavery, R., Lindsay, I. and others. (2019) *Soviet Women and Their Art: The Spirit of Equality*. London: Unicorn.

82 She was the first woman artist to have a retrospective exhibition at the Louvre (1965) during her lifetime. In 1975 she was decorated with a medal from the Legion of Honor.

* * *

The advent of the modern in the second half of the nineteenth century was a turning point for the presence of women in art. With the rise of Impressionism, women painters were no longer rarities. From then on, they were active participants in the artistic currents of their time, whether as representatives of a certain direction, movement, or group, or as individual creators. Tumultuous historical and social events, which shook the world to its very foundation, also played a role in this shift. The Industrial Revolution, fight for women's suffrage, October Revolution, and two world wars dramatically influenced all aspects of society, including art and the position of women within it. They then became equal creators, and art began to lose its gender sign. Even so, to this day museum collections around the world do not reflect an equal representation of men and women in the field of artistic creation.



Каталог / Catalogue



СКРАЋЕНИЦЕ / ABBREVIATIONS:

Т. Б. / Т. В. = Татјана Бошњак / Tatjana Vošnjak

Д. К. / D. K. = Драгана Ковачић / Dragana Kovačić

Ј. Д. / J. D. = Јелена Дергенц / Jelena Dergenc

сигн. / Sign. = сигнатура / Signature

л. = лист

пр. = приказ

пл. = плоча

Све димензије су дате у центриметрима /

All dimensions are given in centrimeters



Кат. 1

Белац у коњушници, око 1866.
уље на платну, 54 × 65,5
сигн. доле лево: *Rosa Bonheur*
НМС 34_147

Порекло: уступила Репарациона
комисија ФНРЈ 1949.

Cat. 1

White Horse in a Stable, circa 1866
Oil on canvas, 54 × 65.5
Sign. lower left: *Rosa Bonheur*
NMS 34_147

Provenance: Consigned by the Reparations
Committee FNRY, 1949.

Роза БОНЕР / Rosa BONHEUR

1

Бордо, 1822 – Би крај Фонтенблоа, 1899.
Bordeaux, 1822 – By near Fontainebleau, 1899

Роза Бонер била је једна од водећих француских анималиста у деветнаестом веку, а њен омиљени мотив био је коњ. Ова животиња представља главни мотив и слике из Народног музеја Србије на којој је приказана реалистично, са вешто изведеном анатомијом која се одражава под снажним осветљењем. И док је сам коњ насликан веома прецизно, ентеријер штале у којој се налази, као и фрагмент спољашности који се назире кроз отвор са леве стране, уметница је извела слободним, сумарним потезима у земљаним тоновима. Овакав начин рада одговара делима сличне тематике која је Роза Бонер извела средином седме деценије деветнаестог века. Након смрти уметнице, велики број њених дела био је продат на аукцији у Паризу 1900. године, чији се печат налази и на позадини слепог рама слике из Народног музеја Србије.

J. D.

Rosa Bonheur was one of the leading French animalists of the nineteenth century, and her favorite motif was the horse. This animal is also the main motif of the painting at the National Museum of Serbia, in which it is shown realistically, with a skillfully rendered anatomy that stands out in the strong lighting. And while the horse is painted very precisely, the interior of the stable, as well as the fragment of exterior just barely visible through the opening on the left side, are done in free, evocative strokes in earthy tones. This method is consistent with similarly themed works that Rosa Bonheur made during the 1860s. After the death of the artist, a large number of her pieces were sold at an auction in Paris in 1900, the stamp of which is found on the back of the blind frame of the painting at the National Museum of Serbia.

J. D.

Берта МОРИЗО / Berthe MORISOT

2

Бурж, 1841 – Париз, 1895.
Bourges, 1841 – Paris, 1895

Охрабрена својим узорима, Манеом и Писароом, Берта Моризо је између 1888. и 1890. интензивно радила у графици. *Девојчица са мачком* изведена је у техници суве игле, која је због брзине рада у плочи, одговарала импресионистичкој непосредности. Мотивом девојчице у свакодневном окружењу Моризо се често бавила портретишући своју кћерку. На овом отиску приказана је Жили Мане. Узор за графику представљало је уље на платну *Портрет Жили Мане* Пјер-Огиста Реноара из 1887. према коме је Моризо најпре урадила пастел, а затим и ову графику. Вероватно је овај рад био изложен на изложби код Диран-Риела 17. фебруара 1889. У истом периоду приказала је Жили у серији цртежа који су потом били пренети у технику литографије у боји.

Д. К.

Encouraged by two of her main influences, Manet and Pissarro, Berthe Morisot worked intensively on prints from 1888 to 1890. *Young Girl with Cat* is done in drypoint, which, due to the rapid pace of working on the plate, was in keeping with Impressionist directness. Morisot often worked with the motif of the young girl in her everyday environment, using her own daughter as a model. This proof shows Julie Manet, and the model for the print was Pierre-August Renoir's *Portrait of Julie Manet* from 1887, after which Morisot first did a pastel, and then this print. This work was likely shown at an exhibition at Durand-Ruel on 17 February 1889. In the same period, Julie's portrait was made in a series of drawings that were then transferred into color lithographs.

D. K.



Кат. 2

Девојчица са мачком, око 1889.
сува игла, л. 21,7 × 15,8,
пл./пр.: 14,8 × 11,6
непотписано
НМС 36_898

Порекло: Амброаз Волар, Париз;
Ерих Шломовић, Париз–Београд;
Народни музеј у Београду 1949.

Cat. 2

Young Girl with Cat, circa 1889
Drypoint, sheet: 21.7 × 15.8,
plate/image: 14.8 × 11.6
Unsigned
NMS 36_898

Provenance: Ambroise Vollard, Paris;
Erih Šlomović, Paris – Belgrade;
The National Museum in Belgrade 1949.

Мери КАСАТ / Mary CASSATT

3

Питсбург, 1844 – Менил Териби крај Париза, 1926.
Pittsburgh, 1844 – Le Mesnil-Théribus near Paris, 1926

У Збирци Ериха Шломовића из Народног музеја Србије налази се седам дела Мери Касат и сва су изведена у техници пастела. Као једна врста синтезе цртежа и боје, пастел заузима значајно место у стваралаштву ове америчко-француске уметнице, посебно после 1879. године. Њено интересовање за ову технику, као и склоност ка експериментисању различитим графичким дисциплинама били су подстакнути Дегаовим истраживањима на том пољу. Као и у целокупном опусу Мери Касат, на већини радова из Збирке Шломовић, са изузетком једног пејзажа, представљени су мотиви материнства и студије деце. Пејзаж је као самосталан мотив релативно мало заступљен у стваралаштву Мери Касат и стога овај пастел, настао око 1880. године, у тематском погледу представља реткост у њеном опусу.

Т. Б.

The Erich Šlomović Collection at the National Museum of Serbia includes seven works by Mary Cassatt, all of them done in pastel. As a form of synthesis between drawing and color, pastel makes up a significant part of the American-French artist's oeuvre, particular after 1879. Her interest in this technique, as well as her inclination towards experimentation with different printmaking disciplines, were inspired by Degas' research in that field. As in the overall output of Mary Cassatt, the majority of works in the Šlomović Collection, with the exception of one landscape, represent motherhood and studies of children. The landscape as an independent motif is less typical of the work of Mary Cassatt, which makes this pastel, dating from 1880, a thematic rarity in her oeuvre.

Т. В.

Лит./Bibl.: Breeskin 1970. Cat. 91; Pickvance et al. 1991: Cat. 77; Zagreb 1940: kat. 16; Zagreb – Beograd 1990: kat. 11; Pickvance 1991: Cat. 41.



Кат. 3

Пејзаж, око 1880.

пастел, отисак на папиру, 47,8 × 60,4

сигн. доле лево: *Mary Cassatt*

НМС 34_350

Порекло: Амброаз Волар, Париз;

Ерих Шломовић, Париз–Београд;

Народни музеј у Београду 1949.

Cat. 3

Landscape, circa 1880

Pastel, proof on paper, 47.8 × 60.4

Sign. lower left: *Mary Cassatt*

NMS 34_350

Provenance: Ambroise Vollard, Paris;

Erih Šlomović, Paris – Belgrade;

The National Museum in Belgrade 1949.

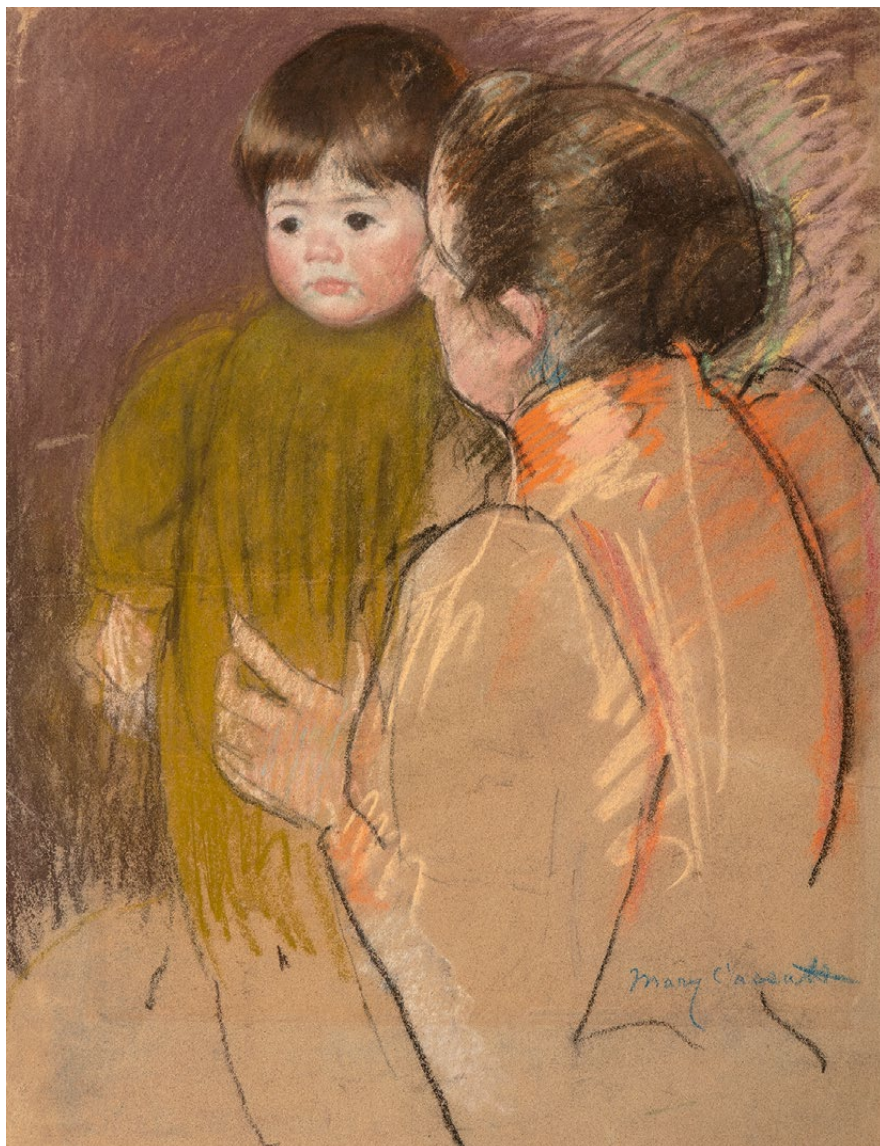
Мери Касат насликала је велики мурал *Модерна жена* за Женски павиљон на Светској колумбовској изложби у Чикагу 1893. Мурал није сачуван, али постоје поједини радови или читави циклуси који понављају делове велике композиције. Серија радова са темом *Мајка и гејше*, такође непосредно проистичу из велике композиције мурала. Овом циклусу припада и *Мајка и гејше I* из Збирке Ериха Шломовића. Због нешто опоријег и тамнијег колорита, као и наглашенијег графичизма, овај пастел носи и назив *Скица за сеоску мајку са гејшејом*, а припада групи од око осам студија са истом темом и моделима. Поред ове групе студија, постоји и довршен пастел са истим мотивом и називом (Breeskin 1970, кат. 232). Пастели су истовремено и узор за монографију у боји *Сеоска мајка са гејшејом* (Breeskin 1970, кат. 159), за коју постоји више припремних листова, односно отисака различитих стања плоче. Неки од ових листова су се налазили, као и пастел из Народног музеја Србије, у колекцији Амброаза Волара (Mathews, Shapiro, 1989, кат. бр. 17/I-X). На самосталној изложби дела Мери Касат у галерији Диран-Ријел у Њујорку 1895. били су представљени и радови из серије којој припада пастел *Мајка и гејше I*.

Т. Б.

Mary Cassatt painted a large mural, *The Modern Woman*, for the Women's Pavilion at the World's Columbian Exposition in Chicago in 1893. The mural was not saved, but several individual pieces and entire cycles remain that repeat sections of the large composition. The series of works on the theme of *Mother and Child* likewise has its origins in the mural. *Mother and Child I* from the Erich Šlomović Collection belongs to this cycle. Due to the rather austere, dark palette, as well as the emphasis on the graphic elements, this pastel also bears the title, *Sketch for a Village Mother with Child* and belongs to a group of approximately eight studies with the same theme and models. In addition to the group of studies, there is also a completed pastel with the same motif and title (Breeskin 1970, cat. 232). At the same time, the pastels are the basis for a monotype in color, *Village Mother with Child* (Breeskin 1970, Cat. 159), for which there are multiple sheets, or proofs of different states of the plate. Some of these sheets, as well as the pastel from the National Museum of Serbia, were in the collection of Ambroise Vollard (Mathews, Shapiro, 1989, Cat. 17/I-X). At Mary Cassatt's 1895 solo exhibition in the Durand-Ruel Gallery in New York, works from the same series to which *Mother and Child I* belongs were shown.

Т. Б.

Лит./Bibl.: Breeskin 1970: Cat. 231; Zagreb 1940: kat. 15; Ambrozić 1972: kat. 24; Mathews and Shapiro 1989: p 168; Zagreb – Beograd 1990: kat. 9; Pickvance et al., 1991: Cat. 42; Bošnjak, Kovačić, 2004: Cat. 6; Bošnjak, Kovačić 2005: Cat. 28; Bošnjak, Kovačić 2007: Cat. 50.



Кат. 4

Мајка и дете I, око 1894.

пастел, отисак на папиру, 69,2 × 52

сигн. доле десно: *Mary Cassatt*

НМС 34_348

Порекло: Амброаз Волар, Париз;

Ерих Шломовић, Париз–Београд;

Народни музеј у Београду 1949.

Cat. 4

Mother and Child I, circa 1894

Pastel, proof on paper, 69.2 × 52

Sign. lower right: *Mary Cassatt*

NMS 34_348

Provenance: Ambroise Vollard, Paris;

Erih Šlomović, Paris – Belgrade;

The National Museum in Belgrade 1949.

