

Akt u umjetnosti 19. stoljeća - prikaz i simbolika grudi

Majić, Patricia

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:469290>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-09**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb](#)
[Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

AKT U UMJETNOSTI 19. STOLJEĆA – PRIKAZ I SIMBOLIKA
GRUDI

Patricia Majić

Mentor: dr. sc. Dragan Damjanović

ZAGREB, 2023.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

AKT U UMJETNOSTI 19. STOLJEĆA – PRIKAZ I SIMBOLIKA GRUDI

Nude in the 19th Century Art – Representation and Symbolism of the Breasts

Patricia Majić

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad obrađuje akt u likovnoj umjetnosti od kraja 18. do početka 20. stoljeća. Kroz stilske pravce koji se javljaju u 19. stoljeću analizira se žensko nago tijelo prema povijesno umjetničkom kontekstu u kojem ženski akt nastaje. U fokusu analize ženskog akta posebno se obrađuje motiv golih grudi. Kroz motiv grudi možemo tumačiti različite simboličke vrijednosti koje takav atribut nosi. U radu se, prije konkretne analize djela, tumači položaj žene u 19. stoljeću. Nakon obrade položaja žena, analizira se ženski akt u europskom kontekstu u kojemu se prema stilskim razdobljima kronološki obrađuju djela. Kroz svako stilsko razdoblje argumentira se položaj ženskog lika u slikarstvu akta, kao i način obrade ženske nagosti. Ženska nagost nosi raznovrsne simboličke vrijednosti. Pratimo herojsku, nacionalnu, erotsku i majčinsku simboliku nagosti koja se kroz stilska razdoblja modificira i nadograđuje. Pratimo, stoga, razvoj ženskog akta i način na koji je ženski akt obilježio i skandalizirao europsku, ali i hrvatsku umjetnost. Analiza ženskog akta u hrvatskom slikarstvu i kiparstvu zauzima središnji dio ovoga rada. Kroz tri različita motiva koja grudi nose obrađuje se hrvatska likovna scena u 19. i na prijelazu 19. i 20. stoljeća. Prema tome u hrvatskome slikarstvu ženskoga akta pratimo kroz rad motiv nacionalnih grudi, motiv erotskih grudi te motiv majčinskih grudi. Cilj ovoga rada je predstaviti žensku nagost kroz umjetnost 19. stoljeća, kako na europskim prostorima, tako i u hrvatskoj sredini, te objasniti simbolički identitet koje grudi sažimaju. Rad argumentira značenja različitih vrijednosnih konstrukata upisanih u lik nage žene, prilikom čega iščitavamo povijesni, politički i kulturni diskurs zastupljen u umjetničkom imaginariju.

Ključne riječi: akt u hrvatskoj umjetnosti, simbolika grudi, umjetnost 19. stoljeća, simbolika ženskog akta, motiv grudi

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 149 stranica, 88 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: akt u hrvatskoj umjetnosti, simbolika grudi, umjetnost 19. stoljeća, simbolika ženskog akta, motiv grudi

Mentor: dr. sc. Dragan Damjanović, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof., Patricia Počanić, asist.,

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 19. siječnja, 2020.

Datum predaje rada: 21. rujna, 2023.

Datum obrane rada:

Ocjena: _____

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Patricia Majić, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom „Akt u umjetnosti 19. stoljeća – prikaz i simbolika grudi“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

SADRŽAJ

1.UVOD	1
2. POLOŽAJ ŽENA U DEVETNAESTOM STOLJEĆU.....	3
2.1.1 MODEL OBITELJSKE ŽENE.....	5
2.1.2. MODEL ŽENE U RADNOM ODNOSU.....	8
2.1.3 MODEL ŽENE U POLITICI.....	10
2.1.4. MODEL ŽENE U OBRAZOVANJU.....	13
2.1.5. MODEL ŽENE U ZAKONSKIM OKVIRIMA.....	14
2.2 POLOŽAJ ŽENE U PRODUKCIJI AKTA DEVETNAESTOGA STOLJEĆA.....	15
3. DEVETNAESTOSTOLJETNI AKT U EUROPSKOM KONTEKSTU.....	18
3.1 UVOD.....	18
3.2. DUALNA SIMBOLIKA ŽENSKOG TIJELA.....	19
3.3. SIMBOLIKA GRUDI.....	21
3.3.1. MOTIV NACIONALNIH GRUDI.....	23
3.3.2. MOTIV EROTSKIH GRUDI.....	30
3.4. PREGLED SIMBOLIKE ŽENSKOG AKTA PREMA STILSKIM PRAVCIMA.....	30
3.4.1. KLASICIZAM.....	30
3.4.2. ROMANTIZAM.....	36
3.4.3. AKADEMSKI REALIZAM.....	42
3.4.4. REALIZAM.....	47
3.4.5. IMPRESIONIZAM.....	49
3.4.6. POSTIMPRESIONIZAM.....	60
3.4.7. SIMBOLIZAM I SECESIJA.....	63

4. HRVATSKA UMJETNOST DEVETNAESTOGA STOLJEĆA I SIMBOLIKA

NAGOSTI ŽENSKOG TIJELA.....	70
4.1. UVOD.....	70
4.2. POVIJESNO SLIKARSTVO I POJAVA ŽENSKOG TIJELA	
NACIONALNE TEMATIKE.....	74
4.3. SLIKARSTVO I KIPARSTVO MOTIVA GOLIH GRUDI.....	81
4.3.1 MOTIV NACIONALNIH GRUDI.....	81
4.3.2. MOTIV EROTSKIH GRUDI.....	88
4.3.2.1. MOTIV EROTSKIH GRUDI BIBLIJSKE TEMATIKE.....	127
4.3.3. MOTIV MAJČINSKIH GRUDI.....	133
5. ZAKLJUČAK.....	138
POPIS LITERATURE.....	140
POPIS SLIKOVNOG PRILOGA.....	145

1. UVOD

Kroz mnoga povijesna razdoblja nagost ženskog tijela izvršavala je svoju funkciju u društvu kroz likovnu umjetnost. Omeđena društvenim, političkim te kulturno-povijesnim kontekstom, nagost je često predstavljala jasnu poruku. Devetnaesto stoljeće nameće brojne promjene glede ženske nagosti. Prvenstveno možemo tvrditi kako u devetnaestom stoljeću ženski akt doslovce zamjenjuje muški. Takva enormna promjena u umjetnosti, obilježila je stoljeće, a aktovi koji su nastajali postali su revolucionarni i univerzalni u punom smislu. Zanimljivo je analizirati Winckelmannovu misao kojom tvrdi kako se muškim aktom može postići karakter, ali samo ženski akt može težiti ljepoti koja se sastoji od glatkoće i kontinuiteta.¹ Moguće kako se Winckelmann pritom fokusirao, u slučaju muškaraca, na jačinu stasa i muskulatorni akcent u povijesnim, ponajviše antičkim prikazima, s obzirom na njegov afinitet prema grčkoj antičkoj umjetnosti. Isto tako, glatkoća i kontinuitet ženskog akta koji predstavljaju ljepotu za Winckelmanna, čine jednu harmoniju koju uočavamo na prikazima ženskih tijela, prije svega na antičkim skulpturama koje su potencirale visoku ženstvenost u tjelesnim atributima lika. Sve u svemu, u kojem god smjeru je Winckelmann htio izreći svoj stav, pretpostavka je da su mišljenje s njim dijelili najveći umjetnici devetnaestoga stoljeća ukoliko uzmemo u obzir količinu aktova nastalih u tom vremenu. Žensko tijelo se kroz devetnaesto stoljeće smatralo znakom skladnog prirodnog poretka koji je počivao na sjećanjima ranijih umjetničkih djela te na umjetnikovim osobnim senzibilitetima.² Harmonija prirode koju su umjetnici uočavali u ženskom tijelu uskoro je postala opsesivan imaginarij u kojemu su se simboli, tematika i ideja djela ispreplitali u duhu stila u kojem su izvedena. Djela umjetnika reflektirala su njihovu percepciju žena kroz koju su iznosili stavove o seksualnosti, klasi, rasi i umjetnosti.³

Iako je izrazita dihotomija prikaza ženskog tijela vladala ponajviše u devetnaestome stoljeću fascinacija nagošću počinje još od četvrtog stoljeća prije Krista kada su se rasprave o ženskim tijelima vodile na Zapadu.⁴ Brojni su filozofi i znanstvenici pokušali objasniti žensko tijelo i ženski um kroz prezentaciju problema koji su uvidjeli u spolu suprotnom njima. Žensko tijelo smatralo se inherentno različitim od muškog, a o tome govori i Aristotel koji tumači biološku teoriju usredotočenu na koncept topline što bi značilo da embriji koji su imali dovoljno topline mogli su se razviti u potpuno ljudski oblik, dok embriji koji nisu su postali žensko.⁵ Zbog

¹ Clark, 1972. [1956.], 158.

² Clark, 1972. [1956.], 172.

³ Duby, Perrot, 1994., 256.

⁴ Weitz, 1998., 3.

⁵ Weitz, 1998., 3.

navedenog nedostatka topline o kojem Aristotel govori, znanstvenici su kroz povijest vjerovali da je to razlog ženske krhke konstitucije i nižeg stasa, kao i moralne slabosti koja ugrožava muškarce.⁶

Kršćanske povijesne interpretacije nadovezuju se na Evu. Isticalo se da je priroda žene inherentno učinila podložnijima seksualnoj želji i drugim tjelesnim strastima zbog čega su „opasne“ za duše muškaraca.⁷ Prema tome, žensko tijelo izazivalo je brojne rasprave koje su svakim stoljećem sve više nadograđivane interpretacijom koja je uvjetovana muškim imperativom. Muškarci su bili voditelji diskursa o ženskom tijelu – oni su ga kreirali i producirali u sve segmente javnog i privatnog života.