Пастел *Мајка и гејше II* представља још један пример транспонованња графичког метода рада и начина размишљања Мери Касат у друге ликовне технике. Овај поступак примењивала је не само у серијама радова и циклусима у којима обрађује и варира један мотив или композиционо решење, већ и у некој врсти графичког експеримента у сликарским техникама. Пастел *Мајка и гејше II* је, како наводи Брескин, контраслика, отисак у нешто светлијем тоналитету и без додатних интервенција и ретуша, пастела *Мајка и гејше* (Breeskin 1970, кат. 312). Тако је и потпис постављен у обрнутом положају. У техничком смислу ови отисци су прављени тако што се преко пастела постављао папир, а затим се примењивала преса. Ова технологија била је позната у осамнаестом веку, а затим запостављена. Импресионисти су је обновили, а највише су је користили Дега и Мери Касат јер су свежина и прозирност ових отисака стварали потпуно нов утисак. Продуктивност Мери Касат у овој техници посебно је била велика захваљујући подстицају Амброаза Волара. Мајка Луиз, како је назива Брескин, заправо је Луиз Фисие де Фрешо Мон Шевреј која је уметници у то време често била модел.

Т. Б.

The pastel *Mother and Child II* represents yet another example of the transposition of a print-making method and Mary Cassatt's way of thinking in other artistic techniques. She applied this approach not only in series of works and cycles that explore and rework a certain motif or compositional choice, but also in a form of printmaking experimentation in painterly techniques. The pastel *Mother and Child II* is, according to Breeskin, a counterimage, a proof in a somewhat lighter tonality and without additional interventions or retouching, of *Mother and Child* (Breeskin 1970, Cat. 312). Even the signature is in mirror image. In terms of technique, these proofs are made by laying paper over the pastel, and then applying the press. This technique was well-known in the eighteenth century, and then abandoned. Impressionists revived it, with Degas and Mary Cassatt its greatest proponents, as the freshness and clarity of the new proof created a completely new impression. Mary Cassatt was particularly productive in this technique owing to encouragement from Ambroise Vollard. The mother Louise, as Breeskin calls her, is in fact the figure of Louise Fissier de Fresheaux Mont Chevreuil, who at that time often posed as a model for Cassatt.

Т. Б.

Лит./Bibl.: Breeskin 1970: Cat. 313; Zagreb 1940: kat. 20; Zagreb – Beograd 1989–1990: kat. 8; Pickvance et al. 1991: Cat. 43.



Кат. 5

Мајка и дете II, око 1899.

пастел, отисак на папиру, 79,6 × 60,6
сигн. по средини лево: *ttassaC ypaM*
НМС 34_347

Порекло: Амброаз Волар, Париз;
Ерих Шломовић, Париз–Београд;
Народни музеј у Београду 1949.

Cat. 5

Mother and Child II, circa 1899

Pastel, proof on paper, 79.6 × 60.6
Sign. center left: *Mary Cassatt* (reversed)
NMS 34_347

Provenance: Ambroise Vollard, Paris;
Erih Šlomović, Paris – Belgrade;
The National Museum in Belgrade 1949.

Сцугија за Марио са флафи шеширом, такође је отисак другог пастела који по мотиву, заправо, припада претходној групи радова, на којима су представљене мајке с децом. Пастел са кога је начињен отисак је *Рен Лефевр и Марио*, на којем је представљена жена на софи и девојчица ослоњена на њу у првом плану. На отиску из Збирке Шломовић види се само девојчица и благи обриси мајчине главе и руке, горе десно. Осим ситних корекција кратким потезима на левом рукаву девојчичине хаљине и контури руке, на овом отиску нема додатних интервенција.

Т. Б.

Study for Margot with a Fluffy Hat is also a proof of another pastel whose motif, in fact, belongs to the previous group of works presenting mothers with children. The pastel from which the proof is made is titled *Reine Lefebvre and Margot*, which depicts a woman on a sofa and a small girl leaning on her in the foreground. On the proof in the Šlomović Collection only the girl is visible, and faint outlines of the mother's head and arm, upper right. Aside from minor corrections with short strokes on the left sleeve of the girl's dress and the contours of her arm, this proof has no additional changes.

Т. В.



Кат. 6

Девојчица са белим шеширом, око 1902.
пастел, отисак на папиру, 55 × 72
сигн. доле лево: *ttassaC ypaM*
НМС 34_344

Порекло: Амброаз Волар, Париз;
Ерих Шломовић, Париз–Београд;
Народни музеј у Београду 1949.

Cat. 6

Young Girl with a White Hat, circa 1902
Pastel, proof on paper, 55 × 72
Sign. lower left: *Mary Cassatt* (reversed)
NMS 34_344

Provenance: Ambroise Vollard, Paris;
Erih Šlomović, Paris – Belgrade;
The National Museum in Belgrade 1949.

Марго је позирала Мери Касат више пута током 1902. Брескин наводи низ дела с њеним ликом. Пастел на коме је приказана са мачком у рукама у великој мери има карактер студије изведене оштрим потезима, са великим недорађеним партијама, при чему је једино девојчицино лице меко моделовано и довршено.

Т. Б.

Margot posed for Mary Cassatt multiple times in 1902. Breeskin cites numerous works with her figure. The pastel showing her with a cat in her arms has to a large degree the characteristics of a study, rendered in bold strokes, with many elements that remain unfinished, with only the girl's face modeled softly and completely.

Т. В.



Кат. 7

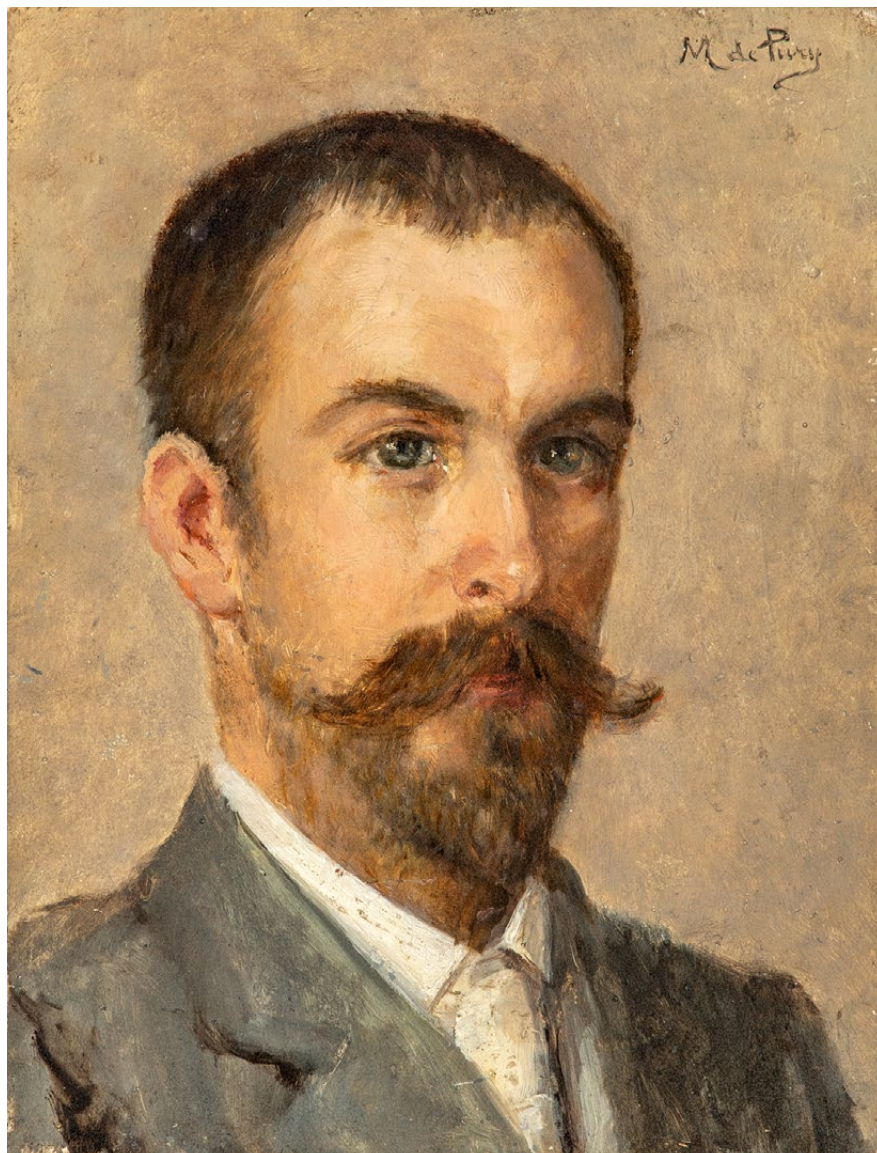
Девојчица са мачком, око 1902.
пастел на папиру, 53 × 72,6
сигн. доле десно: *Mary Cassatt*
НМС 34_345

Порекло: Амброаз Волар, Париз;
Ерих Шломовић, Париз–Београд;
Народни музеј у Београду 1949.

Cat. 7

Young Girl with Cat, circa 1902
Pastel on paper, 53 × 72.6
Sign. lower right: *Mary Cassatt*
NMS 34_345

Provenance: Ambroise Vollard, Paris;
Erih Šlomović, Paris – Belgrade;
The National Museum in Belgrade 1949.



Кат. 8

Портрет Божидара Карађорђевића
уље на дасци, 27 × 20
сигн. горе десно: *M. de Pury*
НМС 34_1122

Порекло: поклон Народне библиотеке
1967.

Cat. 8

Portrait of Bojidar Karageorgevitch
Oil on board, 27 × 20
Sign. lower right: *M. de Pury*
NMS 34_1122

Provenance: Donation of The National Library
1967

Матилде де ПИРИ / Mathilde de PURY



Фиренца, 1849 – Кларенс крај Монтреа, 1928.
Florence, 1849 – Clarens near Montreux, 1928

Сликарка Матилде де Пири школовала се у Фиренци и Паризу и била је позната по својим ведутама Венеције. Она и њен супруг, швајцарски сликар Едмон де Пири, дружили су се са кнезом Божидаром Карађорђевићем којег су упознали преко Пјера Лотија. Едмон Пири сликао је Карађорђевића у више наврата током дужег периода, док је портрет из Народног музеја Србије извела његова супруга Матилде. Пиријеви су развили близак однос са Карађорђевићем са којим су често путовали и проводили доста времена заједно. Симпатије које су гајили према овом *prince charmant*, како су га називали, одражавају се и на портрету изведеном хитрим и вештим потезима на импресионистички начин.

J. D.

The painter Mathilde de Pury trained in Florence and Paris, and was known for her cityscapes of Venice. She and her spouse, the Swiss painter Edmond Jean de Pury were friends with Prince Bojidar Karageorgevitch, whom they met through Pierre Loti. Edmon Pury painted Karageorgevitch many times over a longer period, while the portrait in the National Museum of Serbia was done by his wife Mathilde. The Puries developed a close relationship with Karageorgevitch, often travelling together and spending much time in each other's company. The affection they had for this *prince charmant*, as they called him, is reflected in the portrait, which is rendered in quick, skillful brushstrokes in an Impressionist manner.

J. D.

Сузан БИСХОП РОБЕРТСОН / Susanne BISSCHOP ROBERTSON

9

Хаг, 1855 – Хаг, 1922.

The Hague, 1855 – The Hague, 1922

Сузан Робертсон школовала се на Краљевској академији уметности у Хагу, у исто време када и Хендрик Брајтнер и Вилем де Зварт, касније водећи представници амстердамских импресиониста. У том периоду, Робертсон се заинтересовала за модерне тенденције Хашке школе. Њено занимање за људе и њихово окружење усмериле су је ка социјалној тематици којој припада и слика *Дворишће* из Народног музеја Србије. Чест мотив на њеним делима биле су старије жене које послују у амбијенту оронулих кућа и запуштених дворишта. На слици *Дворишће* једва очљива фигура жене која качи веш, утопљена је у готово апстрактну позадину сачињену од колористичких поља којима доминира вибрантна површина беле фасаде куће. Она се, међутим, састоји и од жутих, сивих и зелених тонова који заједно остварују посебан ефекат. Таман и пригушен колорит на слици, акцентован понеким тоном јарких боја, представља утицај Хашке школе, док густе и рељефни наноси боје стварају експресивни квалитет.

Дворишће је готово идентична реплика знатно мањих димензија слике *Бела кућа* датоване у 1920. годину и која се налази у Музеју Крелер Милер. Постоје и друге верзије ове слике из 1894. и 1901. што указује да се уметница овој теми враћала у више наврата током своје каријере.

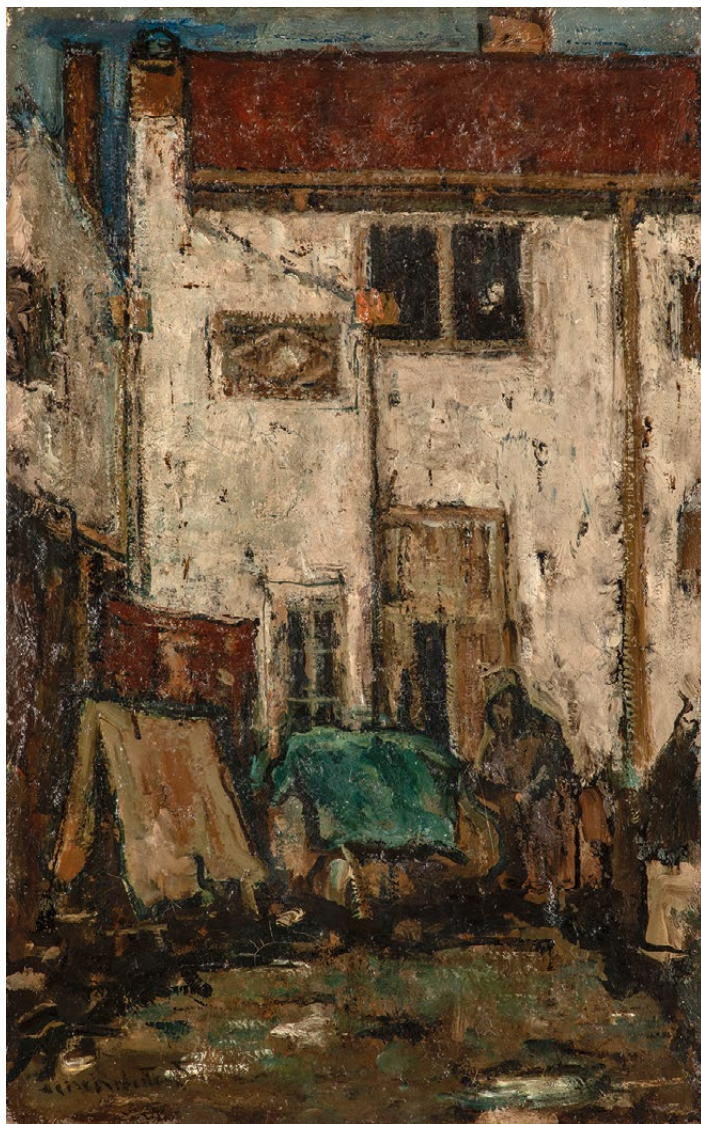
J. D.