Likovna umjetnost devetnaestoga stoljeća, stoga, nam služi kao vrijedan dokument vremena putem kojeg smo u mogućnosti iščitati mnoge problematike. Umjetnici su kroz brojne prikaze nagih figura likovno ispisivali svoja mišljenja, ali i mišljenja svoga društva. Posebice su bili vješti u iznošenju aktualnih problema poput prostitucije, o čemu će više riječi biti kasnije u radu. Ovaj rad argumentira društvene konstrukte koje su se upisale u likovni prikaz ženskog tijela – točnije, simboliku ženskog tijela koja je producirana rodnim konstruktima muškog imperativa. Nagost ženskih figura nudi nam niz obrazaca prema kojima možemo problematizirati, tada aktualna, mišljenja koja su „nakićena“ brojnim stereotipima kreiranim u dugoj povijest ljudske egzistencije.

Žensko pitanje postalo je aktualno u devetnaestome stoljeću, a ono se prožima kroz stvaralaštvo europskih, ali i hrvatskih umjetnika. U glavnini rada problematizira se specifičan atribut ženskog tijela – gole grudi. Nagost koja je potencirana golim grudima i njima svojstvenim političkim i erotskim konceptom zauzima posebno mjesto u simbolici ženskog tijela devetnaestoga stoljeća. U radu se problematizira pojava nacionalnog te rodno uvjetovanog likovnog rješenja, ali i recepcija takvog likovno-simboličkog koncepta u hrvatskom likovnom stvaralaštvu druge polovice devetnaestoga stoljeća.

Položaj žene u devetnaestome stoljeću obrađen je u drugom dijelu rada koji je podijeljen na nekoliko kategorija s ciljem obrade pozicije žena u javnim i privatnim sferama. U okviru navedenoga problematizira se položaj žene kao modela u likovnoj produkciji muških umjetnika devetnaestoga stoljeća.

⁶ Weitz, 1998., 4.

⁷ Weitz, 1998., 4.

U trećem poglavlju rada obrađen je europski kontekst koji se tematski veže na simboliku ženskog tijela. Kronološki se kroz stilska razdoblja devetnaestoga stoljeća tumači nagost na temelju navedenih primjera iz europske umjetnosti. Osim toga, u trećem poglavlju rada predstavljaju se simbolički koncepti dihotomije prikaza ženskog tijela, kao i teoretska interpretacija simbolike grudi, koje se dijele na nacionalnu i erotsku tematiku.

Četvrto poglavlje obrađuje akt u devetnaestome i s početka dvadesetoga stoljeća u hrvatskoj umjetnosti. Poglavlje je koncipirano prema motivskoj simbolici golih grudi. Kroz slikarstvo i kiparstvo obrađuje se nacionalna tematika, erotska tematika te tematika majčinskih grudi. Kroz navedena tematska odjeljenja, radovi hrvatskih umjetnika povezuju se s utjecajima europskog stvaralaštva u čemu se u okviru simbolike grudi pozicionira opća simbolika ženske nagosti s okolnostima kojima je ona uvjetovana.

2. POLOŽAJ ŽENA U DEVETNAESTOM STOLJEĆU

Devetnaesto stoljeće donijelo je brojne promjene u društvu koje su vodile prema oblikovanju identiteta kakve danas poznajemo. Krajem osamnaestoga stoljeća uz mnoge nacionalne revolucije dolazi i do velikih rodničkih revolucija. Žena kao pasiv u jednom obiteljskom nukleusu poseže za brojnim akcijama koje će uroditi posebnom vrstom „borbe“, odnosno pobunom koju promatramo u rodnom kontekstu. Vrijeme devetnaestoga stoljeća promijenilo je odnos žene kako u privatnoj, tako i u javnoj sferi. Težnja za afirmacijom, dokazivanjem jednakosti i želja za pravom glasa prometnule su se u neke od glavnih motiva u početku borbe koja je vodila prema emancipaciji. Mnogi stereotipi uvjetovali su pogrešno shvaćanje žene. Tadašnja znanstvena tumačenja žene kao roda svodila su njene funkcije na isključivo biološke razine. Ženski identitet doživljavao se kao nepromjenjiv konstrukt kojeg su definirale prirodne i društvene znanosti. Stereotipi o ženama gomilali su se u devetnaestom stoljeću. Ne bismo, zapravo, takvo što ni trebali zvati stereotipima, već subjektivno kreiranim stajalištima mnogih muškaraca koji su čvrsto stajali iza svojih mišljenja. Gotovo sve institucije društva neumorno su se borile kako bi se dokazala iracionalnost žena, radeći intenzivno na dehumaniziranju žene koju se svim naporima pokušalo izopćiti iz javnog života, temeljeći segregaciju na dokazivanju kako ženama nedostaje nešto esencijalno/suštinsko što svaki muškarac posjeduje.⁸ Relativiziranje osobe ženskog spola, pojednostavljivanje i obezvrjeđivanje njene egzistencije postalo je nešto sasvim normalno u devetnaestom stoljeću,

⁸ Duby, Perrot, 1994., 45.

no nastojanja muškaraca i autoriteta prouzrokovala su sve veći ženski otpor. Žene su bile željne promjena što nam svjedoči i činjenica kako su u ranoj modernoj Europi tradicionalno participirale u pobunama⁹, a događalo se i da ih se na poticaj političkih aktivista organizira.¹⁰ Demonstracijama i građanskim neposluhom žene su se borile za pravo glasa i građanska prava, posebice ona koja se odnose na obitelj.¹¹ Upravo zbog ovakvih akcija, prevladavali su stereotipi o ženama kao neuračunljivim bićima kojima intelekt ne služi dovoljno, nego su vođene isključivo suženim spektrom emocija buntovništva. Takvo ponašanje žena krajem osamnaestog stoljeća ponajviše je uočavano u zemljama gdje su se događale razne revolucije i ustanci, a vjeruje se kako su takvim oblikom političkog ponašanja žene kompenzirale svoju zakonsku isključenost iz političkog tijela.¹²

Povijest umjetnosti sadrži brojne prikaze žena koje su u borbenom stavu, u buntovništvu, žene koje su spremne za obranu, žene čiji stavovi aludiraju na moć i promjenu. Muškarce je ponajprije plašila misao da žene preuzmu njihovu ulogu, odnosno bojazan da se izokrene postojeći poredak, kakav su tvrdili da je priroda odredila.¹³ U devetnaestom stoljeću svakako svjedočimo razdoru uvriježenih kulturnih i društvenih konstrukata. Poimanje žene postupno se mijenja kroz radikalne akcije brojnih ženskih kolektiva i pojedinaca poduzetih s ciljem da se životi i identiteti žena premjeste s društvenih periferija u centar zbivanja. Žena u devetnaestom stoljeću postaje na mnogim područjima punopravna individua kojoj se njen povijesno i kulturno određen pasiv mijenja u aktivni subjekt. Žena počinje sudjelovati u političkom životu, a raspon životnih mogućnosti žena postupno se širio te su one posljedično imale sve više samopouzdanja – i kao individue i kao kolektiv.¹⁴

Stoljeće koje je postavilo temelje emancipacije žena, svjedoči nam o rađanju feminizma kojim dolazi do znatnih promjena u društvenoj strukturi.¹⁵ Feminizam kao takav javlja se 1830-ih godina, iako su feminističke akcije započele i puno prije.¹⁶ Termin feminizam skovao je 1837. godine Charles Fourier¹⁷ u vrijeme kada uočavamo snaženje borbe žena za svoju ravnopravnost. Položaj žene u devetnaestom stoljeću možemo problematizirati prema nekoliko modela, odnosno oblika, koji nam sugeriraju specifične uloge u kojima se žena nalazila: model

⁹ Duby, Perrot, 1994., 16.

¹⁰ Duby, Perrot, 1994., 17.

¹¹ Gerhard, Meunier, 2016., 251.

¹² Duby, Perrot, 1994., 19.

¹³ Duby, Perrot, 1994., 26.

¹⁴ Duby, Perrot, 1994., 1.

¹⁵ Duby, Perrot, 1994., 1.

¹⁶ Duby, Perrot, 1994., 3.

¹⁷ *Feminizam*, Hrvatska enciklopedija, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19203> (pristup 20. 3. 2023.)

obiteljske žene, model žene u okvirima radnog odnosa, model žene u naporima političkog ostvarenja, model žene u obrazovanju te u okvirima zakona.¹⁸

2.1.1 MODEL OBITELJSKE ŽENE

Žena u devetnaestostoljetnoj obitelji zauzima izrazito inferioran status muževog pomoćnika i reproduktivnog agensa.¹⁹ Definirana prvenstveno društvenim očekivanjima i uvjetima, žena se morala uklopiti u okvir društvenih prilika, dakle u obiteljski format. Ženina uloga bila je bavljenje „unutarnjim“ poslovima, dakle obiteljskim, dok je muškarac bio zadužen za „vanjske“ poslove što uključuje apsolutno uživanje svih prava jedne individue.²⁰ Osim toga, izrazito je važno istaknuti kako je udana žena bila pod zakonskom vlašću svoga supruga u cijeloj Europi i Americi, u potpunosti lišena slobode svoga identiteta.²¹ Suprug predstavlja snažan autoritet kojim upravlja bračnom zajednicom, ženom i djecom u čemu je od primarne važnosti slijediti izvršavanje njihovih tradicionalnih uloga.²²

Neki su filozofi kasnog osamnaestoga stoljeća smatrali kako je mužev autoritet nad ženom u harmoniji s prirodnim zakonom, poput Rousseaua koji je isticao kako ne može zamisliti ženu neovisnu o muškarcu.²³ Takvo sveopće mišljenje uvelike je nametalo defekt ženskom liku, stvarajući toksični narativ invalidnosti ženskog bića, kako u intelektualnom i mentalnom poimanju, tako i u fizičkom. Osim toga, ženski identitet definirao se isključivo unutar obiteljskog nukleusa ili bračne zajednice što nam govori da je žena, ukoliko je htjela egzistirati u kontekstu društva, morala biti udana i time postati uzor drugim mladim ženama koje još nisu.²⁴ To je sve posljedica preuzimanja rimskih zakona i germanskih običaja koji su nametnuli status ovisnosti i pravnu nesposobnost ženskom rodu.²⁵ Pojam *fragilitas*, preuzet iz rimskih zakonika, važno je spomenuti u ovome kontekstu. Pojam je to koji se javlja kao lajtmotiv kroz narative o ženama u devetnaestom stoljeću i koji nam jasno može objasniti određene uzorke zakona i javnih mišljenja i teza o ženama. Muževa superiornost gradi se na ženskoj krhkosti koja je pojmom *fragilitas* cementirana u društvo putem zakona koji jasno iskazuju žensku

¹⁸ Duby, Perrot, 1994., VI-VII.