Susanne Robertson received her training at the Royal Academy of Art in The Hague, at the same time as George Hendrik Breitner and Willem de Zwart, who would later become the leaders of the Amsterdam Impressionists. At that time, Robertson became drawn to the modern direction of The Hague School. Her interest in people and her surroundings led her to social themes, including the one in *Yard* at the National Museum of Serbia. A frequent motif in her works were older women working in an environment of decrepit buildings and neglected yards. In *Yard* the barely visible figure of a woman hanging laundry melts into a nearly abstract background made of color fields dominated by the vibrant surfaces of the house's white façade. It is, however, composed of yellow, gray and green tones, which together produce a particular effect. The dark and subdued palette in the painting, accented by occasional tones of bright colors, reveals the influence of The Hague School, while the thick relief layers of color create an expressive quality.

Yard is a nearly identical, much smaller replica of the painting *White House*, dated in 1920 and found at the Kröller-Müller Museum. There are also other versions of this painting from 1894 and 1901, which shows that the artist returned time and again to this theme during her career.

J. D.

Лит./Bibl.: Baard 1931: Cat. 6.



Кат. 9

Дворишће

уље на платну, 69,5 × 43,5

сигн. доле лево: *Suze Robertson*

НМС 34_802

Порекло: Поклон Одбора за ширење холандске уметности у Југославији (Друштво љубитеља Југославије), Корнелис Дирк Меренс, 1931.

Cat. 9

Yard

Oil on canvas, 69.5 × 43.5

Sign. lower left: *Suze Robertson*

NMS 34_802

Provenance: Donation of The Committee for the Promotion of Dutch Art in Yugoslavia (Friends of Yugoslavia Association), Cornelis Dirk Merens, 1931

Марија БАШКИРЦЕВА / Marie BASHKIRTSEFF

10

Хавронци, Полтавска губернија, Украјина, 1858 – Париз, 1884.
Navrontsi, Poltava Governorate, Ukraine, 1858 – Paris, 1884

Марија Башкирцева и, неколико година млађи, Божидар Карађорђевић, упознали су се у раној младости у Паризу где су били у присним односима све до краја њеног живота. Портрет свог блиског пријатеља Башкирцева је приказала наспрам урбаног предела који се простире у даљину, поигравајући се прожимањем ентеријера и отвореног простора. Користећи мотив оградe, на коју је Карађорђевић nonchalantly ослоњен, Башкирцева наглашава границу између кућног амбијента и спољашњег света, као домена слободе и неспутаности. У дну композиције са леве стране, налази се фрагмент са мотивом улице која ју је као тема заокупљала последњих година каријере. Како наводи у свом дневнику, уметница је била задовољна овом сликом, сматрајући је верном представом свог пријатеља (Рамадански 1996, 462).

J. D.

Marie Bashkirtseff and Bojidar Karageorgevitch – a few years her junior – met in their early youth in Paris, where they would maintain a close friendship until the end of her life. Bashkirtseff positions the portrait of her good friend against an urban landscape that extends into the background, playfully peering into interiors and open spaces. Using the motif of the railing, on which Karageorgevitch nonchalantly leans, Bashkirtseff emphasizes the boundary between the domestic atmosphere and the exterior world, as the domain of freedom and spontaneity. At the bottom left of the composition is a fragment with a street motif, which preoccupied the artist in the final years of her career. As she states in her diary, the artist was pleased with this painting, considering it a faithful representation of her friend (Рамадански 1996, 462).

J. D.

Лит./Bibl.: Хам Миловановић 2009: 186, 191.



Кат. 10

*Портрет кнеза Божидара
Карађорђевића, 1883.*

уље на платну, 116 × 73

сигн. доле лево: *Bashkirtseff, 1883*

НМС 34_912

Порекло: Поклон принцезе
Дарије Карађорђевић,
Музеј савремене уметности

Cat. 10

*Portrait of Prince Bojidar
Karageorgevitch, 1883*

Oil on canvas, 116 × 73

Sign. lower left: *Bashkirtseff, 1883*

NMS 34_912

Provenance: Donation of princess
Daria Karageorgevitch,
Museum of Contemporary Art

Етел ВОКЕР / Ethel WALKER

11

Единбург, 1861 – Лондон, 1951.
Edinburgh, 1861 – London, 1951

Дејм Етел Вокер студирала је сликарство на Лондонској академији код Фредерика Брауна. После студија 1884. путовала је по Шпанији, а затим је извесно време провела у Паризу. Била је одушевљена сликарством Дијега Веласкеза, док су импресионисти, а нарочито Едуар Мане, у том периоду битно утицали на њено схватање уметности.

Године 1920. Вокер је извела слику *Декорација: Наусикајин излеј* (уље на платну, дим. 183 × 366 цм, Тејт галерија, Лондон). Тему је пронашла у Шестој књизи *Одисеје* у којој се описује излет феачке принцезе Наусикаје и њених пратиља. Сцена се одиграва на ушћу реке у море, где девојке перу своју одећу и купају се, уживајући у пролећном јутру. Слика је конципирана у форми фриза којим се слави лепота женског тела. Током 1919. Вокер је ову тему разрађивала кроз бројне цртеже на којима је варијирала мотив стојећих женских фигура у пару. На цртежу – скици из Народног музеја приказане су силуете две девојке у особеном положају, са уздигнутим рукама које носе крчаг. И поред тога што на слици није поновљено идентично решење као на нашем цртежу, највероватније је и овај цртеж имао своју функцију у завршној сликаној композицији.

Д. К.

Dame Ethel Walker studied painting in London with Frederick Brown. After her studies she travelled to Spain in 1884, and then spent time in Paris. As a budding painter, she was deeply influenced by Diego Velázquez, while the Impressionists, and Édouard Manet in particular, largely informed her understanding of art.

In 1920 Walker painted *Decoration: The Excursion of Nausicaa* (oil on canvas, 183 × 366 cm, Tate Gallery, London). She found the theme in Book Six of *The Odyssey*, which describes the excursion of the Phaeacian princess Nausicaa and her companions. The scene takes place at the confluence of the river and sea, where the young women wash their clothes and bathe, enjoying the spring morning. The painting is conceived as a frieze that celebrates the beauty of the female body. During 1919, Walker reworked this theme in a number of drawings, with variations on the motif of standing female figures in pairs. The sketch–drawing at the National Museum shows two young women in a specific pose, with raised arms that hold a jug. In spite of the fact that the painting does not repeat the exact same composition as in the drawing here, it is most likely that this drawing, too, had a role in developing the final painting.

Д. К.

Лит./Bibl.: Mihailović 1954: kat. 35; Хам Миловановић 2009: 185.



Кат. 11

Скица за фриз

Декорација: *Наусикајин излеј*, 1919.

оловка, лавирани туш на папиру,

33,7 × 21,5

сигн. доле десно (оловком): *Ethel Walker*

НМС 36_1595

Cat. 11

Sketch for the Frieze *Decoration:*

The Excursion of Nausicaa, 1919

Pencil, washed ink on paper,

33.7 × 21.5

Sign. lower right: *Ethel Walker* (in pencil)

NMS 36_1595

Слика са приказом узбуркане морске површине наспрам тмурног неба, изведена слободним потезом, припада кругу дела ове уметнице са истим мотивом које је сликала на импресионистички начин током треће деценије двадесетог века. Налепница на полеђини слепог рама са натписом *Esposizione internazionale d'Arte della città di Venezia – 1928*, указује на то да је дело било изложено на Венецијанском бијеналу исте године. Слика је потом била представљена на „Изложби енглеске савремене уметности“ у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ 1929. када је била откупљена за Музеј савремене уметности.

J. D.

With its image of a swelling sea under stormy sky, painted in free strokes, this painting belongs to a group of works of similar motif by the artist, painted in the 1920s. The label on the back of the frame bears the inscription *Esposizione internazionale d'Arte della città di Venezia – 1928*, thus the picture was shown at the Venice Biennale of that year. Subsequently, it was featured at the *Exhibition of Contemporary English Art* at the Cvijeta Zuzorić Art Pavilion in 1929, whence it was purchased by the Museum of Contemporary Art.

J. D.



Кат. 12

Море, пре 1928.

уље на платну, 64 × 77

непотписано

НМС 34_454

Порекло: откуп, 1929.

Cat. 12

Sea, before 1928

Oil on canvas, 64 × 77

Unsigned

NMS 34_454

Provenance: Bought, 1929

Бесен-сир-Гартамп, 1865 – Париз, 1938.

Bessines-sur-Gartempe, 1865 – Paris, 1938

Сизан Валадон почела је да црта још пре него што је као модел ушла у атеље Монмартра. У приказима жена у интимном окружењу, у тренуцима чешљања и уласка у каду, препознаје се утицај Едгара Дегаа, њеног уметничког узора. Цртеж *Жене њри њоалеџи* показује при томе особен начин на који је Валадон, као контрапункт, у ентеријере наглашеног интимизма, поред младе, уводила и старију или обучену жену. Овакав иконографски, а уједно и композициони модел није мењала од деведесетих година деветнаестог века до двадесетих година двадесетог века. У оквиру тога изградила је особен наивно-експресивни стил којим је тумачила женску телесност. До наглашеног чврстог линеаризма дошла је радећи на актoвима деце и жена, генеришући га из масе случајних потеза. Тупа и тешка линија која подвлачи зглавке и кривине тела, те вијуга све док не изрази његову целину, упућује на Пола Гогена. Овакав потез примењивала је и на сликама, као елемент који колористичку композицију обогаћује динамизмом. Њено сликарство на тај начин суштински је повезано са цртежом. Цртеж *Жене њри њоалеџи* урађен је на провидном папиру, што наводи на помисао да је можда био предложак за графику.

Д. К.

Suzanne Valadon began drawing even before she entered the ateliers of Montmartre as a model. In the images of women in their private sphere, at moments of brushing their hair or entering the bath, we can recognize the artistic influence of Edgar Degas, her artistic role model. In that regard, the drawing *Woman at her Bath* demonstrates the particular way in which Valadon, as a counterpoint to interiors that emphasize intimacy, places next to the young woman an older, clothed woman. Valadon consistently worked with this iconographic and, at the same time, compositional model from the 1890s through the 1920s. Within that framework, she developed a specific, naïve-expressive style with which she interpreted female corporality. She arrived at her strong, emphasized linearism working on female and child nudes, generating it through a mass of random strokes. The blunt, heavy line that underscores the joints and curves of the body, and twists until it has expressed its whole, recalls Paul Gauguin. She also applied this stroke in paintings, as an element that enhances the dynamism of a color composition. In this sense, her painting is essentially connected to her drawing. The drawing *Woman at Her Toilet* was done on transparent paper, which suggests that it may have been intended for a print.

D. K.

Лит./Bibl.: Petrović 1950: kat. 9; Kraut 1971: kat. 70; Kraut 1985: kat. 61; Valles-Bled, 1990: Cat. 80; Pickvance et al. 1991: Cat. 103, Bošnjak, Kovačić 2002: 210; Бошњак, Ковачич 2002: 28; Bošnjak, Kovačić 2007: 104.



Кат. 13

Жена при тоалети, 1904–1910.
темпера и пастел на папиру,
акцентовано белим, 36,4 × 37,4
сигн. доле лево, оловком: S. Valadon
НМС 36_1028

Порекло: откуп 1935.

Cat. 13

Woman at her Toilette, 1904–1910
Tempera and pastel, accented with white,
on paper, 36.4 × 37.4
Sign. lower left: S. Valadon (in pencil)
NMS 36_1028

Provenance: Bought, 1935

Мари-Клементин, познату као Сизан Валадон, и њеног сина Мориса Утрила, називају последњим наследницима импресионизма. У њеном сликарству се, међутим, више испољио један својеврсни експресионизам, или како га је критика дефинисала „психолошки реализам“. Ефекти светлости су свесно подређени смелим колористичким комбинацијама. Чврстом, наглашеном контуром описује облике и раздваја површине, а поједностављивањем снажних, чак робустних форми постиже израз понекад близак понтавенској школи. То се види и на њеним мртвим природама, у којима, како је критика запазила, тријумфује један скривени живот. На њима је, неретко, присутна и својеврсна оријентална декоративност коју потенцира уношењем источњачких елемената, што се показује и на примеру слике *Ваза са цвећем и оријенталним шейихом*. Мртву природу са цвећем Сизан Валадон радила је највише у периоду од 1929. до 1931. Петридес је платно *Ваза са цвећем и оријенталним шейихом*, сврстао у групу коју чине двадесет две слике овог жанра и датовао у 1930 (Pétridès 1935: 406). Роналд Пикванс, међутим, помера датирање у 1929. годину, односно сврстава ово платно у претходни циклус од девет мртвих природа истог типа, којима је слика из Народног музеја стилски ближа (Pickvance et al. 1991: 131).

Т. Б.

Marie-Clementine, known as Suzanne Valadon, together with her son Maurice Utrillo, are called the last inheritors of Impressionism. However, her painting is closer to a kind of Expressionism, or, as criticism has called it, “psychological realism”. The effects of light were consciously subjugated to bold color combinations. Firm, emphatic contouring describes forms and separates surfaces, while the simplification of strong, even robust forms at times attain an expression similar to the Pont-Aven School. This can be seen in her still lifes, in which, as the criticism has observed, a hidden life triumphs. In them one often finds the presence of a kind of oriental ornamentation foregrounded by the introduction of eastern elements, as is the case with the painting *Vase with Flowers and Oriental Rug*. Suzanne Valadon worked on still lifes with flowers most intensively in the period from 1929 to 1931. Petrides has grouped the canvas *Vase with Flowers and Oriental Rug* with a cycle of twenty-two paintings of this genre and dated it 1930 (Pétridès 1935, 406). Ronald Pickvance, however, moves the datation to 1929, and places the canvas in a previous cycle of nine still lifes of a similar type, to which the painting at the National Museum is stylistically closer (Pickvance et al. 1991, 131).

Т. Б.

Лит./Bibl.: У.П. 8, 193: 256; Pétridès 1971: Cat. P 406; Вошњак, Ковачић 2002: 212–213; Zagreb 1940: kat. 262; Petrović 1950: kat. 8; Амброзић 1968: кат. 5; Pickvance et al. 1991: Cat. 104; Вошњак, Ковачић 2002: 212–213; Бошњак, Ковачић 2002: 27; Вошњак, Ковачић: 2004, 60; Вошњак, Ковачић 2005: Cat. 76; Вошњак, Ковачић 2007: Cat. 105; Хам Миловановић 2009: 28, 185.



Кат. 14

Ваза с цвећем и оријенталним шейхом,
1929.

уље на платну, 73 × 60

сигн. доле лево: *Suzanne Valadon 1929*

НМС 34_412

Порекло: откуп 1930.

Cat. 14

Vase with Flowers and Oriental Rug,
1929

Oil on canvas, 73 × 60

Sign. lower left: *Suzanne Valadon 1929*

NMS 34_412

Provenance: Bought, 1930

Кенигсберг, 1867 – Морицбург, 1945.
Königsberg, 1867 – Moritzburg, 1945

Наглашени осећај за неправду, патње и страдања који је Кете Колвиц поседовала, веома рано је ову уметницу усмерио ка социјалној тематици. Непосредну инспирацију проналазила је у животу пролетаријата у најсиромашнијим берлинским четвртима. И овај рани рад на којем је приказала скромно одевену жену како седи поред зида, са корпом у позадини, припада истом тематском кругу. Лева рука, којом покрива лице, приказана је у првом плану, док је десна, ослоњена на колено, акцентована снажним осветљењем. Иначе, шаке, често предимензиониране у односу на фигуру којој припадају, биле су централни мотив стваралаштва Кете Колвиц. Руке, као снажно изражајно средство означавале су читав спектар емоција попут нежности, страха, очаја. Оне додирују, милују, штите, захтевају, подржавају и моле. Колвиц је израдила велики број студија руку које је касније уткала у своја дела.

Овај рад Кете Колвиц изведен у техници бакрописа и суве игле био је представљен на „Слободној уметничкој изложби“ у Берлину 1893. Тада је ова графика, уз још два изложена рада, привукла пажњу уметничког критичара и колекционара Јулијуса Елијаса који је похвално писао о њеном стваралаштву.

J. D.

The heightened sensitivity to injustice, suffering and loss that Käthe Kollwitz possessed led her very early on to social themes in her work. She found direct inspiration in the lives of the proletariat in the poorer quarters of Berlin. This early work, showing a poorly dressed woman sitting next to a wall, with a basket in the background, also belongs to this same thematic circle. Her left hand, which covers her face, is shown in the foreground, while the right, resting on her knee, is accented with strong light. Hands in general – often disproportionately large for the figure to which they belong – were a central motif in the work of Käthe Kollwitz. Hands, with all their expressive capacity, could mark an entire range of expressive emotions, such as tenderness, fear, and desperation. They touch, stroke, protect, demand, support and pray. Kollwitz made a large number of hand studies, which later would be incorporated into larger works.

Käthe Kollwitz used the technique of etching and dry point for this piece, which was presented at the *Free Artistic Expression* in Berlin in 1893. At that time this print, along with two other exhibited works, drew the attention of the art critic and collector Julius Elias (1861–1927), who wrote positively about Kollwitz's oeuvre.

J. D.



Кат. 15

Пред црквом, 1893.

бакропис, л: 32,8 × 23,4;

пл: 24,9 × 13,2; пр: 23,7 × 11,4

сигн. доле лево, испод приказа,

оловком: *O Fesling Url ...(?);*

десно, оловком: *Käthe Kollwitz*

НМС 36_1672

Порекло: откуп, 1957.

Cat. 15

At the Church Wall, 1893

Etching, sheet: 32.8 × 23.4;

plate: 24.9 × 13.2; image: 23.7 × 11.4

Sign. under the image lower left:

O Fesling Url ...(?);

right.: *Käthe Kollwitz* (in pencil)

NMS 36_1672

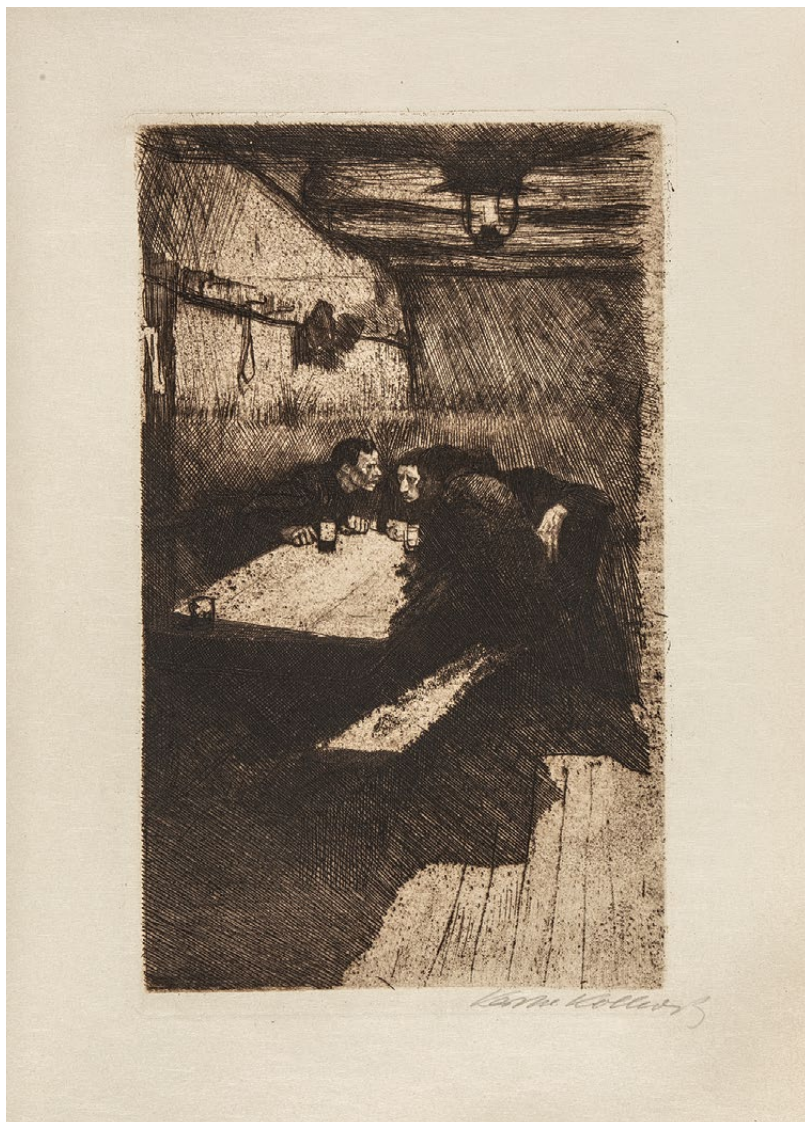
Provenance: Bought, 1957

Под снажним утиском позоришне представе *Ткачи* која је била премијерно изведена 1893. године, Кете Колвиц прекида рад на илустрацији романа *Жерминал* Емила Золе и започиње циклус инспирисан делом Герхарта Хауптмана о устанку шлеских ткача 1844. године. Бакропис под називом *Савейтовање* трећи је лист овог циклуса на којем је уметница радила од 1893. до 1897. Ипак, Колвиц серију *Побуна ткача* није извела као илустрацију Хауптмановог дела, нити историјског догађаја на којем се комад заснива, већ као слику фиктивног бунта потлачених у савременом амбијенту.

J. D.

Deeply influenced by the drama *The Weavers*, which premiered in 1893, Käthe Kollwitz interrupts her work on illustrations for Emil Zola's novel *Germinal* and begins a cycle inspired by Gerhart Hauptmann's work about the uprising of Silesian weavers in 1844. The etching titled *Conspiracy* is the third sheet in this cycle, on which the artist worked from 1893 to 1897. Still, Kollwitz did not present the series *The Weavers' Rebellion* as illustrations for Hauptman's work, nor as the historical event on which it was based, but rather as an image of a fictive rebellion of the oppressed in a contemporary setting.

J. D.



Кат. 16

Савештовање, 20. век (1893–1897)

бакропис, л: 39,7 × 28,3;

пл: 29,6 × 18; пр: 28,4 × 17

сигн. доле десно, испод приказа

(оловком): *Käthe Kollwitz*

НМС 36_1670

Порекло: откуп, 1957.

Cat. 16

Conspiracy, 20th century (1893–1897)

Etching, sheet: 39.7 × 28.3;

plate: 29.6 × 18; image: 28.4 × 17

Sign. under image right: *Käthe Kollwitz*

(in pencil)

NMS 36_1670

Provenance: Bought, 1957

Још једна сцена социјалне тематике, смештена у миље радничке класе, одражава лоше услове живота чије су последице глад, сиромаштво и болест. На њој је приказана мајка надвијена над колевком. Док десном руком додирује дечји образ, левом се хвата за главу гестом који недвосмислено изражава њено очајање. Иако не сасвим експлицитно, Колвиц сугерише трагичан контекст ове сцене смештене у амбијент који илуструје лош положај пролетаријата.

Овај рад, настао 1896. године, доводи се у везу са рођењем другог детета уметнице у чијем се опусу неретко приватни живот прожима са стваралаштвом, а лично искуство мајчинства са универзалним.

J. D.

Another work on a social theme, it is set in a working-class milieu and reflects the poor living conditions that resulted in hunger, poverty, and disease. It shows a mother bent over a cradle. While she touches the child's cheek with her right hand, she grips her own head with her left hand in a gesture that unambiguously expresses her desperation. Although not explicitly, Kollwitz image suggests the tragic context of this scene, the atmosphere of which illustrates the proletariat's unfavorable position.

This work, dating from 1896, can be connected to the birth of the artist's second child, and the frequent overlapping between her private life and creative output, as well as the personal with the universal experience of motherhood.

J. D.



Кат. 17

Жена крај колевке, 1897.

бакропис, л: 40 × 30,7;

пл: 27,8 × 14,7; пр: 26,7 × 13,2

сигн. доле десно, испод приказа преко

ивице отиска, оловком: *Käthe Kollwitz*;

лево уз ивицу листа, оловком:

S.38 29.5/16.5 *Frau an der Wiege*

НМС 36_1666

Порекло: откуп, 1957.

Cat. 17

Woman at a Cradle, 1897

Etching, sheet: 40 × 30.7;

plate: 27.8 × 14.7; image: 26.7 × 13.2

Sign. under image right: Käthe Kollwitz;

left along edge of sheet:

S.38 29.5/16.5 "*Frau an der Wiege*"

(all in pencil)

NMS 36_1666

Provenance: Bought, 1957

Рад представља последњу сцену из циклуса *Сељачки рат* на којем је уметница радила од 1902. до 1908. Ова серија, коју је поручила Асоцијација историјске уметности, била је инспирисана књигом Вилхелма Цимермана *Историја великој сељачкој рату (1841–1843)* и представља модерну интерпретацију историјског догађаја с почетка шеснаестог века. Слом устанка сељаштва против земљопоседничког угњетавања уметница је приказала представивши монолитну масу сачињену од збијених фигура мушкараца везаних конопцем. Појединачно, њихова лица и тела одражавају индивидуалне изразе тескобе и бола (Käthe Kollwitz: *Prints, Process, Politics*, published online 2019, 11). Овај циклус од седам бакрописа, Колвиц је првобитно планирала да изведе у техници литографије у боји, инспирисана боравком у Паризу 1901. године.

J. D.

This piece is the last scene from the cycle *The Peasants' War*, on which the artist worked from 1902 to 1908. This series, commissioned by the Association of Historical Art, was inspired by the book by Wilhelm Zimmermann, *History of the Great Peasants' War (1841–1843)*, and represents a modern interpretation of a historical event from the beginning of the sixteenth century. The crushing of the peasant's uprising against oppression by landowners is shown in the monolithic mass comprising male figures packed tightly together with a rope. The faces and bodies of some reflect individual expressions of pain and suffering (Käthe Kollwitz: *Prints, Process, Politics*, published online 2019, 11). Kollwitz had originally planned to make this cycle of seven etchings as color lithographs, inspired by her stay in Paris in 1901.

J. D.



Кат. 18

Заробљеници, 1921 (1902–1908)

бакропис, л: 53,2 × 65,3;

пл: 32 × 42,7; пр: 31,2 × 41,5

сигн. доле десно, у пл.: *Originalradierung*

von Käthe Kollwitz 1921.; доле десно,

испод приказа преко ивице отиска,

оловком: *Käthe Kollwitz*

НМС 36_1664

Порекло: откуп, 1957.

Cat. 18

Prisoners, 1921 (1902–1908)

Etching, sheet: 53.2 × 65.3;

plate: 32 × 42.7; image: 31.2 × 41.5

In plate, lower right:

Originalradierung von Käthe Kollwitz 1921.

Under image right:

Käthe Kollwitz (in pencil)

NMS 36_1664

Provenance: Bought, 1957

Овај лист са приказом човека склопљених руку као у молитви, отисак је левог дела веће композиције под називом *Меморијал Карлу Либкнехту* из 1919. Након што је ова верзија била одбачена, плоча је била исечена, а нову верзију оплакивања овог политичара и револуционара, оснивача Комунистичке партије Немачке, који је заједно са Розом Луксембург убијен почетком 1919, Колвиц је извела у дрворезу наредне године. И на овој представи руке су наглашене, а стилизација коју је уметница спровела лишава их органског изгледа и приближава апстрактном изразу.

J. D.

This sheet, showing a man with hands clasped in the form of prayer, is a proof of the left part of a larger composition called *Memorial for Karl Liebknecht* from 1919. After this version was discarded, the plate was cut, and the following year Kollwitz made a new version in woodcut to memorialize this politician and revolutionary, founder of the Communist Party of Germany, who together with Rosa Luxemburg was killed at the beginning of 1919. Here, too, the hands are emphasized, and the artist's stylization strips them of an organic appearance and approaches an abstract expression.

J. D.



Кат. 19

Ожалошћен, 1919.

бакропис и акватинта, л: 39,5 × 32,5;

пл: 27 × 16; пр: 26,7 × 15,4

Сигн. доле десно, испод приказа,
оловком: *Kollwitz*; доле лево, уз ивицу:

S.133 30/18.5 am Gedenkblan fur

K. Libknecht

НМС 36_1665

Порекло: откуп, 1957.

Cat. 19

The Mourning Man, 1919

Etching and aquatint, sheet: 39.5 × 32.5;

plate: 27 × 16; image: 26.7 × 15.4

Sign. under image, lower right:

Kollwitz; left, along edge: *S.133 30/18.5*

“am Gedenkblan fur K. Libknecht”

(all in pencil)

NMS 36_1665

Provenance: Bought, 1957

Представа мајке која, приказана с леђа, повијена, са торбом пуном намирница у десној руци, левом руком храни дете, донекле одудара од туробне и социјално обојене атмосфере која карактерише стваралаштво Кете Колвиц. Ова сцена из свакодневног живота представља белешку са улице.

J. D.

The representation of a mother who, shown from behind, her upper body bent and a bag full of groceries in her right hand, her left hand feeding a child, is something of a departure from the gloomy, socially inflected atmosphere that characterizes the oeuvre of Käthe Kollwitz. This scene from everyday life is a sketch from the street.

J. D.



Кат. 20

Жена и дете, 1919.

бакропис, л: 37,8 × 29;

пл/пр: 19,2 × 14,7

сигн. доле лево, у приказу (оловком):

Telsing; преко ивице отиска доле десно

(оловком): *Kollwitz*; уз ивицу листа

доле лево (оловком): 22/17

НМС 36_1671

Порекло: откуп, 1957.

Cat. 20

Woman and Child, 1919

Etching, sheet: 37.8 × 29;

plate/image: 19.2 × 14.7

Sign. in image lower left: *Telsing*;

over edge of proof in pencil, lower right:

Kollwitz (in pencil); along the edge of sheet

lower left: 22/17 (in pencil)

NMS 36_1671

Provenance: Bought, 1957

Циклус под називом *Рат* који је Кете Колвиц замислила још 1914. године, представља личну реакцију на масовно страдање у Првом светском рату током којег је изгубила сина. Након што је 1920. видела дрворезе Ернста Барлаха, Колвиц је радикално поједноставила композицију стварајући универзалне представе бола и жалости за погинулима у рату. На серији од седам дрвореза радила је између 1919. и 1923. године, а већ 1924. овај циклус био је изложен у новооснованом Антиратном музеју у Берлину. Сцена *Родитељи* је трећи лист овог циклуса. И у овом делу са приказом двоје људи скривених лица, сједињених у снажном загрљају, истичу се руке које одражавају бол и тугу.