¹⁹ Duby, Perrot, 1994., 2.

²⁰ Duby, Perrot, 1994., 30.

²¹ Duby, Perrot, 1994., 97.

²² Duby, Perrot, 1994., 97.

²³ Duby, Perrot, 1994., 97.

²⁴ Duby, Perrot, 1994., 97.

²⁵ Duby, Perrot, 1994., 97.

tjelesnu inferiornost kao bračnog partnera.²⁶ U kontrast tome, suprug je predstavljao branitelja obiteljske časti koji drži sve konce obiteljskog dostojanstva u svojim rukama, dakle supremacija supruga shvaćala se kao počast koju žena iskazuje njemu koji je štiti.²⁷ Iako je pojam *fragilitas* djelomično zlouporabljen od strane francuskih političara jer se u rimskom pravu odnosi uglavnom na zaštitu maloljetnika,²⁸ Francuzi su definitivno znali što rade i na koji način će postaviti temelj kojim će manipulirati vlastitim interesima. Žena je imala zakonsku dužnost pokazati poslušnost svome mužu kao što on njoj duguje zaštitu, a upravo to je ustanovljeno člankom 213. francuskog građanskog zakonika, odnosno Napoleonovim zakonikom iz 1804. godine.²⁹ I zakonici poput norveškog, talijanskog i njemačkog s kraja devetnaestoga stoljeća govore slično.³⁰ Upravo su takvim zakonima feministkinje pružale snažan otpor. Primjerice, u Parizu 1904. godine prilikom slavlja 100. obljetnice Napoleonovog zakonika, brojne su feministkinje organizirale protest kako bi se pojedini zakoni ukinuli.³¹ Napoleonovim zakonikom ženama je bilo uskraćeno pravo glasa, nisu mogle biti svjedoci ili u poroti, nisu smjele prihvatiti posao ili trošiti vlastiti novac bez pristanka svoga muža.³² Autoriteti su opravdavali takve zakone jer su zasnovani na kršćanskim, germanskim i židovskim tradicijama, a upravo je Napoleon zahtijevao čitanje članka 213. na vjenčanjima kako bi se žene podsjetilo na pokornost koju duguju muškarcu koji postaje arbitar njihove sudbine.³³ Ponašanje žene bilo je vođeno muškarcem, dakle zadatak muža bio je usmjeriti svoju suprugu i, u jednu ruku, ponovno je odgojiti.³⁴ U Engleskoj, primjerice, bilo je dopušteno 1840. godine fizičko nasilje nad ženom, kao i držati je zatočenom ukoliko nije poslušna.³⁵ Sve nam to svjedoči o dehumanizaciji ženske osobe i njenoj sekundarnosti u obiteljskom konceptu. Takav koncept činio je temelj društvenog poretka koji je imao značajnu funkciju u političko-društvenom narativu. Obitelj je nosila simboliku „male domovine“ što se u političkom diskursu tumačilo kao veza s „velikom“, pravom domovinom.³⁶ Takav politički diskurs smješta koncept obitelji u sam centar zapadnjačkog društva.

²⁶ Duby, Perrot, 1994., 98.

²⁷ Duby, Perrot, 1994., 98.

²⁸ Duby, Perrot, 1994., 98.

²⁹ Duby, Perrot, 1994., 98.

³⁰ Duby, Perrot, 1994., 98.

³¹ Weber, 1986., 93.

³² Weber, 1986., 92.

³³ Duby, Perrot, 1994., 98.

³⁴ Duby, Perrot, 1994., 98.

³⁵ Duby, Perrot, 1994., 99.

³⁶ Duby, Perrot, 1994., 97.

Što se tiče roditeljstva i prava supružnika u sudjelovanju u odgoju djece, ona su također podijeljena i u potpunosti nejednaka. Muž se smatrao zakonskim vlasnikom svoje djece³⁷, međutim, ukoliko je otac bio odsutan onda ga je zamjenjivala majka, a jedino je suprugovom smrću žena mogla postati zakonski skrbnik.³⁸ Moć majčinstva reflektirala se na raznovrsna polja ženskih borbi. Upravo su kroz majčinstvo žene pronalazile svoju utjehu, ali su koristile majčinstvo i kao izvor snage koji im je dao nove perspektive promišljanja u dobivanju drugih benefita u širokom društvenom okviru.³⁹ Muž se smatrao jedinim koji poznaje razmjer inteligencije svoje žene pa je prema tome on davao dozvolu svojoj ženi ukoliko je htjela raditi, polagati kakav ispit, upisati se na sveučilište pa i otvoriti bankovni račun, vozačku dozvolu ili se čak liječiti u bolnici.⁴⁰ Suprug je jedini bio ovlašten za potpisivanje pravnih dokumenata, osim ako joj on nije dao suglasnost, međutim, u Portugalu primjećujemo razliku, žena se smatrala dovoljno kompetentnom za potpisivanje dokumenata.⁴¹ Na selu su bile zastupljene pojedine „geste“ koje je žena trebala odraditi kao znak poniznosti svome mužu. Primjerice, žene su jele stojeći, dok su njihovi muževi sjedili za stolom, posljednje su se smjele poslužiti hranom, a nisu smjele ni dodirivati meso jer je ono bilo rezervirano za muškarce.⁴²

Dotaknut ćemo se i posjedovanja financijskih sredstava što je uvelike određeno raspodjelom spolnih uloga. Naime, postojala je punomoć koja je ženi dopuštala da preuzima novac na muževo ime, međutim samo u iznosima koji su proporcionalni prihodima kućanstva i potrebama obitelji.⁴³ Društvena praksa toga doba u srednjoj klasi bila je da žena drži novac i uštedevinu te daje džeparac svome mužu, no to nije garantiralo njeno pravo na taj novac.⁴⁴ Velika novost u Francuskoj događa se 1881. godine kada su žene dobile ovlast polagati novac na štedne račune i dok su ljudi to miješali s priznavanjem nekih bankovnih prava ženama, zapravo je riječ bila o vladinom planu da se što više novca vrati u optjecaj.⁴⁵

Poseban slučaj u društvu devetnaestoga stoljeća su neudate žene koje su predstavljale parazite u očima vlade i društva. Neudate žene bile su pravno sposobne, međutim društveno su marginalizirane, osim ako je bila riječ o intelektualkama ili umjetnicama.⁴⁶

³⁷ Duby, Perrot, 1994., 103.

³⁸ Duby, Perrot, 1994., 104.

³⁹ Duby, Perrot, 1994., 4.

⁴⁰ Duby, Perrot, 1994., 105.

⁴¹ Duby, Perrot, 1994., 105.

⁴² Weber, 1986., 85.

⁴³ Duby, Perrot, 1994., 108.

⁴⁴ Duby, Perrot, 1994., 108.

⁴⁵ Duby, Perrot, 1994., 108.

⁴⁶ Duby, Perrot, 1994., 109.

Još jednu tabu temu devetnaestoga stoljeća činio je razvod braka. Osim što razvod nije bio dopušten u zemljama poput Španjolske, Portugala, Italije ili zemljama Srednje i Južne Amerike, i u Francuskoj je od 1816. do 1884. bio ilegalan.⁴⁷ Ženama se branilo ponovno udati u roku od tristo dana kako bi se tom mjerom osigurao legitimitet njihovih potomaka.⁴⁸ Razvod je ipak nešto što se događalo unutar srednje klase, a bračni parovi na selu nisu bili previše upoznati s konceptom razvoda.⁴⁹ Žene su bile glavne žrtve razvoda, ostajale su redovito same te su razvodom gubile mjesto u društvu.⁵⁰ Zanimljivo je da se razvod dopuštao na traženje žene isključivo ukoliko je muž počinio preljub u obiteljskome domu.⁵¹ S druge strane, ukoliko je žena počinila preljub u bilo kakvim uvjetima, muž je mogao tražiti razvod, a bilo mu ju je dopušteno i ubiti je.⁵²

2.1.2 MODEL ŽENE U RADNOM ODNOSU

Žena kao radnica bila je suočena u 19. st. s brojnim preprekama radi spolne diskriminacije. U posljednjoj trećini stoljeća vodile su se kampanje u korist zakonodavstva za zaštitu žena i djece od industrijskog iskorištavanja.⁵³ Pojedine feministkinje prepoznale su takve akcije kao diskriminirajuće, smatrajući da je to isključivo nastavak tradicionalnoga pravnog onesposobljavanja žena kojima se ograničavaju njihove prilike za zapošljavanjem.⁵⁴ Javljale su se tenzije i s muške strane jer su prepoznali žene kao potencijalne suparnice na tržištu rada, kao osobe koje bi mogle preuzeti njihova mjesta i uloge.⁵⁵

Zanimljivo je pratiti mijenjanje narativa. Od iracionalnih stvorenja, žene su postale individualci kojih se muškarci pribojavaju jer bi mogle preuzeti njihove uloge. Dakle, muškarci su krajem stoljeća definitivno uočavali žensku kompetentnost. Kroz zakonodavstvo koje je usmjeravalo napore na polju zaštite žena na radnom mjestu ipak nije došlo do jednakosti u radnim okruženjima.⁵⁶ Ženama nije bilo dopušteno da rade noću⁵⁷ niti u nezdravim ili opasnim okruženjima, a to je sve određeno novim zakonom iz 1874. godine u Francuskoj koji se

⁴⁷ Duby, Perrot, 1994., 109.