J. D.

The cycle titled *War*, which Käthe Kollwitz had conceived as early as 1914, represents a personal response to the mass casualties of the First World War, during which the artist lost one of her sons. After seeing the woodblock prints of Ernst Barlach in 1920, Kollwitz radically simplified her composition, creating universal presentations of pain and suffering for the war dead. In a series of seven woodblock prints between 1919 and 1923, this cycle was exhibited at the newly established Anti-War Museum in Berlin. The scene *The Parents* is the third sheet of this cycle. In this work, too, depicting two people with hidden faces, joined in a powerful embrace, hands are emphasized and express pain and sorrow.

J. D.



Кат. 21

Родителѝ, 1919–1922.

дрворез, л: 43,2 × 51,4

сигн. доле десно, испод приказа,

оловком: *Käthe Kollwitz/Krieg Bl.3*

Die Eltern

НМС 36_222

Порекло: откуп, 1957.

Cat. 21

The Parents, 1919–1922

Woodblock, sheet: 43.2 × 51.4

Sign. under image right:

Käthe Kollwitz/Krieg Bl.3 Die Eltern

(in pencil)

NMS 36_222

Provenance: Bought, 1957

Литографија сажима две доминантне теме стваралаштва Кете Колвиц: мајчинство и социјалну тематику. Мајка са децом у склоништу и сама је склониште свом потомству које је обујмила сопственим телом изведеним флуидним вијугавим трагом са камене плоче. Иако исцрпљена и затворених очију, она је снажан бедем и заштита својој деци која спавају под њеним окриљем. Рука на челу одражава забринутост за судбину породице. Овакви призори били су честа појава у Немачкој након Првог светског рата када се велики број жена, поставши удовице, суочио са egzистенцијалном угроженошћу и био приморан да потражи уточиште у градским прихватилиштима. Ипак, Колвиц је и на овом приказу избегла конотације које би указивале на одређено место или време стављајући у први план универзалну представу мајчинске заштите, прожету лирским тоновима. Графику је 1926. године поручило лајпцишко уметничко удружење као годишњи поклон својим члановима.

J. D.

This lithograph encapsulates two dominant themes from the work of Käthe Kollwitz: motherhood and social issues. The mother with children in a refuge is herself a refuge for her offspring, whom she envelops with her own body, rendered with fluid, curvaceous traces, from the stone tile. Although exhausted and with eyes closed, she is a strong bulwark and shield to her children, who sleep in her embrace. The hand on her brow reflects anxiety for the fate of her family. Such images were common in Germany after the First World War, when a large number of newly widowed women were faced with existential threat and forced to seek refuge in city shelters. Still, in this image Kollwitz avoids any connotations that would indicate a specific place or time, instead foregrounding the universal representation of a mother's protection, imbued with lyric tones. This print was commissioned in 1926 by the Leipzig Artist Association as an annual gift to its members.

J. D.



Кат. 22

Мајка, 1926.

литографија на јапанском папиру,

л: 53 × 66,5

сигн. десно испод приказа, оловком:

Käthe Kollwitz

НМС 36_1674

Порекло: поклон Савета за науку
и културу ФНРЈ, 1959.

Cat. 22

The Mother, 1926

Lithograph on Japanese paper,

sheet: 53 × 66.5

Under image right: *Käthe Kollwitz*
(in pencil)

NMS 36_1674

Provenance: Donation of Committee
for science and culture FNRJ, 1959

Мари ван РЕГТЕРЕН АЛТЕНА / Marie van REGTEREN ALTENA

23

Амстердам, 1868 – Амстердам, 1958.
Amsterdam, 1868 – Amsterdam, 1958

Мари Алтена испрва је учила сликање код Георга Јана Хендрика Погенбека након чега се школовала и на Краљевској академији уметности у Амстердаму коју је 1896. напустила из здравствених разлога. Тада одлази код родитеља у Апелдорн, где проводи наредне две деценије. Године 1917. враћа се у Амстердам и наставља да ради и излаже. Ослањајући се на традицију златног доба холандског сликарства, које у последњој четвртини деветнаестог века бива поново откривено, Алтена се посветила жанру мртве природе. На слици из Народног музеја Србије, главни мотив слике је вешто изведен бели порцелански сервис. Овај мотив добио је значајно место у сликарству седамнаестог века као симбол луксуза и фрагилности у исто време, док нож ослоњен на ивицу тањира представља омаж старим холандским мајсторима мртве природе. Банане окер боје у црној посуди, као и црвено-смеђи тонови послужавника и положених књига у позадини, истичу глатку површину порцелана, а пресавијене новине и благо одмакнута столица од пружа, сугеришу изненада напуштену трпезу. Сликом *Мртва природа са белим сервисом* Алтена је овај жанр уздигла на ниво високог сликарства, остваривши савремену интерпретацију ове теме.

J. D.

Marie Altena originally studied painting with George Jan Hendrik Poggenbeek, after which she continued her studies at the Royal Academy of Arts in Amsterdam, which she left in 1896 due to health issues. She then returned to her parents in Apeldoorn, where she would spend the next two decades. In 1917 she returned to Amsterdam and continued to work and exhibit. Leaning on the tradition of the Golden Age of Dutch painting, which had been rediscovered in the last quarter of the nineteenth century, Altena devotes herself to the genre of still life. In the painting at the National Museum of Serbia, the main motif is the skillfully rendered white porcelain service. This motif had gained a significant place in seventeenth-century painting as a symbol of both luxury and fragility, while the knife laid on the edge of the plate is an homage to the old Dutch masters of still lifes. Ochre bananas in a black bowl, as well as the reddish-brown tones of the serving tray and piles of books in the background, emphasize the smooth surface of the porcelain, while the folded newspaper and wicker chair slightly pushed back suggest that the dining table has been unexpectedly abandoned. In *Still Life with White Service*, the artist raises this genre to the level of high art, having achieved a contemporary interpretation of the theme.

J. D.

Лит./Bibl.: Baard 1931: Cat. 30.



Кат. 23

Мртва природа са белим сервисом,
20. век

уље на платну, 54,5 × 71
сигн. доле десно: *M.E.V.R.A.*
НМС 34_781

Порекло: Поклон Одбора за ширење холандске уметности у Југославији (Друштво љубитеља Југославије), Корнелис Дирк Меренс, 1931.

Cat. 23

Still Life with White Service,
20th century

Oil on canvas, 54.5 × 71
Sign. lower right: *M.E.V.R.A.*
NMS 34_781

Provenance: Donation of The Committee for the Promotion of Dutch Art in Yugoslavia (Friends of Yugoslavia Association), Cornelis Dirk Merens, 1931

Утрехт, 1875 – Амстердам, 1959.

Utrecht, 1875 – Amsterdam, 1959

Лизи Ансинг рођена је у уметничкој породици, а посебан утицај на њено формирање имала је њена тетка, Тереза Шварце, која ју је охрабривала да одабере сликарство као професију. Ансинг се школовала на Краљевској академији уметности у Амстердаму, док ју је Шварце упознала са савременим сликарством, пре свега, француских уметника, као и са водећим холандским ствараоцима, Мондријаном и Брајтнером. Поред портрета и мртве природе, Лизи Ансинг развила је особен жанр представе лутака. Ова тема, којој се посветила након 1900. године, садржала је дубља значења и морализаторске поруке. Представе брижљиво аранжираних лутака, комбинованих са другим предметима који носе одређену симболику, задиру у домен снова и подсвесног. Нервозни потези, као и нетранспарентна црна позадина из које извиру лутке одевене у јарке боје, на слици из Народног музеја Србије додатно наглашавају аветињску и узнемирујућу атмосферу приказа.

J. D.

Lizzy Ansingh was born into an artistic family, and her aunt, Therese Schwartz, had a particular influence on her formation, encouraging her to choose painting as a profession. Ansingh was educated at the Royal Academy of Arts in Amsterdam, while Schwartz introduced her to contemporary painting—and French artists, above all—as well as the leading Dutch painters, Piet Mondrian and George Hendrik Breitner. In addition to portraits and still lifes, Lizzy Ansingh developed her own genre of representations of dolls. This theme, to which she dedicated herself after 1900, contained deeper meanings and moralizing messages. The pictures of carefully arranged dolls, combined with other objects that carry certain symbolism, touch on the domain of dreams and the unconscious. In the painting at the National Museum of Serbia, the nervous brushstrokes, as well as the opaque black background from which the colorfully dressed dolls emerge, further emphasize the image's spectral, disturbing atmosphere.

J. D.

Лит./Bibl.: Vaard 1931: Cat. 2.



Кат. 24

Лушке, након 1900.

уље на платну, 77 × 61

сигн. доле десно: *L. Ansingh*

НМС 34_739

Порекло: Поклон Одбора за ширење холандске уметности у Југославији (Друштво љубитеља Југославије), Корнелис Дирк Меренс, 1931.

Cat. 24

Dolls, after 1900

Oil on canvas, 77 × 61

Sign. lower right: *L. Ansingh*

NMS 34_739

Provenance: Donation of The Committee for the Promotion of Dutch Art in Yugoslavia (Friends of Yugoslavia Association), Cornelis Dirk Merens, 1931

Харлем, 1876 – Амстердам, 1961.

Haarlem, 1876 – Amsterdam, 1961

Коба Ритсема потиче из породице која се кроз неколико генерација бавила уметношћу. Након школе цртања коју је похађала у родном Харлему, Ритсема наставља школовање на Краљевској академији уметности у Амстердаму где су јој учитељи, између осталих, били Хендрик Брајтнер, Тереза Шварце, као и рођени брат, Јакоб Ритсема који је имао велики утицај на њу. Поред мртве природе, са великим успехом је сликала портрете. *Портрет девојке* из Народног музеја Србије показује њен таленат и вештину да слободним и хитрим потезима оствари уверљиву представу, као и психолошку студију портретисане особе. Известан степен недовршености у доњем делу слике, као и вешта употреба боје остављају утисак свежине и непосредности.

Ј. Д.

Coba Ritsema came from a family that had worked as artists for several generations. After drawing school, which she attended in her native Haarlem, Ritsema continued her education at the Royal Academy of Arts in Amsterdam, where her teachers included Hendrik Breitner, Therese Schwartz, and her own brother Jacob Ritsema who had a major influence on her. In addition to still lifes, she painted portraits with great success. *Portrait of a Girl* at the National Museum of Serbia shows her talent and skill at using free, quick brushstrokes to create a convincing image, as well as a psychological study of the portrait's subject. A certain degree of unfinishedness in the lower part of the painting, as well as the skillful use of color, leave an impression of freshness and directness in this piece.

Ј. Д.



Кат. 25

Портрет девојке

уље на платну, 54 × 45

сигн. доле лево: C.R.

НМС 34_786

Порекло: Поклон Одбора за ширење холандске уметности у Југославији (Друштво љубитеља Југославије), Корнелис Дирк Меренс, 1931.

Cat. 25

Portrait of a Girl

Oil on canvas, 54 × 45

Sign. lower left: C.R.

NMS 34_786

Provenance: Donation of The Committee for the Promotion of Dutch Art in Yugoslavia (Friends of Yugoslavia Association), Cornelis Dirk Merens, 1931

Ванеса БЕЛ / Vanessa BELL

26

Лондон, 1879 – Ферл, Сасекс, 1961.
London, 1879 – Firlе, Sussex, 1961

Овај рад припада групи слика мртве природе на којима је уметница комбиновала екстеријер уоквирен прозором са предметима попут вазе са цвећем, урне или скулптуре, смештеним у први план. Током боравка у Венецији, где је на Бијеналу 1926. године представљала Велику Британију, Ванеса Бел је извела мртве природе са прозором инспирисане овим градом. На слици из Народног музеја Србије иза вазе са калама у првом плану, приказан је препознатљив венецијански урбани мотив. Сличан призор, приказан из другачијег угла, налази се на слици *Венецијански прозор* која се налази у Lemington Spa Art Gallery & Museum. Ову слику, незнатно већих димензија, откупио је лорд Ајвор Чарлс Спенсер-Черчил и 1937. поклонио Друштву савремене уметности као и слику *Кровови*, о чему сведочи налепница на њеној полеђини, коју је потом поколонио кнезу Павлу за Музеј савремене уметности.

J. D.

This painting belongs to a group of still lifes in which the artist combined an exterior framed by a window with objects such as a vase with flowers, an urn or a sculpture, placed in the foreground. During a stay in Venice, where in 1926 she represented Great Britain at the Biennale, Vanessa Bell made several still lifes with windows inspired by this city. In the painting at the National Museum of Serbia, behind the vase with calla lilies is a recognizable Venetian urban motif. A similar view, shown from a different angle, is featured in the painting *Venetian Window* at the Leamington Spa Art Gallery and Museum. That painting, of slightly larger dimensions, was purchased by Lord Ivor Charles Spencer-Churchill and in 1937 gifted to the Contemporary Art Society, along with the painting *Roofs*, as evidenced by the label on its back. The latter was subsequently gifted to Prince Pavle for the Museum of Contemporary Art.

J. D.

Лит./Bibl.: Хам Миловановић 2009: 185.



Кат. 26

Кровови, 1926.

уље на платну кашираном
на шперплочи, 66,2 × 39,3
сигн. доле десно: *V.Bell 1926*
НМС 34_8

Порекло: поклон лорда Ајвора
Чарлса Спенсер-Черчила.

Cat. 26

Roofs, 1926

Oil on canvas mounted on plywood,
66.2 × 39.3
Sign. lower right: *V.Bell 1926*
NMS 34_8

Provenance: Donation of Lord Ivor
Charles Spencer-Churchill



Кат. 27

Краљица Викторија

оловка, туш и мастило на папиру,

R: 19,5

Сигн. доле десно (оловком): *Vanessa Bell*

НМС 36_2285

Cat. 27

Queen Victoria

Pencil, pen, and ink wash on paper,

R: 19.5

Sign. in pencil, lower right: *Vanessa Bell*

NMS 36_2285

Рад је, по свој прилици, настао као једна од верзија за представу краљице Викторије у оквиру пројекта *The Famous Women Dinner Service*, изведеног између 1932. и 1934. године, за који је уметница са Данканом Грантом извела дизајн и предлошке за портрете одабраних личности. На цртежу из Народног музеја Србије приказана је широко распрострањена представа строго одевене владарке озбиљног лица, која се усталила у јавности након 1861. када је постала удовица. Кружно поље у којем је приказан портрет краљице Викторије из Народног музеја Србије, сугерише да је био намењен облику тањира из поменутог сервиса. Сродна овом раду по начину на који је изведена и идентично одевена, али дата у нешто другачијој пози, загледана у даљину, представа краљице налази се у финалној верзији на керамичком предмету.