⁴⁸ Duby, Perrot, 1994., 110.

⁴⁹ Duby, Perrot, 1994., 111.

⁵⁰ Duby, Perrot, 1994., 111.

⁵¹ Gerhard, Meunier, 2016., 258.

⁵² Gerhard, Meunier, 2016., 258.

⁵³ Duby, Perrot, 1994., 89.

⁵⁴ Duby, Perrot, 1994., 89.

⁵⁵ Duby, Perrot, 1994., 89.

⁵⁶ Duby, Perrot, 1994., 89.

⁵⁷ Duby, Perrot, 1994., 90.

fokusirao na zaštitu žene i djece.⁵⁸ Radna mjesta bila su strogo definirana. Mjesta gdje žene rade nisu smjela sadržavati motorizirane strojeve, a ženskim inspektoricama bilo je dopušteno posjećivati trgovine u kojima isključivo rade žene.⁵⁹ Godine 1890. Međunarodna konferencija koja se sastala u Berlinu odobrila je porodiljni dopust od četiri tjedna, međutim nisu u svim zemljama provedeni ovakvi uvjeti, primjerice, Francuska je zaostajala pa su se žene u toj zemlji oštro borile protiv nepravde.⁶⁰ S obzirom na malo nadzora nad radnim uvjetima, žene nisu bile zadovoljne svojim poslom, sve više je vladala diskriminacija pri zapošljavanju, sve više je rasla nezaposlenost, a na još gorem položaju bile su neudane žene koje su bile izrazito nisko plaćene s opravdanjem da su ženske zarade samo dodatak obiteljskom prihodu.⁶¹ Osim toga, profesijama su se žene morale boriti za priznavanje svog statusa u jednom polju za drugim, obraćajući se sudovima i zakonodavstvu kako bi nadvladale društveni otpor.⁶²

Velika promjena dogodila se u zdravstvenom sustavu kada su se žene izborile za svoje pozicije medicinskih njegovateljica. Florence Nightingale sredinom je 19. stoljeća poslužila kao primjer mnogim ženama koje su se htjele posvetiti profesiji medicinske njegovateljice.⁶³ Ubrzo su nakon toga mnoge europske države pokrenule zdravstvene obuke za medicinsko obrazovanje žena.⁶⁴

Strašni stereotipi pratili su žene posvuda. Govorilo se o osobinama koje su ženama „prirodno nametnute“ poput nedostatka diskrecije ili prevelike brbljavosti, zatim da im nedostaje fizička izdržljivost, da su po prirodi koketne i tako dalje.⁶⁵ Moramo istaknuti mjeru pravne inferiornosti žena, pogotovo kada veliki broj žena prelazi u radnu snagu na najnižim razinama, a nekolicini obrazovanih žena pristup profesijama uskraćen je zbog spolne diskriminacije.⁶⁶ Iako su svakodnevno gubile borbu za borbom u traženju jednakosti, društveno angažirane žene nisu klonule niti su se predale, a svoju borbu nastavljale su daleko od okvira zakona koji su im definirali uvjete života.⁶⁷ Zakonski okviri su poimali ženu zajedno s muškarcem, odnosno zakon je zajednički za oboje i kako se zakonom regulirao društveni odnos, tako se duboko

⁵⁸ Duby, Perrot, 1994., 89.

⁵⁹ Duby, Perrot, 1994., 90.

⁶⁰ Duby, Perrot, 1994., 91.

⁶¹ Duby, Perrot, 1994., 91.

⁶² Duby, Perrot, 1994., 91.

⁶³ Clark, 2008., 199.

⁶⁴ Clark, 2008., 200.

⁶⁵ Duby, Perrot, 1994., 92.

⁶⁶ Duby, Perrot, 1994., 112.

⁶⁷ Duby, Perrot, 1994., 112.

doticao i spolnih odnosa, a kako se društvo razvijalo, tako je ideja o komplementarnosti spolova, a ne o jednakosti, napredovala.⁶⁸

2.1.3 MODEL ŽENE U POLITICI

Revolucije u devetnaestom stoljeću omogućile su ženama da izađu na ulice i osnuju političke klubove, iako su najčešće takve akcije bile ugušene od strane autoriteta.⁶⁹ Sudjelovanje u političkoj sferi predstavljalo je ženama neispunjen san. To je bio cilj kojemu su težile, ali i san koji se za većinu u 19. stoljeću, nažalost, samo sanjao. Ženama nije bilo dopušteno sudjelovanje u politici, a kako je u devetnaestom stoljeću jasno odvojen privatni život od javnoga, tako je sudjelovanje u politici postao sve veći nedokučivi izazov za žene razdvajajući građansko društvo od političkog.⁷⁰ Mnogim državicima cilj je bio održati političku sliku rodno homogenom – nije im bilo u interesu prihvatiti žene u političku arenu.⁷¹ Dakle, žena je posjedovala građansku slobodu koja nije uključivala političku što im se činilo nepravednim s obzirom da su punopravni članovi građanskog društva pod vladavinom zakona.⁷² Nakon što su vlade diljem Europe dale ženama građanski identitet, tražilo se modalitete uključivanja žena i u politički život, a upravo su se toga pribojavali devetnaestostoljetni antifeministi koji su upozoravali da će zbog revolucije doći do destabilizacije braka i društvenog poretka u kojemu se zahtjevi žena, posebice u polju politike, povećavaju.⁷³ Destabilizacija braka predstavljala je veliku preokupaciju antifeminista jer bi se političkim pravima ženu uključilo u strukturu moći koja je izvan njenoga doma.⁷⁴ Time bi se redefinirala uloga majke, kao i tradicionalni oblik institucije braka. Zbog toga su se muškarci pribojavali da bi takva sloboda i političko pravo poremetilo same temelje tradicionalnog društva.⁷⁵ Termin „Majka republikanka“, preuzet iz američkog društva, ponudio je ideal žene devetnaestoga stoljeća kakav se aplicirao i na dijelove Europe.⁷⁶ „Idealna“ majka definirana je društvenim normama koje su određene povijesno-društvenim i tradicionalnim vrijednostima obiteljske institucije. Takva majka nema političkih prava, međutim dopušteno joj je bilo prisustvovati političkim skupštinama kako bi naučila

⁶⁸ Duby, Perrot, 1994., 112.

⁶⁹ Duby, Perrot, 1994., 11.

⁷⁰ Duby, Perrot, 1994., 11.

⁷¹ Delamont, Duffin, 1978., 22.

⁷² Duby, Perrot, 1994., 37.

⁷³ Duby, Perrot, 1994., 37.

⁷⁴ Delamont, Duffin, 1978., 58.

⁷⁵ Delamont, Duffin, 1978., 58.

⁷⁶ Duby, Perrot, 1994., 29.

revolucionarna načela, no bez ikakvog sudjelovanja u raspravama.⁷⁷ Kako na područjima Europe, tako i s druge strane Atlantika, u SAD-u, žene su tradicionalno bile isključene iz političke sfere, no Revolucionarnim ratom, postale su svjesne svojih individualnih sposobnosti.⁷⁸ Upravo je revolucija predstavljala okidač u mijenjanju položaja žena, odnosno služila je kao sredstvo osvješćivanja i definiranja individualnosti svakoga pojedinca, dakle revolucija je postavila pitanje žena u središte političkog narativa.⁷⁹ Zanimljivo je i što je Louis de Bonald, francuski političar, izrazio jednom prilikom da Francuska revolucija ne bi bila u tolikoj mjeri revolucionarna da su se žene držale po strani.⁸⁰ Engleski vigovac Edmund Burke, antifeminističkih stavova, oštro je pak kritizirao posljedice revolucije koje su pružale ženama odskočnu dasku prema emancipaciji. Isticao je kako je revolucija kreirala sustav koji je razarao bračne veze i sustav koji je intervenirao u zakone spolne podjele rada, kritizirajući kako je revolucija uništila granice civilizacije.⁸¹

Jean-Étienne-Marie Portalis, francuski političar u doba Prve Republike, jednom je prilikom izjavio kako poslušnost žena i kćeri nije stvar političkog pokoravanja, nego je to zakon prirode.⁸² Ponašanje jedne žene svakako je bilo oblikovano brojnim društvenim očekivanjima. „Zakon prirode“, odnosno društveno uvjetovane norme zahtijevale su obrasce ponašanja koji se ne krše s (njima) prirodnim autoritetom i koji su iznad svega pitomi oblici iskazivanja poštovanja suprotnom spolu, dakle muškarcu. Takvi autoriteti uspostavili su percepciju žena kao vrste koja nije konkurirala muškarcima niti intelektualno niti fizički, gledajući muškarca kao pravog predstavnika ljudske vrste.⁸³ Državni francuski namjesnik Guyomar, s druge strane, ističe jednu zanimljivu stvar. Uspoređuje žene u Francuskoj sa spartanskim helotima, nazivajući ih helotima Republike.⁸⁴ Njegova referenca direktno govori kako su žene u Francuskoj predstavljale ništa drugo nego državne robove.

Revolucije su svakako događaji putem kojim se stvari rapidno mijenjaju. Uzmimo za primjer samo Francusku revoluciju 1789. godine koja je omogućila ženama da ih se prepozna kao individualce zbog čega je pokrenuto pitanje političkih prava žena.⁸⁵ Prije svega, moramo razjasniti kako autoritetima nikako nije išlo u korist da žene dobiju svoja politička prava.

⁷⁷ Duby, Perrot, 1994., 29.

⁷⁸ Duby, Perrot, 1994., 31.

⁷⁹ Duby, Perrot, 1994., 33.

⁸⁰ Duby, Perrot, 1994., 35.

⁸¹ Duby, Perrot, 1994., 35.

⁸² Duby, Perrot, 1994., 38.

⁸³ Duby, Perrot, 1994., 45.

⁸⁴ Duby, Perrot, 1994., 46.

⁸⁵ Duby, Perrot, 1994., 82.

Možemo reći kako se novom buržoaskom poretku uopće nije svidjela ideja uključenosti žena i nižih staleža u politiku, oslanjajući se pritom na teorije raznih pisaca devetnaestoga stoljeća o ženskoj fragilnosti i iracionalnosti.⁸⁶ Provodila su se i medicinska „istraživanja“ temeljem kojih su doktori tvrdili da postoje dokazi koji pokazuju da bi žene bile opasne u političkom životu zbog sklonosti mentalnoj neravnoteži.⁸⁷

Kako bi se spriječila ideja politički aktivne žene u društvu, državna je propaganda aktivno propagirala kampanju za poticanje majčinstva.⁸⁸ Kampanja je bila usmjerena na žene iz srednje klase s ciljem da ih se uvjeri da je njihov najvažniji doprinos društvenom napretku povećanje nataliteta.⁸⁹ To je predstavljalo državno sredstvo koje bi spriječilo žene da se ostvare u političkoj sferi jer bi bile preokupirane obiteljskim životom.⁹⁰

Postojale su naravno i grupacije koje su stale uz žene i podržale njihovu borbu za politička prava. Takva utočišta podrške činili su sekularni demokrati, republikanci i lijevi liberali, slobodne crkve u Njemačkoj, slobodni mislioci te slobodni zidari u Francuskoj i tako dalje.⁹¹

I same su žene ideološki bile podijeljene u dvije skupine. Prvu skupinu činile su radikalke, a težile su potpunoj jednakosti spolova, dok se druga skupina, umjerenih težnji, oslanjala na komplementarnost spolova i ideju da se žene prvo moraju pripremiti za obnašanje javne dužnosti.⁹² Političke prilike za žene zapadnoga svijeta javljale su se u različito vrijeme devetnaestoga stoljeća. Politička prava žena u katoličkim zemljama kasnije su stupila na snagu od onih u protestantskim zemljama gdje je utjecajan moralistički liberalizam omogućio ženama puno ranije stjecanje lokalne političke moći.⁹³ Primjerice, u Francuskoj, kada je Treća republika konačno uspostavljena 1879., politički zahtjevi žena odbijeni su uz obrazloženje da je režim bio previše krhak da bi dopustio radikalne promjene.⁹⁴ Međutim, na sjeveru Europe politička su se prava žena ranije od svih ostvarila; Norveška kao prva europska nacija koja je uspostavila političku jednakost prednjači uspostavljanjem općeg prava glasa 1910. godine, zatim iza nje dolaze Švedska i Danska.⁹⁵ Zemlje latinskog i germanskog govornog područja u

⁸⁶ Duby, Perrot, 1994., 82.

⁸⁷ Delamont, Duffin, 1978., 69.

⁸⁸ Delamont, Duffin, 1978., 77.

⁸⁹ Delamont, Duffin, 1978., 77.

⁹⁰ Delamont, Duffin, 1978., 77.

⁹¹ Duby, Perrot, 1994., 82.

⁹² Duby, Perrot, 1994., 83.

⁹³ Duby, Perrot, 1994., 84.

⁹⁴ Duby, Perrot, 1994., 83.

⁹⁵ Duby, Perrot, 1994., 87.

velikoj su mjeri očito obilježene rimskim zakonima koji su ostavili dubok trag u sustavu modernih zakona i pri oblikovanju kulturnih obrazaca, posebice rodno kategoriziranih.⁹⁶

2.1.4. MODEL ŽENE U OBRAZOVANJU

Osnovno pravo koje svaka žena željna intelektualnog napretka želi ostvariti jest pravo na obrazovanje. Upravo je to pravo činilo fundamentalan zahtjev feminističkih pokreta koji su se borbeno postavili u naporima usmjerenima k mijenjanju života mladih neobrazovanih žena.⁹⁷ Suprotno tome, J. J. Rousseau, najutjecajniji francuski filozof, zalagao se za obrazovanje žena koje će biti planirano isključivo za potrebe muškarca kako bi žena mogla pridobiti njegovo poštovanje i ljubav te mu učiniti život ugodnijim i sretnijim.⁹⁸

Isprva se osnivaju osnovne škole za djevojke, potom i škole za srednje obrazovanje, međutim mora se istaknuti kako se obrazovanje žena, posebice na romanskim govornim područjima, našlo u procjepu između crkvenih i državnih nesuglasica.⁹⁹ Srednjoškolsko i fakultetsko obrazovanje bilo je privatno u Njemačkoj i Engleskoj, a u osnovnoškolskom obrazovanju nedostajale su polaznice.¹⁰⁰ U Rusiji je priliku za obrazovanjem dobila isključivo buržoazija¹⁰¹, međutim dječaci su bili brojniji od djevojaka u obrazovnim ustanovama.¹⁰² Probleme su uzrokovala i obitelji koje nisu osjetile potrebu za obrazovanjem svojih kćeri.¹⁰³ Ne možemo ih kriviti obzirom na okolnost da je politika prema ženama devetnaestoga stoljeća bila sasvim obeshrabrujuća i nije ih poticala na razvoj u edukacijskom okviru. Osim toga, nisu sve obitelji raspolagale dovoljnim financijskim mogućnostima, koje su po pitanju obrazovanja bile presudni faktori. Linda Clark ističe da je potpora obitelji u 19. stoljeću bila presudna za pristup mladih žena obrazovanju.¹⁰⁴

Ženama je obrazovanje u devetnaestom stoljeću postalo bitno, a prepoznata je i krucijalnost obrazovanja u društvu, stoga se javljalo sve više programa za obrazovanje mladih žena, a otvarane su i nove javne škole, internati i tečajevi.¹⁰⁵ Iako nije dolazilo do miješanja

⁹⁶ Duby, Perrot, 1994., 87.

⁹⁷ Duby, Perrot, 1994., 88.

⁹⁸ Clark, 2008., 10.

⁹⁹ Duby, Perrot, 1994., 88.

¹⁰⁰ Duby, Perrot, 1994., 88.

¹⁰¹ Duby, Perrot, 1994., 88.

¹⁰² Clark, 2008., 11.

¹⁰³ Duby, Perrot, 1994., 89.

¹⁰⁴ Clark, 2008., 19.

¹⁰⁵ Duby, Perrot, 1994., 118.

obrazovanja muškaraca i žena jer se smatralo kako žene trebaju zasebno obrazovanje, moramo spomenuti napredak u opismenjavanju žena.¹⁰⁶ Napredak u cjelokupnom sistemu obrazovanja žena prepoznajemo u višim obrazovnim standardima s novim nastavnim planovima i programima pa i širim područjima studija. Granice njihova obrazovanja su se pomicala, ali su uvijek ostale prisutne zbog konstantnog straha da se žena previše ne obrazuje čime bi mogla zanemariti svoju društveno definiranu prvobitnu ulogu u majčinstvu i braku.¹⁰⁷

Kao što je već navedeno, položaj žena uvjetovan je i vjerskim standardima. Možemo usporediti pristup protestanata i katolika u oblikovanju društvenih dogmi u spolnoj nejednakosti. Protestanti su u 19. stoljeću pokazali veće povjerenje u prosudbu žena, nego katolici, stoga su žene u zemljama u kojima je dominirao protestantizam bile na boljoj poziciji u svakom aspektu života.¹⁰⁸ Obrazovana žena mogla je napokon uživati plodove svog obrazovanja. Mogla je čitati, slikati, svirati, pisati, učiti nove jezike i tako dalje, međutim, nije mogla čitati niti učiti ono što joj nije bilo dopušteno. O tome su svakako odlučivali vjerski i laički autoriteti koji su određivali što to žena smije čitati, a što ne smije, stoga su određeni žanrovi, pisci, novine bili strogo zabranjeni ženama i to samo radi površnih stereotipa koji su društveno i kulturno određivali ženski identitet.¹⁰⁹ Žene nisu smjele ostvariti ikakav kontakt s kulturom tiska kako ne bi vidjele nešto što bi im prodrmalo maštu ili napakostilo u sterilnim okvirima njihove čudi.

2.1.5. MODEL ŽENE U ZAKONSKIM OKVIRIMA

U 19. stoljeću posebice se uočava problem rodne nejednakosti u pravnom sustavu.¹¹⁰ Postojala su zakonska prva koja se nisu odnosila na udane žene ili na pripadnice višega staleža.¹¹¹ Prema tome, uočavamo selektivnost pravnih institucija u odnosu na društveni i bračni status žene.

U okviru ovoga poglavlja valjalo bi se istaknuti veliki problem prostitucije s kojim su se mnoge države, posebice Francuska, suočile u 19. stoljeću. Najprije, prostitucija nije bila protuzakonita na francuskom tlu i nije bila regulirana.¹¹² Samom činjenicom da nije regulirana možemo pretpostaviti položaj žena i njihov zdravstveni rizik. Prostitucija se obavljala u tajnosti, a vlada se suzdržavala izdavati propise o vođenju takvog poslovanja zbog čega su žene uključene u

¹⁰⁶ Duby, Perrot, 1994., 118.

¹⁰⁷ Duby, Perrot, 1994., 118.

¹⁰⁸ Duby, Perrot, 1994., 118.

¹⁰⁹ Duby, Perrot, 1994., 118.

¹¹⁰ Gerhard, Meunier, 2016., 254.

¹¹¹ Gerhard, Meunier, 2016., 254.