J. D.

This work is most likely one of the versions of representing Queen Victoria as part of the *Famous Women Dinner Service* project, produced between 1932 and 1934, and for which Vanessa Bell and Duncan Grant worked together on the design and templates of portraits of selected figures. The drawing from the National Museum of Serbia shows a widely distributed image of the queen, somberly dressed and with a serious expression on her face, first presented to the public in 1861 when she became a widow. The round field in which portrait of Queen Victoria at the National Museum of Serbia is shown suggests it was meant for the shape of a plate in the service. Similar to this work in technique and identical in the queen's dress, albeit in a somewhat different pose (looking off into the distance), the final representation of the queen is on a porcelain object.

J. D.

Хелен ГРИНХОФ / Helen GRÜNHOF

28

Москва, 1880 – ?

Moscow, 1880 – ?

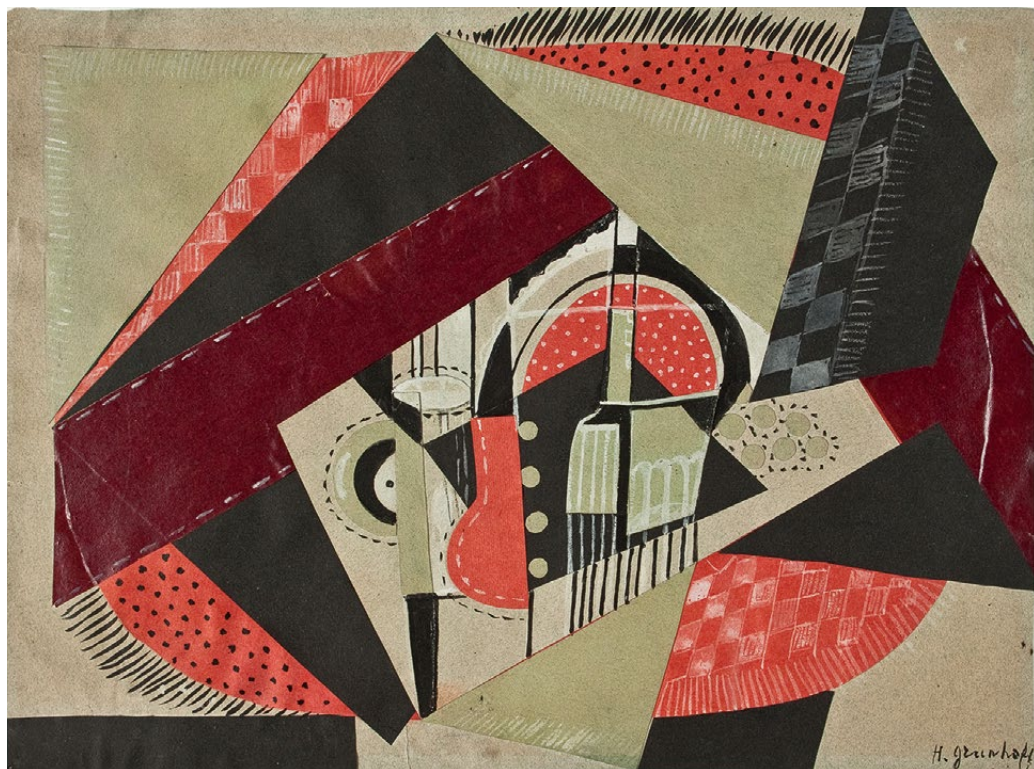
Овај рад изведен у стилу синтетичког кубизма са елементима у којима се препознају мотиви засновани на фигурацији, одаје утицаје конструктивизма. Дело насликано у пригушеним сивим тоновима оживљено је колористичким акцентима бордо и ружичасте боје.

J. D.

This piece, done in the style of synthetic Cubism with elements in which motifs based on figuration can be discerned, reveals the influence of Constructivism. Though painted in muted tones, the work is enlivened with accents of color in maroon and pink.

J. D.

Лит./Bibl.: Subotić 1983: kat. 45; Станишић 2022: 100.



Кат. 28

Композиција са ружичастим, 1922.

гваш на папиру, 25,3 × 34

сигн. доле десно (мастилом): *H. Grünhoff*

НМС 36_1306

Порекло: Галерија „Зенит“;

Колекција Љубомира Мицића, Београд;

Народни музеј у Београду 1980.

Cat. 28

Composition with Pink, 1922

Gouache on paper, 25.3 × 34

Sign. lower right: *H. Grünhoff* (in ink)

NMS 36_1306

Provenance: Gallery “Zenit”;

Ljubomir Micić Collection, Belgrade;

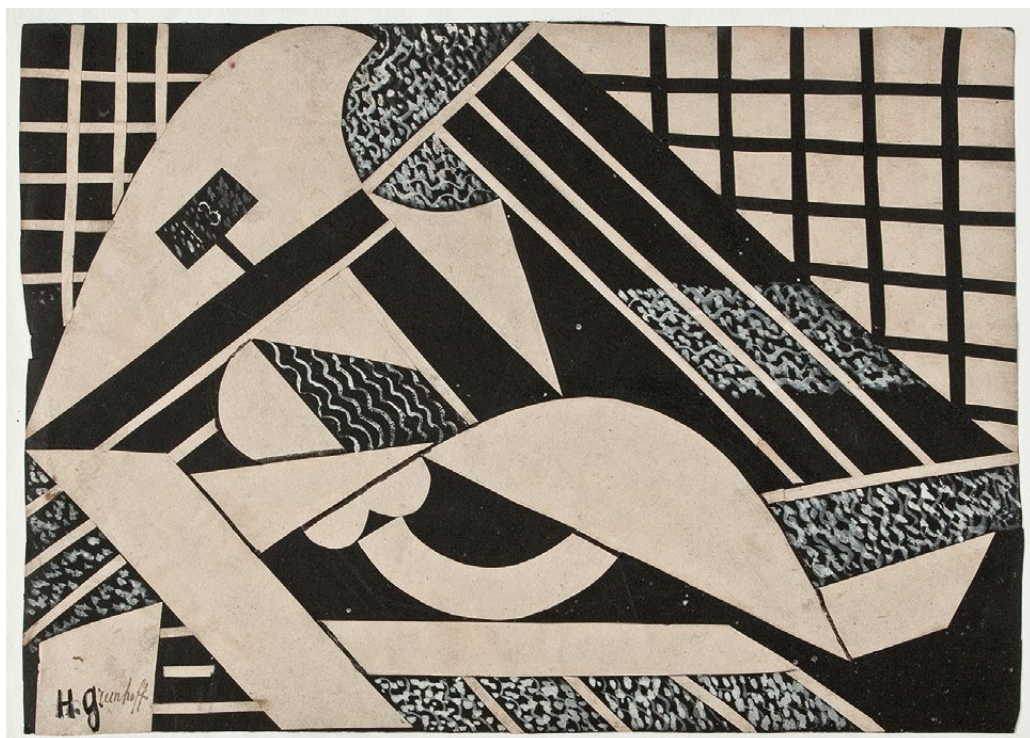
The National Museum in Belgrade, 1980

Овим радом с елементима конструктивизма, уметница је остварила готово потпуно апстрактан приказ. Тек стилизовани и крајње сведени елементи, далеки су одјек фигурације. Техника колажа и употреба материјала различитих текстура, као и дискретна орнаментика изведена белом на појединим црним пољима, дају живост овом готово монохроматском делу.

Ј. Д.

In this work with elements of Constructivism, the artist has achieved an almost completely abstract image. The stylized and highly reduced components are but a distant echo of figuration. The technique of collage and use of materials of different textures, as well as the discreet ornamentation in white on certain black fields, add a sense of play to this monochromatic work.

J. D.



Кат. 29

Композиција са сивим, око 1922.

гваш, колаж, 21 × 29

сигн. доле лево, мастилом: *H. G.*

и тушем: *H. Grünhoff*

НМС 36_1307

Порекло: Галерија „Зенит“;

Колекција Љубомира Мицића, Београд;

Народни музеј у Београду 1980.

Cat. 29

Composition with Gray, circa 1922

Gouache, collage, 21 × 29

Sign. lower left: *H. G.* (in ink)

and *H. Grünhoff* (in indian ink)

NMS 36_1307

Provenance: Gallery “Zenit”;

Ljubomir Micić Collection, Belgrade;

The National Museum in Belgrade, 1980

Мари ЛОРАНСЕН / Marie LAURENCIN

30

Париз, 1883 – Париз, 1956.

Paris, 1883 – Paris, 1956

У оквиру примењене уметности, Мари Лорансен радила је новинске и књижевне илустрације, као и нацрте за сценографију и костим у драмским и балетским представама. Њен ангажман у театру започео је 1923. када је добила поручбину од Сергеја Дјагиљева да осмисли костиме и сценографију за балет *Кошуте (Les Biches)* Франсиса Пуланка. Од тада је још неколико пута сарађивала на позоришним представама. Крајем двадесетих година урадила је костимографске предлошке за комедију *Шта сањају девојке (A Quoi rêvent les jeunes filles)* Алфреда де Мисеа, а 1945. за балет *Доручак на њрави (Le Déjeuner sur l'herbe)*. Литографија *Балерине* један је од радова који су прожети управо њеним искуством у позоришту и литератури. Оно је транспоновано у ликовну представу чије се порекло налази у њеном сликарству. Женски лик црних крупних очију, који је постао и њен монограмски знак у графици, вариран је са малим разликама на групи балерина. Стилизовани поступак у третирању женске фигуре, по коме је постала чувена и ушла у моду свога времена, на *Балеринама* је још више дошао до израза – оне попут лутки, делују бестелесно и лако. Колорит је решен у, такође особенем, светлом, пепељастом кључу.

Д. К.

In her work on applied art, Marie Laurencin made illustrations for newspapers and books, as well as designs for scenography and costumes for the ballet and opera. Her work in the theater began in 1923, when she received a commission by Sergei Diaghilev to create the costumes and set for the ballet *Les Biches* by Francis Poulenc. After that, she worked for several more theater productions. At the end of the 1920s she designed the costumes for Alfred Musset's comedy, *A Quoi rêvent les jeunes filles*, and in 1945 his ballet, *Le Déjeuner sur l'herbe*.

The lithograph *Ballerinas* is one of Laurencin's works infused with her experience in the theater and literature, which here is transposed into a visual performance whose origins lie in her painting. The female figure with large, dark eyes, which also became her monogram on prints, is repeated with slight variations in the group of ballerinas. The stylized treatment of the female image, which made her both famous and fashionable in her time, is particularly emphasized in *Ballerinas*, where they appear light and bodiless as puppets. The palette is set in characteristically pale, ashy tones.

Д. К.

Лит./Bibl.: Kraut 1985: Cat. 33; Valles-Bled 1990: Cat. 40; Вошњак, Коваčić 2002: 104, 105; Бошњак, Ковачич 2002: 68.



Кат. 30

Балерине

литографија у боји, л: 50 × 66;

пр: 33,8 × 43

Сигн. доле лево, оловком: 93/100,

десно: *Marie Laurencin*

НМС 36_1086

Порекло: откуп 1978.

Cat. 30

Ballerinas

Lithograph in color, sheet: 50 × 66;

image: 33.8 × 43

Sign. in pencil lower left: 93/100,

right: *Marie Laurencin*

NMS 36_1086

Provenance: Bought, 1978

Од 1920. Мари Лорансен се поред примењене уметности све више посвећивала сликарству и то углавном сликању портрета. На овим портретима преовлађују сиви, бледоплави и ружичасти тонови, укунута је дубина простора, слика је сведена на равну површину којом доминирају арабескне линије, а веома је уочљив и утицај модних цртежа и илустрација. То су најчешће стилизоване, маниристички издужене фигуре жена и девојака, дате у необичним, светлим колористичким односима, са наглашеном лирском компонентом. Линија је изгубила оштре углове и изломљене сегменте из кубистичког периода и задржала само обле, меке обресе.

Слика *Две сестре* настала је 1931, а приказани ликови девојака на сивобелом инкарнату, с типизираним физиономијама наглашених очију и усана, по положају главе и тела делују више као алегоричке лирске представе него портретске студије.

Т. Б.

In addition to her work in applied art, beginning in 1920 Marie Laurencin dedicated more time to painting, and portraits in particular. All of these portraits are done in gray, light blue and pinkish tones; spatial depth is removed; the painting is reduced to a flat surface dominated by curving lines; and the influence of fashion drawings and illustrations is clear. These are most frequently stylized, Manneristically elongated figures of women and girls, rendered in unusual, pale color relationships, with an emphasized lyricism. The line has lost the sharp angles and broken segments of the Cubist period, retaining only soft, rounded contours.

The painting *Two Sisters* dates from 1931, and the figures of the girls in it, with their grayish-white incarnation, typed physiognomies with accentuated eyes and lips, and position of their heads and bodies, seem more like allegorical, lyrical representations than portrait studies.

Т. Б.

Лит./Bibl.: Кашанин 1938: X, т. 78; Zagreb 1940: kat. 250; Ambrozić 1971: kat. 29; Ambrozić 1978: kat. 27; Pickvance et al. 1991: Cat. 105; Bošnjak, Kovačić, 2002: 102–103; Бошњак, Ковачич 2002: 69; Bošnjak, Kovačić 2004: Cat. 27; Bošnjak, Kovačić 2005: Cat. 114; Bošnjak, Kovačić 2007: Cat. 102; Хам Миловановић 2009: 185.



Кат. 31

Две сестре, 1931.

уље и темпера на платну, 65 × 54

сигн. горе десно: *Marie Laurencin 1931*

НМС 34_437

Порекло: откуп 1933.

Cat. 31

Two Sisters, 1931

Oil and tempera on canvas, 65 × 54

Sign. lower right: *Marie Laurencin 1931*

NMS 34_437

Provenance: Bought, 1933

Зинаида СЕРЕБРЈАКОВА
/ Zinaida SEREBRIAKOVA

32

Нескучне, Курска губернија, Украјина, 1884 – Париз, 1967.
Neskuchne, Kursk Governorate, Ukraine, 1884 – Paris, 1967

Зинаида Сребрјакова је током читаве каријере остала одана фигурацији. Слика *Улица у Версају* настала је две године након што је уметница напустила Совјетски Савез и трајно се настанила у Паризу. У том периоду Сребрјакова слика мотиве из версајског парка експериментишући односом светлости и сенке. Ову игру остварила је и на слици из Народног музеја Србије на којој је готово скицуозно извела приказ с Краљевског булевара у овом париском предграђу.

J. D.

Zinaida Serebriakova remained devoted to figuration for her entire career. The painting *Street in Versailles* was made two years after the artist left the Soviet Union and settled permanently in Paris. In that period Serebriakova painted motifs from the Versailles park, experimenting with the relationship between light and shadow. Such interplay is also present in the painting at the National Museum of Serbia, in which the artist renders almost hastily the street view of this Parisian suburb.

J. D.

Лит./Bibl.: Јовановић 1990: 156.



Кат. 32

Улица у Версају, 1926.

темпера на картону, 48 × 63

сигн. доле лево: *Serebiakova 1926*

НМС 34_888

Порекло: откуп 1930.