¹¹² Duby, Perrot, 1994., 93.

prostituciju snosile rizične posljedice po pitanju zdravlja.¹¹³ Spolno prenosive bolesti bile su najveći rizik prostitucije, međutim, ne bismo trebali zanemariti i problem mentalnog zdravlja s kojim su se ugrožene prostitutke zasigurno suočavale i to ne samo zbog bolesti, već i zbog konstantne društvene marginalizacije i dehumanizacije. Kada je u pitanju prostitucija na francuskom tlu, zakon je žmirio iako su vlade bile svjesne položaja žena u takvim nereguliranim uvjetima. Suprotno tome, postoje zakoni koji su jasno definirali posljedice i kazne određenih prijestupa, a posebno će obratiti pažnju na seksualne prijestupe.

Ukoliko je žena bila seksualno napadnuta, analizirala bi se ozbiljnost nasilja kako bi se utvrdila kazna napadača.¹¹⁴ Kazne za silovanje ovisile su o dobi žrtve, a propitivao se način silovanja i količina upotrijebljene sile nad žrtvom te je li silovatelj imao suučesnika, a posebno je suče zanimala ozbiljnost nasilja kako bi se utvrdilo je li to doista bilo silovanje ili žena laže o tome jer je popustila sili.¹¹⁵ Sramotno pravosuđe zasigurno je ostavljalo tragove na ženama u ovakvim situacijama kada su posve bile nemoćne i osuđene na moralnu propast pri takvim nepravednim krivim procjenama baziranim na površnim tumačenjima ženskog identiteta.

Tijekom devetnaestog stoljeća žene su morale prilagoditi svoje vještine i ponašanje propisima koje su određivali vjera, sustav obrazovanja i moralisti potaknuti filozofskim promišljanjima mladih dama i njihovih prezentacija javnosti.¹¹⁶ Nakon silnih borbi koje su trajale i cijelo dvadeseto stoljeće, a neke traju i dan danas, većina je stala na kraj strukturalnim rodnom ugnjetavanjima, stoga možemo tvrditi kako rodna revolucija predstavlja jednu od najvećih revolucija devetnaestoga stoljeća.

2.2 POLOŽAJ ŽENE U AKTOVIMA DEVETNAESTOGA STOLJEĆA

U promatranju ženskih aktova u slikarstvu 19. stoljeća moramo uzeti u obzir konfiguracije roda i seksualnosti jer se žanr akta počeo shvaćati kao umjetnička forma koju definiraju muškarci.¹¹⁷ Ukoliko uzmemo u razmatranje kompletnu povijest akta kao umjetničke forme uočiti ćemo kako su prvenstveno muškarci bili njihovi kreatori i teoretičari, a žene se postavljale kao tihi objekt muškog pogleda zbog čega dolazi do institucionaliziranog rodnog određivanja akta kao ženskog, a umjetnika i publike kao muškog u umjetničkim školama, privatnim studijima,

¹¹³ Duby, Perrot, 1994., 93.

¹¹⁴ Duby, Perrot, 1994., 95.

¹¹⁵ Duby, Perrot, 1994., 95.

¹¹⁶ Duby, Perrot, 1994., 117.

¹¹⁷ Dawkins, 2002., 1.

pregledima izložbi i konstituciji samih slika.¹¹⁸ Svaki akt u kojem se prikazuje žena podrazumijeva njen određeni doprinos u nastanku samoga djela. Tihe objekte muškog pogleda utjelovile su ženski modeli koje su ponajviše činile žene iz radničke klase.¹¹⁹ Posao modela nosio je breme. Društvene konotacije koje su se vezivale uz takvu vrstu posla obično su kreirale sumnjivu reputaciju pojedinca. Modeli su se povezivali sa siromaštvom i prostitucijom zbog čega se smatralo kako je to posao kojim se sumnjivim načinom zarađuje za život.¹²⁰ Većina modela počela je raditi sa šesnaest godina, dok bi im karijera završila oko dvadeset i pete ili ranije ako su se djevojke udale, a najčešće su koristile pseudonime kako ih kasnije teret njihove prošlosti ne bi sputavao u društvu.¹²¹ S obzirom na kulturnu stratifikaciju koja je ženama uskratila sredstva da zastupaju svoj poseban pogled na posao modela ili akt, ženske modele predstavljali su umjetnici što znači da su bile isključivo nijemi primatelji pogleda eliminirane iz bilo kakve praktične ili kreativne prakse.¹²² Ni akademska tradicija niti inovativnije umjetničke prakse nisu podržale žene da razviju svoja znanja i vještine u žanru akta, a umjetnice su imale ograničen pristup umjetničkom obrazovanju¹²³ zbog čega se 1970-ih godina povijest akta shvaća kao simbol dvostruke opresije, dakle podvrgavanje žena muškoj kreativnosti dok ih se isključuje iz umjetničkih institucija.¹²⁴

Bez obzira na to što je praksa u umjetnosti bila takva, to nipošto ne znači da su žene bile nezainteresirane za sudjelovanje u praksi i teoriji, a to možemo vidjeti u dva poznata primjera. U devetnaestom stoljeću žene su izrazile bunt u mnogim kategorijama života pa tako i u umjetnosti. Umjetnica Suzanne Valadon započela je svoju karijeru kao model u kojoj je pozirala brojnim umjetnicima.¹²⁵ Hrabro je donijela odluku okušati se u obrnutoj ulozi svoga posla te je umjesto skidanja odjeće i poziranja, stala ispred platna s kistom u ruci i slikala ženske aktove. Osim nje, Marie-Amélie Chartroule de Montifaud pisala je umjetničke kritike pod pseudonimom Montifaud, a od sredine 1870-ih do ranih 1880-ih često je pisala o žanru akta.¹²⁶ Bavila se problemima ženskog gledateljstva i umjetničkim, društvenim i seksualnim ograničenjima žanra te je u svoje vrijeme pod pseudonimom bila poznata zbog direktnog prkošenja javnosti i crkvi.¹²⁷ Ne smijemo izostaviti niti dvije figure impresionizma, Berthe

¹¹⁸ Dawkins, 2002., 3.

¹¹⁹ Dawkins, 2002., 86.

¹²⁰ Dawkins, 2002., 114.

¹²¹ Dawkins, 2002., 114.

¹²² Dawkins, 2002., 86.

¹²³ Dawkins, 2002., 115.

¹²⁴ Dawkins, 2002., 172.

¹²⁵ Dawkins, 2002., 112.

¹²⁶ Dawkins, 2002., 134.

¹²⁷ Dawkins, 2002., 134.

Morisot i Mary Cassat koje su doprinijele povijesti umjetnosti svojim konceptom reprezentacije ženskog tijela o čemu će biti više riječi kasnije u radu. Treba spomenuti i umjetnicu Victorine Meurent koja je svojim stvaralaštvom, ali i poziranjem umjetnicima ostavila veliki trag u umjetnosti 19. stoljeća. Doprinos žena u devetnaestom stoljeću u žanru akta vidimo u otkrivanju ograničenja žanra za žene i implikacijama prevladavanja umjetničkih, društvenih ili subjektivnih ograničenja na žensko gledanje akta.¹²⁸

¹²⁸ Dawkins, 2002., 173.

3. DEVETNAESTOSTOLJETNI AKT U EUROPSKOM KONTEKSTU

3.1 UVOD

Akt je u 19. stoljeću isključivo značio ženski akt – muški se vrlo rijetko javljao.¹²⁹ Senzualna ženska tijela shvaćala su se pokornima i stranim, odnosno često su se zamišljale žene iz drugih vremena, mjesta, kultura, ali i drugih svjetova, a oblikovale su se najčešće po uzoru na model Venere, odnosno Afrodite.¹³⁰ Estetski imperativ umjetnika nametao se u prikazivanju ženskog tijela. Erotizam i estetizacija ženskog akta gotovo su neraskidivi u devetnaestom stoljeću, dakle forma se deklarira kao predmet erotskog pogleda.¹³¹ U Francuskoj je ponajviše takva erotska reprezentacija bila zastupljena jer je redefinicija ženstvenosti i muškosti u ovom razdoblju bila duboko ukorijenjena u proces u kojem je dvorska kultura odbačena, a ženstvenost povezivana sa svojim najdekadentnijim i najpokvarenijim obilježjima.¹³² Tijelo je povijesno bilo povezano s moći,¹³³ a političkim diskursom producirano je i kontrolirano vizualni narativ ženskoga tijela za državne propagande. Takvu praksu posebice uočavamo u devetnaestome stoljeću kada se putem ženskog tijela kreira imidž nacije i gradi politika koja počiva na rodnom razlikovanju. Pri analizi reprezentacije ženskog tijela, moramo imati na umu njegov kulturni značaj. Žensko tijelo u svom kulturološkom aspektu ne čini samo značaj entiteta krvi i mesa, već je i simbolički konstrukt koji je uvjetovan raznim oblicima diskursa.¹³⁴ Upravo će se kroz europski kontekst ovoga rada problematizirati raznoliki oblici diskursa koji sažimaju izravne utjecaje političkih i društvenih narativa na umjetničko stvaralaštvo. Devetnaesto stoljeće donijelo je mnoge radikalne promjene u području umjetnosti. Skandaloznost umjetnosti na neki je način postala dopuštena, a ponekad i poželjna u buržoaskom društvu. Zanimljivost takvih skandala je što čine spektakl u sveopćem doživljaju promatrača, a s druge strane predstavljaju moralni debakl zajednice. Prisjetimo se, za početak, *Doručka na travi* ili, pak, u gotovo istoj mjeri skandalozne *Olimpije*. Dva specifična djela koja pamtimo u povijesti umjetnosti kao djela koja su izvela potpuni šok na tadašnje društvo. Izuzetna, bezobrazna, ali i prerealna nagost ženskog lika ključna je u skandaloznosti.

¹²⁹ Duby, Perrot, 1994., 256.

¹³⁰ Duby, Perrot, 1994., 256.

¹³¹ Armstrong, 1986., 224.

¹³² Landes, 2001., 1.

¹³³ Smith, 2014., 193.

¹³⁴ Armstrong, 1986., 224

Zgodno bi bilo istaknuti pojam *épater les bourgeois*, frazu koja, u ovome dijelu rada, nosi interesantan značaj u okvirima tijeka umjetnosti devetnaestoga stoljeća i njena modificiranja u društvenom kontekstu. Spomenuta francuska fraza označuje nam upravo taj skandalozan „šok“ koji se javlja prilikom evolucije društvenog mnijenja 19. stoljeća, a ponajviše se ovime možemo referirati na umjetnost druge polovice stoljeća. *Épater les bourgeois*, fraza je koja ima značenje skandaliziranja, odnosno šokiranja buržoazije.¹³⁵ Buržoazija je predstavljala fundament ondašnjeg društva te je u istom takvom značaju predstavljala i bitnu kariku u umjetnosti. Umjetnost u tom razdoblju djeluje politički i anti-politički, u službi buržoazije i obrnuto, često puta strogo kritizirajući društveni poredak i uređenje države. U duhu spomenutog šoka i skandala umjetnost je pomicala granice. Promatrači su osjećali uzbuđenje, pojedini gađenje, međutim, ono što je sasvim sigurno jest činjenica kako je umjetnost devetnaestoga stoljeća začela promjene koje su u narednim godinama postale revolucionarne i bezgranične u svojim estetskim i moralnim konstruktima, bez ikakvih preokupacija, a upravo su se neke od takvih promjena začele u djelima ženskog akta.

U ovome dijelu rada raspraviti će se položaj ženske nage figure u europskom slikarstvu kroz devetnaestostoljetna stilska razdoblja. Za svako stilsko razdoblje uzimani su primjeri djela kojima se potkrepljuje teorijski okvir koncepta žene i ženstvenosti u umjetnosti devetnaestoga stoljeća. Na temelju tih koncepata tumačit će se uloge i prikaz ženskog lika u slikarstvu akta 19. stoljeća.

3.2 DUALNA SIMBOLIKA ŽENSKOG TIJELA

Švicarski antikvar i antropolog Johann J. Bachofen u studiji *Mit, religija i majčinsko pravo* iz 1861. godine govori o ženskom principu koji se manifestira u dva oblika zastupljena u umjetnosti devetnaestoga stoljeća.¹³⁶ Spominje *kurtizanski tip božice majke* koji je primijenio na azijsku Afroditu čijem je hiru muškarac podvrgnut.¹³⁷ U tom kontekstu navode se i Kleopatra, Didona, Omfala, Semiramida te Dalila kao tipične orijentalne kraljice odlučne da svojim zavodničkim umijećem porobe muškarce, a prototip kurtizane otkriva punu i nesputanu prirodnu spontanost.¹³⁸ Drugi oblik čini Demetrin kult koji se uzdiže iznad Afroditinog, a

¹³⁵ *Épater les bourgeois*, Oxford Reference <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095754207;jsessionid=3AE3A1D726E9A12AB13661EAA317291D> (pristup 28. ožujka, 2023.)

¹³⁶ Hoffman, 1961., 320.

¹³⁷ Hoffman, 1961., 320.

¹³⁸ Hoffman, 1961., 320.

očitujemo ga u disciplini i čednom ponašanju koje leži na temeljima strogog bračnog zakona.¹³⁹ Bachofen dijeli tako ženski lik na dvije sfere, na dobru ženu koja se vodi društveno oblikovanim moralnim zakonima te na lošu ženu koja se svojom voljom odriješila moralnih normi oblikovanih društvenim preokupacijama. Kategoriju loše žene nazivamo i *femme fatale*, koja je bila kreirana simbolističkim tendencijama te postaje središnja tema djela u gotovo svim umjetničkim izrazima. Pozicioniranjem ženskog lika u sustav suprotne dualne simbolike dokazuje nam princip matrijarhata koji se polako popularizirao.

Javlja se fascinacija ženskim likom. Možemo takav fenomen nazvati i adoracijom ženskog kulta, a to ne vidimo samo u slikarstvu, već i u dijelovima filozofije devetnaestoga stoljeća. Primjerice, Baudelaireova ideja da moć Crkve počiva na njezinoj ženstvenosti vodi nas prema pozitivističkom katekizmu Augustea Comtea koji postavlja kult žene iznad kulta čovječnosti.¹⁴⁰ Kult se, prije svega, temeljio na majčinstvu i interpretaciji odnosa majke i djeteta koji čini izuzetno snažan i neprobojan temelj jedne skupine pa i mase. U tom kontekstu ideja je bila da ženski spol, koji je pretpostavljao spol s većom religioznom osjetljivošću, treba njegovati i paziti na aktivnog muškarca.¹⁴¹ Žena se postavlja na pijedestal u majčinskom ruhu, njen lik se časti usporedbama deriviranim od religijskih ikonografija, a njena uloga u religioznom konceptu svodi se na njegu muškarca koja nam se na određen način interpretira superiornom i dominantnom. Mnogi pisci i pjesnici bavili su se kultom žene u devetnaestom stoljeću, a od svih bilo bi interesantno istaknuti Emilea Zolu, koji je u svom stvaralaštvu pozivao na religiju majčinstva.¹⁴²

Percepciju žene devetnaestog stoljeća uočavamo u specifičnoj polariziranosti njezina koncepta. Dualnost osjećaja prema ženi u slikarstvu akta, ali i generalno, u filozofskim djelima devetnaestoga stoljeća shvaćamo kroz kompleksnost stilova koji kroz vrijeme evoluiraju u pojedinačnosti svog sustava. Dihotomija percepcije ženskog lika devetnaestoga stoljeća isključivo je uvjetovana muškim imperativom. Od tihog i praznog objekta, žena postaje predmetom adoracije. Ona dobiva na duhovnoj kvaliteti u razinama filozofskih interpretacija toga vremena. Može nam se činiti kako je u teoriji ženski lik dosegao adoraciju, međutim, u praksi takvo što nije bilo realno, a to nam u potpunosti svjedoče povijesne činjenice koje dokazuju brojne borbe u pokušaju političkog i građanskog osamostaljenja žena u 19. stoljeću.

¹³⁹ Hoffman, 1961., 329.

¹⁴⁰ Hoffman, 1961., 329.

¹⁴¹ Hoffman, 1961., 329.

¹⁴² Hoffman, 1961., 329.

Kako bismo bolje shvatili potenciranje senzualnosti u umjetnosti trebamo obratiti pozornost na društveno-politički kontekst toga vremena. Budući da su se barijere u devetnaestom stoljeću pomicala i odbacivale, tako i uzdizanje pojedinca u osobnom napretku u mnogim sferama postaje zamislivo zbog čega život dobiva u to vrijeme jedan senzualniji karakter u usporedbi s prethodnim vremenima.¹⁴³ Senzualniji postaje život zbog demokratizirane slobode koja, s jedne strane, otvara mnoga druga pitanja moralnog karaktera, a s druge navješćuje otuđenost modernog čovjeka. Takvu slobodu uočavamo u slikarstvu toga vremena. Senzualnost nam se zbog svega toga priviđa kao esencija koja je jednostavno morala postojati u umjetničkom djelu koje prikazuje ženu devetnaestoga stoljeća.

Osim toga, treba posvetiti pažnju u cjelokupnoj analizi na otuđenost modernog čovjeka. Možemo nazvati takvu problematiku i bolešću modernog čovjeka koji uslijed monotonije ne prepoznaje ni sebe niti okolinu koja bi ga mogla zadovoljiti. Sukladno tome i umjetnici, bježeći od navedenog, stvaraju senzualna djela koja njima, ali i promatračima nude golicave vizije koje u velikoj mjeri zadiru u stvarnost društva koje bježi od moralnih kodeksa. U pojedincu se javlja čežnja za promjenom, želja za drugačijim, ali i potraga za nečim uzbudljivim. Čežnju za ljubavlju koja se zadovoljava jedino maštom i fantazijom, izvan okvira bračne ljubavi, umjetnici su u svojim djelima prikazali putem erotskog imperativa koji se proteže kroz mnoga djela u figurama bludnice i zemaljskog raja.¹⁴⁴ Prizori koje je umjetnikova mašta odabrala kao poprište erotskih želja bili su najčešće Orijent, kazalište ili kabaret, a takva mjesta i imaginacija činila su bijeg od jednoličnog života kojim su okruženi.¹⁴⁵

3.3. SIMBOLIKA GRUDI

U zapadnim društvima grudi su nosile snažnu simboliku koja se mijenjala s mijenama društvenih okolnosti.¹⁴⁶ Sukladno tome, u umjetnosti se primjenjivao model simbolike koji je bio adekvatan, ali i popularan ovisno o razdoblju. Političke su moći utjecale na formaciju takvih simbolika kao i religijske ideologije. Koliko su grudi bile fascinantne ljudima svjedoči nam starogrčko društvo koje je pripisivalo nadnaravnu moć ženskim grudima u legendama.¹⁴⁷ Tako se mitološko objašnjenje Mliječne staze tumači se na temelju ljutite Here i njenih grudi koje su

¹⁴³ Hoffman, 1961., 320.

¹⁴⁴ Hoffman, 1961., 330.

¹⁴⁵ Hoffman, 1961., 348.

¹⁴⁶ Miles, 2008., 4.

¹⁴⁷ Yalom, 1997., 20.

mlijekom poprscale nebo.¹⁴⁸ Priča o Amazonkama, također, počiva na legendi da su si odrezale desnu dojku kako bi lakše zatezale luk.¹⁴⁹ Grudi su kroz povijest predstavljale određeni misterij koji se legendama i mitovima pokušao fiktivno objasniti. Znalo se, prije svega, kako ženske grudi predstavljaju izvor hrane za najmlađe potomstvo. One su prva vanjska veza majke i djeteta.