Cat. 32

Street in Versailles, 1926

Tempera on cardboard, 48 × 63

Sign. lower left: *Serebriakova 1926*

NMS 34_888

Provenance: Bought, 1930

Соња ДЕЛОНЕ-ТЕРК / Sonia DELAUNAY-TERK

33

Храдижск, Полтавска губернија, Украјина, 1885 – Париз, 1979
Hradyz'k, Poltava Governorate, Ukraine, 1885 – Paris, 1979

Поред сликарства, Соња Делоне је веома много радила у области примењене уметности кроз коју је увела модернизам у свакодневни живот. Посебно значајан допринос остварила је у области костима, моде и текстилног дизајна којем се посветила по повратку у Париз, 1921. Исте године примила је поруџбину за израду педесет дезена за свилу из Лиона, који је вековима био светски центар за производњу ове тканине. Наредне године основала је сопствену радионицу за израду текстила (Atelier Simultane) дизајнираног по принципима симултанизма. Комбиновањем једноставних геометријских облика контрастних боја, као и коришћењем различитих материјала, уводила је покрет у своје радове. У нацрту за дечју одећу извела је четири костима са мотивима заснованим на принципима које је формулисала.

J. D.

In addition to painting, Sonia Delaunay did a great amount of work in applied art, with which she introduced Modernism into daily life. She made particularly valuable contributions to costume design, fashion and textile design, to which she dedicated herself upon returning to Paris in 1921. The same year she received a commission for fifty designs for the silk of Lyon, which for centuries had been the world's production center for this fabric. The next year she established her own workshop for textile production, Atelier Simultane, designing based on the principles of Simultanism. Through combinations of simple geometric shapes in contrasting colors, as well as use of different materials, she introduced movement into her works.

In this plan for children's clothing, she created four outfits with motifs based on the principles she had formulated.

J. D.

Лит./Bibl.: Subotić 1983: кат. 38; Станишић 2022: 106.



Кат. 33

Нацрт за гечју огећу, 1920.

пошоар, штампа, л: 35,2 × 42

сигн. доле десно: S; доле у средини
(у штампи): 1920

НМС 36_1304

Порекло: Галерија „Зенит“;

Колекција Љубомира Мицића, Београд;

Народни музеј у Београду 1980.

Cat. 33

Sketch for Children's Clothing, 1920

Pochoir, print, sheet: 35.2 × 42

Sign. lower right: S; lower center
(printed): 1920

NMS 36_1304

Provenance: Gallery “Zenit”;

Ljubomir Micić Collection, Belgrade;

The National Museum in Belgrade, 1980

У горњем делу листа на којем је представила два модела зимске одеће за жене, извела је и три узорка дезена, које чине геометријски мотиви пригушених, земљаних тонова.

J. D.

In the upper part of this sheet on which Delaunay presented two models of winter clothing for women, she also added three sample designs, comprised of geometric motifs in muted earth tones.

J. D.



Кат. 34

Нацрт за женску одећу, 1922–1923.
пошоар, штампа, л: 42 × 35,2
сигн. доле десно, факсимил:
Sonia Delaunay; сред. доле (у штампани):
1922–1923
НМС 36_1305

Порекло: Галерија „Зенит“;
Колекција Љубомира Мицића, Београд;
Народни музеј у Београду 1980.

Cat. 34

Sketch for Women's Clothing, 1922–1923
Pochoir, print, sheet: 42 × 35.2
Sign. lower right, facsimile:
Sonia Delaunay; lower center (printed):
1922–1923
NMS 36_1305

Provenance: Gallery “Zenit”;
Ljubomir Micić Collection, Belgrade;
The National Museum in Belgrade, 1980

Љубов КОЗИНЦОВА
/ Lyubov KOSINZOVA

35

Кијев, 1898 – Москва, 1970.

Kyiv, 1898 – Moscow, 1970

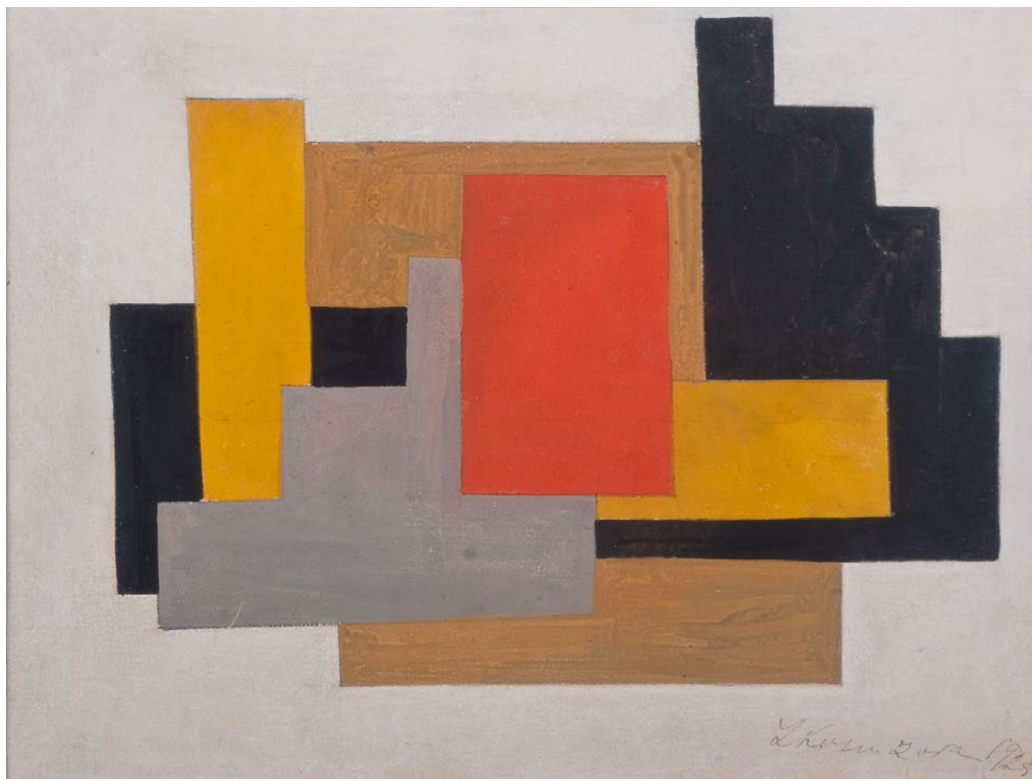
Рад представља рано дело ове уметнице која се формирала под снажним утицајем руске авангарде и апстрактног изражавања. У овом делу Козинцова је првенствено истраживала односе плошних колористичких поља изведених у конструктивистичком маниру.

J. D.

This is an early piece by an artist whose formation was deeply influenced by the Russian avant-garde and abstract expression. In this painting, Kosinzova was primarily exploring the relationships between flat color fields rendered in a Constructivist manner.

J. D.

Лит./Bibl.: Subotić 1983: кат. 63; Станишић 2022: 128.



Кат. 35

Композиција, 1925.

гваш и темпера на папиру, 28 × 38
сигн. доле десно: *L. Kosinzova 1925*
НМС 34_1257

Порекло: Галерија „Зенит“;
Колекција Љубомира Мицића, Београд;
Народни музеј у Београду 1980.

Cat. 35

Composition, 1925

Gouache and tempera on paper, 28 × 38
Sign. lower right: *L. Kosinzova 1925*
NMS 34_1257

Provenance: Gallery “Zenit”;
Ljubomir Micić Collection, Belgrade;
The National Museum in Belgrade, 1980

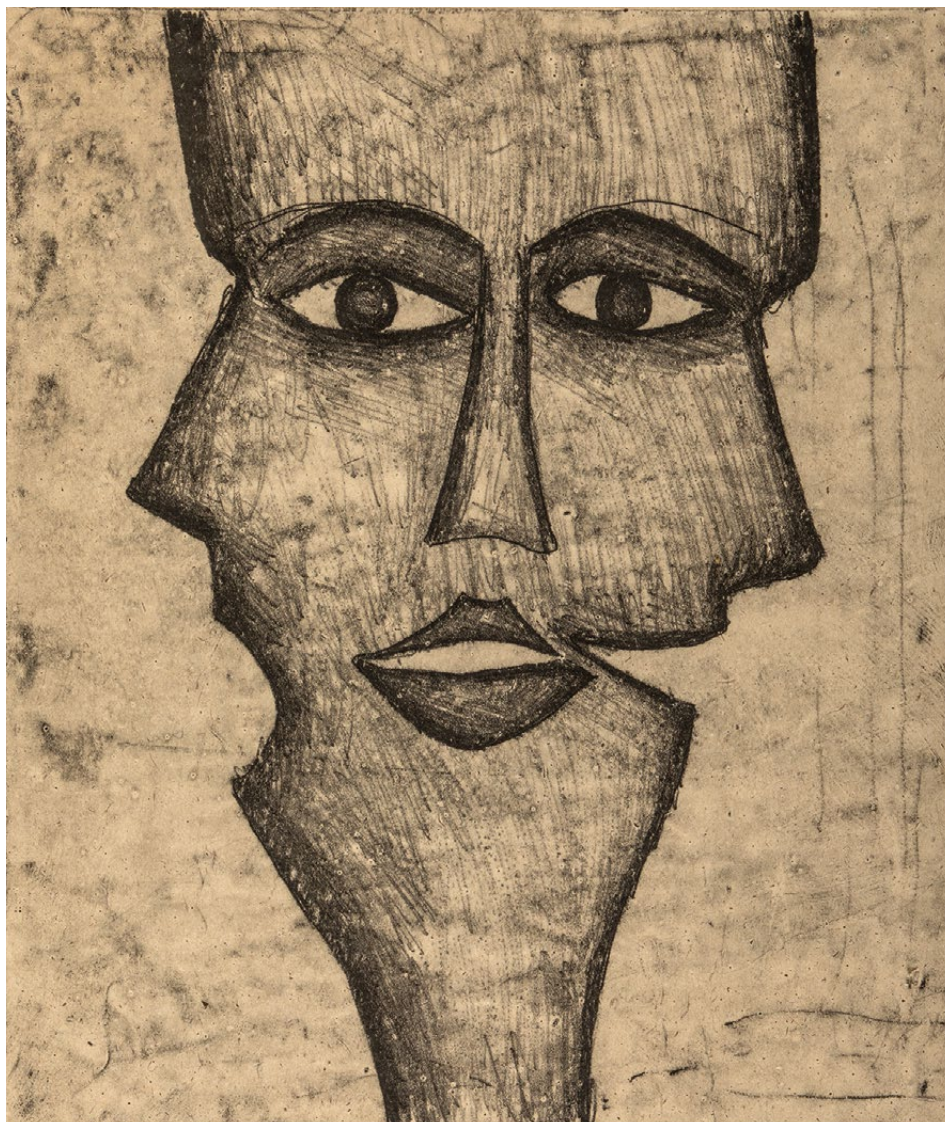
Стариј Самбир, 1908 – Краков, 1958.
Staryi Sambir, 1908 – Kraków, 1958

Пољска уметница Марија Јарема студирала је скулптуру на Академији лепих уметности Јан Матејко у Кракову. Поред скулптуре, у предратном периоду бавила се позориштем као костимографкиња, сценографкиња и глумица. Године 1939. приступила је лево оријентисаној „Краковској групи“. Након рата окреће се сликарству, а од 1951. посвећује се раду у монотипији. Јарема је била посебно заокупљена антропоморфним формама и њиховим међусобним односом у простору. У своје радове уносила је покрет и ритам. И дело *Глава* поседује одлике њеног стваралаштва из тог периода када је привлаче гротескни мотиви. Поступак фрагментације фигуре којим се често поигравала у простору између фигурације и апстракције, Јарема је спровела и на монотипији из Народног музеја Србије.

J. D.

The Polish artist Maria Jarema studied sculpture at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków. In addition to sculpture, in the prewar period she worked in the theater as a costume designer, set designer and actor. In 1939 she joined the leftist Kraków Group. After the war she turned to painting, and from 1951 onward devoted herself to monotypes. Jarema was especially preoccupied with anthropomorphic forms and their mutual relationships in space. She infused her works with movement and rhythm. The piece *Head* bears the characteristics of this period, when she becomes interested in grotesque motifs. The technique of the figure's fragmentation, with which Jarema often played in the space between figuration and abstraction, is also applied in the monotype at the National Museum of Serbia.

J. D.



Кат. 36

Глава, 1950.

монотипија, л: 31 × 40; пр: 30,5 × 36
сигн. на полеђини доле десно, оловком:
36 × 29,5, *Monat.*, „....“ (нечитко) 1950,
No. kat, 210 Maria Jarema
НМС 36_1964

Порекло: поклон уметничиног супруга, 1964.

Cat. 36

Head, 1950

Monotype, sheet: 31 × 40; image: 30.5 × 36
Sign. on reverse lower right:
36 × 29,5, *Monat.*, “....” (illegible) 1950,
No. kat, 210 Maria Jarema (all in pencil)
NMS 36_1964

Provenance: Donation of artist's husband 1964

Милано, 1944.

Milan, 1944

Две слике Данијеле Кампо, *Тениски клуб* и *Бензинска станица*, обе из средине осамдесетих година двадесетог века, илуструју уметнички приступ потпуно у духу постмодернистичког еклектицизма, тематски заснован на једној врсти пројектовања прошлости посредством сећања и цитирања, суптилног поигравања носталгијом и кичом, са укусом русовске наивности, али снажно обојен атмосфером метафизичког сликарства, магичног реализма, у неким радовима чак и магритовског надреализма. Као на старинским фотографијама, фигуре залеђених покрета као да су заробљене у временским секвенцама и уроњене у тишину метафизичких простора који се шире око њих. У неким случајевима, као на слици *Бензинска станица*, појављују се и елементи попартистичке иконографије. Овакав поступак Данијела Кампо развила је већ на низу слика с почетка осамдесетих и које би се у диверзитету постмодерних ликовних поступака и тенденција тог времена, најближе могле сагледати у оквирима *примарне маичности* (*il magico primario*), затим анахронизма, или *сликарства сећања* (*anacronismo/pittura della memoria*). (Denegri, Trini 2010, 33).

Т. Б.

Two paintings by Daniela Campo, *Tennis Club* and *Gas Station*, both dating from the mid-1980s, illustrate an artistic approach that is completely in the spirit of postmodern eclecticism, thematically based on a kind of projection of the past through memory and citation, the subtle play between nostalgia and kitsch, with a sense of Rousseau's naivety, but deeply informed by the atmosphere of metaphysical painting, magical realism, and, in some works, even Magritte's surrealism. As in old photographs, the figures are frozen still, seemingly forgotten in the passage of time and steeped in the silence of the metaphysical spaces that extend around them. In some cases, such as the painting *Gas Station*, there are elements of Pop Art iconography. Daniela Campo developed this method in a series of paintings at the beginning of the 1980s; in the diversity of postmodern artistic approaches and tendencies of that era, this one might be considered closest to *il magico primario*, and then anachronism, or *anacronismo/pittura della memoria*. (Denegri, Trini 2010, 33)

Т. Б.



Кат. 37

Бензинска станица, 1985.

уље на дасци, 29,7 × 35

сигн. доле лево: *D. Campo 1985*

NMS 34_1427

Порекло: поклон збирка

Драгослава Дамњановића, 2005.

Cat. 37

Gas Station, 1985

Oil on board, 29.7 × 35

Sign. lower left: *D. Campo 1985*

NMS 34_1427

Provenance: Gift collection of

Dragoslav Damnjanović, 2005



Кат. 38

Тениски клуб, 1985.

уље на дасци, 50 × 50

сигн. доле лево: *D. Camro 1985*

НМС 34_1428

Порекло: поклон збирка

Драгослава Дамњановића, 2005.

Cat. 38

Tennis Club, 1985

Oil on board, 50 × 50

Sign. lower left: *D. Camro 1985*

NMS 34_1428

Provenance: Gift collection of

Dragoslav Damnjanović, 2005





Литература / Literature

Амброзић 1968

Амброзић, Катарина. *Французская живопись XIX-XX веков из собрания Народного музея в Белграде*, Ленинград 1968.

Ambrozić 1971

Ambrozić, Katarina. *Od Corota k Bonnardovi*, Národní Galerie, Praha 1971.

Ambrozić 1972

Ambrozić, Katarina. *Impresionizam iz zbirke Narodnog muzeja*, Narodni muzej, Beograd 1972.

Ambrozić 1978

Ambrozić, Katarina. *Od Corota do Bonnarda*, Narodna Galerija, Ljubljana 1978.

Vaard et al. 1931

Vaard, C. W. H. et C. D. Merens. *Tableaux Hollandais: offerts au Musee d'art contemporain Belgrade*, s.n., Belgrade 1931.

Бошњак, Ковачић 2002

Бошњак, Татјана и Ковачић, Драгана. *У истоков савременог искуства: од барбизонске школе до класическог авангарда: Европска живопис и графика из савременог Националног музеја у Белграду*, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва 2002.

Vošnjak, Kovačić 2002

Vošnjak, Tatjana und Kovačić, Dragana. *Die Geburt der Moderne. Von der Schule von Barbizon bis zum Konstruktivismus, Meisterwerke aus dem Nationalmuseum Beograd*, Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 2002.

Bošnjak, Kovačić 2005

Bošnjak, Tatjana and Kovačić, Dragana. *The Unknown Story of Modern Art. Masterpieces of European Art from The National Museum in Belgrade, Hiroshima Museum of Art*, RCC Broadcasting Co., Ltd Hiroshima 2005.

Bošnjak, Kovačić 2007

Bošnjak, Tatjana e Kovačić, Dragana. *Gli impressionisti, I simbolisti e le avanguardie*, Silvana Editore, Milano 2007

Бошњак 2011

Татјана Бошњак у: Бошњак Татјана (ур.). „Од ауторског концепта до статуса јавне колекције“, *Поклон збирка Драјослава Дамњановића*, Београд 2011, стр. 287–290.

Breeskin, 1970

Breeskin, Adelyn D. *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Oils, Pastels, Watercolours and Drawings*, Washington D.C., 1970.

Breeskin, 1979

Breeskin, Adelyn D. *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Graphic Work*. Smithsonian Institution Press, New York 1979.

Broude and Garrard 1982

Broude, Norma and Garrard, M. D. (eds.). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Harper & Row, London 1982.

Broude and Garrard 1982a

Broude, Norma and Garrard, M. D. (eds.). *Introduction in: Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Harper & Row, London 1982, pp. 1–18.

Broude and Garrard 2018

Broude, N. and Garrard, M. D. (eds.). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. HarperCollins, New York 2018.

Buettner 1986–1987

Buettner, S. “Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz”, *Woman’s Art Journal*, 1986–1987, 7(2), pp. 14–21.

Valles-Bled, 1990

Valles-Bled, Maïthé. *De Degas a Picasso Dans les collections du Musee National de Belgrade oeuvres sur papier Musee de Chartres*, Chartres 1990.

Golubović, Subotić, 1983

Golubović, Vida i Subotić, Irina. *Zenit i avangarda 20-ih godina*, Beograd: Narodni muzej i Institut za književnost i umetnost, Beograd 1983.

Grab 2018

Grab, Tamar. “Renoir and the natural woman”, in Broude, Norma and Garrard, M.D. (eds.) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. 1st ed. New York: HarperCollins, 2018, pp. 295–312.

Grant 2021

Grant, Catherine. *Introduction in: Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? 50th Anniversary edition*, Thames & Hudson, London 2021, s.p.

Denegri, Trini 2010

Denegri, Jerko i Trini T. *Radomir Damjanović Damjan*, Vujičić kolekcija, Atoča d.o.o. Beograd 2010.

Zagreb 1940

Francuska umjetnost iz kolekcije Štomović, Dom likovnih umjetnosti Kralja Petra I Velikog Oslobođioca (kat. izložbe), Zagreb 1940.

Zagreb–Beograd 1989–1990

Zbirka Eriha Štomovića iz Narodnog muzeja u Beogradu, Narodni muzej Beograd, Muzejsko-Galerijski centar Zagreb, Zagreb–Beograd 1989–1990.

Zimmerman 1989

Zimmerman, Enid. "The Mirror of Marie Bashkirtseff: Reflections about the Education of Women Art Students in the Nineteenth Century", *Studies in Art Education*, 30 (3), pp. 164–175.

Јовановић, 1990

Јовановић Миодраг. „Изложба руске уметности у Београду 1930. године“, *Зборник Народног музеја*, XIV/2, Београд 1990, стр. 153–161.

Каšanin 1938

Каšanin, Milan. *Muzej Kneza Pavla, Moderna umetnost*, Beograd 1938.

Kessler 1999

Kessler, Marni R. "Unmasking Manet's Morisot", *The Art Bulletin*, 81(3), 1999, pp. 473–489.

King 2025

King, Jon. "Ethel Walker: Advocacy and Recognition in the Early Twentieth Century", *Tate Papers*, 36. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/36/ethel-walker-advocacy-and-recognition-in-the-early-twentieth-century> (Accessed: 1 July 2025).

Kovač 2000

Kovač, Leonida. „Recenzija, Prikaz slučaja: Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti“, *Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu*, Zagreb 2000.

Kollwitz 2019

"Käthe Kollwitz: Prints, Process, Politics", *The Getty Research Institute*, 2019. https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/kollwitz/index.html (Accessed: 14 August 2025), pp. 1, 2.

Kraut 1971

Kraut, Vanja. *Crteži francuskih majstora 19. i 20. veka iz zbirke Narodnog muzeja u Beogradu*, Narodni muzej, Beograd 1971.

Kraut 1985

Kraut, Vanja. *Francuski umjetnici i Pariska škola, crteži i grafike iz zbirke Kabineta grafike Narodnog muzeja u Beogradu*, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek 1985.

Lavery, Lindsay et al. 2019

Lavery, Rena, Lindsay, Ivan et al. *Soviet Women and Their Art: The Spirit of Equality*, London 2019.

Lampela 2001

Lampela, Laurel. "Daring to Be Different: A Look at Three Lesbian Artists", *Art Education*, 54(2), 2001, pp. 45–51.

Mathews, Shapiro 1989

Mathews, Nancy M. and Shapiro, Barbara S. *Mary Cassatt: The Color Prints*. New York: H.N. Abrams, 1989.

Mihailović 1954

Mihailović, Radmila. *Izložba engleskih akvarela i crteža*, Beograd 1954.

Nemser 1973

Nemser, Cindy. "Art Criticism and Women Artists", *The Journal of Aesthetic Education*, 7(3), 1973, pp. 73–83.

Nochlin 1971

Nochlin, Linda. "Why have there been no great women artists?", *ARTnews*, 1971.
//www.artnews.com (Accessed: 24. April 2025), s.p.

Nochlin 1988

Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Harper & Row, 1988.

Nochlin, 1999

Nochlin, Linda. *Representing Women*. London: Thames & Hudson, 1999.

Nochlin 2018

Nochlin, Linda. "Morisot's Wet Nurse: The Construction of Work and Leisure in Impressionist Painting", in Broude, Norma and Garrard, M.D. (eds.) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. 1st ed. New York: HarperCollins, 2018, pp. 231–244.

Parker, Pollock 2013

Parker, Rozsika and Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: I.B. Tauris, 2013

Perry and Rossington (eds.) 1994

Perry, Gillian and Rossington, Michael (eds.). *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

Pétridès 1971

Pétridès, Paul. *Suzanne Valadon*, Paris 1971.

Petrović 1950

Petrović, Veljko. *Novija francuska umetnost iz zbirke umetničkog muzeja*, Beograd 1950.

Pickvance et al. 1991

Pickvance Ronald. et al. *Masterpieces of the 19th and 20th century French Painting from The National Museum*, Tokyo 1991.

Pollock 1988

Pollock, Griselda. *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*, London and New York: Routledge, 1988.

Pollock 2018

Pollock, Griselda. "Modernity and the Spaces of Femininity", in Broude, N. and Garrard, M.D. (eds.) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. 1st ed. New York: HarperCollins, 2018, pp. 245–268.

Pollock, Parker, 1981

Pollock, Griselda and Parker, R. "The Essential Feminine or How Essential is Femininity?", in *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge, 1981, pp. 35–37.

Рамадански, 1996

Рамадански, Драгиња (прев.), *Марија Башкирцева, Дневник: 1873–1884*, Матица српска, Нови Сад 1996.

Sandell 1980

Sandell, Richard. "Marie Laurencin: Cubist Muse or More?", *Woman's Art Journal*, 1(1), Old City Publishing, Philadelphia, 1980, pp. 23–27.

Saslow 1992

Saslow, James M. "Disagreeably Hidden: Construction and Constriction of the Lesbian Body in: Rosa Bonheur's Horse Fair", in Broude, N. and Garrard, M.D. (eds.) *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York: HarperCollins, 1992, pp. 187–206.

Sillevis 2004

Sillevis, John (ed). *Belgrado Parijs, Meesterwerken uit het Nationale Museum van Belgrado*, Gemeentemuseum Den Haag, Den Haag 2004.

Станишић 2022

Станишић, Гордана. *Зенићисцима целога свећа, Из заоставиштине Љубомира Мицића у Народног музеју Србије*, Народни музеј у Београду, 2022.

Суботић, 2009

Суботић, Ирина, и др. „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла“, у: Цвјетићанин Татјана (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј у Београду, 2009, стр. 6–57.

Subotić 2024

Subotić, Irina. „Umetnice u zenitizmu“ u: *Zbornik radova Identitet – Umetnice u srpskoj modernoj umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad, str. 13–33.

У. П. 8. 1938

Уметнички преглед, бр. 8, Музеј Кнеза Павла, Београд 1938.

Хам Миловановић 2009

Хам Миловановић, Лидија и др. „Галерија Музеја кнеза Павла“ у: Цвјетићанин Татјана (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Народни музеј у Београду, 2009, стр. 164–194.

Navice 1981–1982

Navice, Christine. “The Artist in Her Own Words”, *Woman's Art Journal*, 2(2), 1981–1982, pp. 1–7.

Hyslop 1954

Hyslop, Francis E. Jr. “Berthe Morisot and Mary Cassatt”, *College Art Journal*, 13(3), 1954, pp. 178–184.

Comini 1982

Comini, Alessandra. “Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism”, in Broude, Norma and Garrard, M.D. (eds.) *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. London: Harper & Row, 1982, pp. 271–292.

Creed 2022

Creed, Mary. “Marie Laurencin and the Autonomy of Self-Representation”, *Art Herstory* (News/Blog), Jan 18, 2022.

<https://artherstory.net/marie-laurencin-and-the-autonomy-of-self-representationvignette> (Accessed: 13 August 2025).

Wye 2002

Wye, Deborah. “Art Issues/Book Issues: An Overview”, in Rowell, M. (ed.) *The Russian Avant-garde Book, 1910–1934*, Museum of Modern Art, New York 2000

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

069.51:73/76(497.11)
73/76.071.1"18/19":929(083.824)
73/76"18/19"(083.824)

ДЕРГЕНЦ, Јелена, 1971–

Тежим путем : дела страних уметница у збиркама Народног музеја Србије / Јелена Дергенц ;
[фотографије Вељко Илић и Момир Владисављевић] ; [превод на енглески Никол Бургунд]
= The harder path : works by foreign women artists in the collections at the National Museum
of Serbia / Jelena Dergenc ; [photography Veljko Ilić, Momir Vladislavljević] ; [translation Nicole
Burgund] . – Београд : Народни музеј Србије = Belgrade : National Museum of Serbia, 2025 (Београд
: Бирограф = Belgrade : Birograf). – 159 стр. : илустр. ; 24 см. –
(Из ризнице Народног музеја Србије = The National Museum of Serbia treasury ; 27)

Тираж 200. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 155–159.

ISBN 978-86-7269-252-5

- а) Народни музеј (Београд) -- Збирка стране уметности -- Изложбени каталози
- б) Народни музеј (Београд) -- Збирка страних аутора Кабинета графике -- Изложбени каталози
- в) Ликовне уметнице -- 19в–20в -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 185355017

У серији *Из ризнице Народног музеја Србије*
до сада је публиковано:

In Edition *The National Museum of Serbia Treasury*
were published:

20. П. Петровић, *Бета Вукановић (1872–1972) :
лучоноша једне епохе*, 2022.
P. Petrović, *Beta Vukanović (1872–1972) :
beacon of an era*, 2022.
P. Petrović, *Beta Vukanović (1872–1972) :
Fackelträgerin einer Epoche*, 2022.
21. Е. Гавриловић, М. Томић, *Исјричана Нејричава :
поводом сто година од рођења писца Борислава
Михајловића Михиза (1922–1997) и сликара
Миограја Миће Појовића (1923–1996)*, 1923.
22. Е. Блануша, *Надежда Пејровић : без боје :
цртежи из колекције Народног музеја Србије*, 2023.
23. М. Цицмил, *Рагонић сам : избор цртежа
Новака Рагонића*, 2023.
24. Е. Гавриловић, *Голуб Добрашиновић :
историчар књижевности, кустос, научни радник :
1925–2008*, 2025.
25. Д. Ратковић (ур.), *Римским царством на четири
точка : римска ујиничка кола из Народног музеја
Србије*, 2025.
26. П. Петровић, *Пионири реализма :
сликар Милош Тенковић (1849–1891)*, 2025.



НАРОДНИ
МУЗЕЈ
СРБИЈЕ

Више о издањима НМС / NMS publications:

www.narodnimuzej.rs

а БОНЕР / Rosa BONHEUR
ОРИЗО / Berthe MORISOT
ери КАСАТ / Mary CASSATT
ПИРИ / Mathilde de PURY
ан БИСХОП РОБЕРТСОН /
he BISSCHOP ROBERTSON
ЕВА / Marie BASHKIRTSEFF
гел ВОКЕР / Ethel WALKER
АДОН / Suzanne VALADON
ОЛВИЦ / Käthe KOLLWITZ
и ван РЕГТЕРЕН АЛТЕНА /
ie van REGTEREN ALTENA
АНСИНГ / Lizzy ANSINGH
РИТСЕМА / Coba RITSEMA
анеса БЕЛ / Vanessa BELL
НХОФ / Helen GRÜNHOF
НСЕН / Marie LAURENCIN
А / Zinaida SEREBRIAKOVA
К / Sonia DELAUNAY-TER
ОВА / Lyubov KOSINZ
ja JAREMA / Maria JAR
КАМПО / Daniela CAMPO