Plodnost i ishrana simbolički su se skladištili u prikazu grudi i nekoliko tisuća godina prije Krista u mnogim zapadnim i bliskoistočnim civilizacijama¹⁵⁰, a najstariji poznati primjer je figura *Willendorfske Venere* za koju se vjeruje da je stara tridesetak tisuća godina.¹⁵¹ Grudi su, osim toga, neizbježni simbol majčinstva. U gotovo cijeloj ljudskoj povijesti majčina dojka određivala je sudbinu novorođenčeta.¹⁵² Majčinske grudi simbol su okrijepe hranom, ali i sigurnosti. Grudi su u psihologiji i psihoanalizi 19. stoljeća isticane kao ključni faktor u emocionalnom životu djeteta.¹⁵³

Majčinske su grudi, stoga, bile zastupljena simbolika u oblikovanju lika Blažene Djevice Marije. U sakralnom izdanju grudi, prikazanoj biblijskoj figuri alegorijski je određena moć ishrane cijele vjerske zajednice.¹⁵⁴ Međutim, diljem Europe od petnaestoga stoljeća, erotski potencijal grudi preuzeo je majčinsko i sakralno značenje.¹⁵⁵ Erotska priroda grudi uvjetovala je simboliku koja se protezala u mnogim djelima. Umjetnici u takvim primjerima pretjerano, namjerno i svjesno prikazuju žensku erotiku.¹⁵⁶ Senzualnost djela i golicavost mašte koju atributi ženskog tijela priušte promatraču svjedoče nam o glavnoj problematičnosti erotske simbolike grudi – žena postaje tihi objekt muškog pogleda.

Grudi su u simbolici plodnosti, majčinstva i erotike bile dakle zastupljene u raznim umjetničkim epohama. Novina koju primjećujemo u povijesti umjetnosti je kulminacija nacionalizma krajem 18. i kroz 19. stoljeće, posebice na području Francuske gdje uočavamo značajne promjene u korištenju simbolike grudi i prikaza ženskog tijela. Pojmom nacionalnih grudi u ovome će se radu argumentirati nagost i izloženost ženskog poprsja u političkim prikazima devetnaestoga stoljeća. Republika je prepoznala imidž svoje države u ženskom tijelu

¹⁴⁸ Yalom, 1997., 21.

¹⁴⁹ Yalom, 1997., 23.

¹⁵⁰ Yalom, 1997., 4.

¹⁵¹ Smith, 2014., 1.

¹⁵² Yalom, 1997., 9.

¹⁵³ Yalom, 1997., 6.

¹⁵⁴ Yalom, 1997., 4.

¹⁵⁵ Yalom, 1997., 5.

¹⁵⁶ Smith, 2014., 22.

nakon čega slijedi niz umjetničkih intervencija koje nam to i dokazuju. U ovome dijelu rada fokus je smješten na obrađivanje simbolike nacionalnih i erotskih grudi zbog njihove zastupljenosti u 19. stoljeću.

3.3.1. MOTIV NACIONALNIH GRUDI

Ženska naga tijela komuniciraju politička i društvena značenja 19. stoljeća. Takva praksa definirana je nacionalizmom koji najčešće počiva na patrijarhalnim strukturama i tradicionalno rodnim ulogama.¹⁵⁷ Maskulinitet države „maskirao“ se slikom ženskog tijela povodom rodnih nacionalističkih narativa koji će se navesti u sklopu ovoga poglavlja. Žene su kroz povijest bile tradicionalno etiketirane kao isključivo reproduktivna bića čija je zadaća biti majka. Obzirom na takav tradicionalni narativ, država se svojim ženstvenim alegorijama „maskirala“ u brižnu majku. Posebice se takav tretman događa u vrijeme revolucija, ratova i ostalih političkih sukoba zbog čega su narodi i države osjećali potrebu vizualnim identitetom i tradicionalnim narativom toga identiteta kreirati specifične ideologije. Takvim je vizualnim imidžom država nametala i zadaću podizanja nataliteta. Jačanje i tvorba tradicionalističkog nacionalnog identiteta stoga tvori specifičnu simboliku žene koja je prikazana kao majka, odnosno hraniteljica naroda – definirana prvenstveno reproduktivnom ulogom.

Rodne podjele simboličkog nacionalnog identiteta ukazuju nam na materijalne odnose nejednake moći kojom se kontrolama nad reprodukcijom, seksualnošću i sredstvima predstavljanja podčinjava žene muškim autoritetom koji definira naciju.¹⁵⁸

Mnogi znanstvenici bavili su se pitanjem nacije i pokušaja njenog definiranja. Pojedini tvrde kako je nacija proizvedena kao heteroseksualni muški konstrukt koji počiva na patrijarhalnoj hijerarhiji¹⁵⁹, dok neki feministički narativi nadopunjuju tvrdnju s tezom kako su muškarci učinili žene „žrtvenim jarcima nacionalističkih narativa“.¹⁶⁰ Kulturna antropologinja Leslie K. Dwyer koristi se takvim terminom kako bi pojasnila dvije paralelne situacije. Prva situacija je nemoć žena zbog kontroliranih i javnih i privatnih života u kojima se ne mogu u potpunosti ostvariti pri čemu zaključujemo da su žene ugnjetavane. Druga situacija odnosi se na građenje identiteta kroz prizmu ženstvenosti i simbolike reproduktivnosti. Dakle, radi se o paradoksalnoj

¹⁵⁷ Bieber, 2020., 117.

¹⁵⁸ Einhorn, 2006., 200. prema Peterson, 1994., 79.

¹⁵⁹ Einhorn, 2006., 198. prema Mayer 2000a, 6.

¹⁶⁰ Einhorn, 2006., 198. prema Dwyer, 2000., 27.–8.

situaciji u kojoj Dwyer predstavlja problematiku – žene se u nacionalističkim narativima iskorištavalo u svrhu ideoloških ostvarenja i državne propagande, dok se u realnome životu žene potiskivalo i ugnjetavalo. Dakle, na račun ženske reproduktivne funkcije konstruirao se imidž države.

Prikaz ženskog tijela vršio je bitnu funkciju u oblikovanju ideja o naciji, kao što je imao ulogu u konsolidaciji erotske dimenzije patriotizma.¹⁶¹ Specifično su grudi postale glavnim simbolom nacije koji se protezao u umjetnosti i političkim sredstvima krajem osamnaestoga i u devetnaestom stoljeću. Dojka je ambivalentan simbol – poticaj seksualnoj želji, ali i najvitalniji instrument izvornog opstanka malog građanina, zbog čega se majčinstvo shvaća kao sredstvo uključivanja žena u novi politički poredak.¹⁶² Prema tome, koncept nacije devetnaestoga stoljeća definiran je biološkim karakteristikama žene koja kreira naciju i hrani je. S druge strane, rodno oblikovanje nacije ustvrđuje nam paradoksalnost prikaza tijela žene u političkom diskursu, s obzirom kako su imale uskraćena prava. Velika zastupljenost ženskog tijela u političkim vizualnim rješenjima svjedoči nam o manipulativnosti političkog tijela kojeg su činili muškarci. Napori da žena utjelovi naciju zapravo je kompenzacija za njihovu stvarnu društvenu i političku nejednakost.¹⁶³ Žene su svoje grudi nudile za nacionalne interese.

Grudi su postale političke i nacionalne krajem osamnaestoga stoljeća. Republika je prepoznala imidž svoje države u ženskom tijelu nakon čega slijedi niz umjetničkih radova koji tome svjedoče. Cilj prikazivanja ženskih grudi bio je da prenesu raznovrsne republikanske ideale poput slobode, bratstva, jedinstva, jednakosti, domoljublja, hrabrosti, pravde, velikodušnosti i obilja, dakle ideja Republike smještena je u vizualno rješenje darežljive majke nabreklih grudi koje su dostupne svima.¹⁶⁴ Opsesiju grudima u revoluciji dokazuje nam i povijesni trenutak kada su pariški revolucionari koristili slike dojilja u svojim govorima i prikazima, a još zanimljivije, 1793. godine na Festivalu jedinstva i nedjeljivosti, u čast nove Republike, zastupnici su obećali svoju odanost naciji tako da su pili vodu koja je curila iz grudi kipa egipatske božice Isis.¹⁶⁵ Osim toga, u devetnaestome stoljeću francuski su reformatori, potaknuti Rousseauom, razmišljali o općoj društvenoj reformi da majke doje svoju djecu zbog povećanja nataliteta.¹⁶⁶ Ideja reforme povlačila se paralelno s kolektivnom odgovornošću nacije da „doji“ svoje građane što možemo vidjeti u liku *Slobode* kod Delacroixa ili u

¹⁶¹ Landes, 2001., 173.

¹⁶² Landes, 2001., 156.

¹⁶³ Landes, 2001., 82.

¹⁶⁴ Yalom, 1997., 120.

¹⁶⁵ Wiesner-Hanks, 2015., 269.

¹⁶⁶ Yalom, 1997., 5.

Daumierovoj *Republici*.¹⁶⁷ Ženska ikonografija nacije bila je zastupljena iz nekoliko razloga. Građani su bili ohrabrivani u njihovim produktivnim političkim strastima zbog tumačenja kako je žensko tijelo ustrajalo na učvršćivanju strastvenih vezanosti za dom i zavičaj.¹⁶⁸ Prikazom ženskog tijela u nacionalnom kontekstu davalo je građanima sigurnost jer su figure djelovale snažno kao antičke božice te, ponekad, nježno i utješno kao rimokatoličke svete.¹⁶⁹ Sukladno tome, simboličke konstrukcije žene kao utjelovljenja nacije utječu na ponašanje i prostor za kretanje koji žena posjeduje, a upravo nam takve simboličke konstrukcije dokazuju kako nacionalni identitet nije fiksiran, nego je konstantno u izgradnji.¹⁷⁰

Prikazi alegorija na početku Prve Francuske Republike početak su umjetničkih intervencija s naglaskom na političnost tijela. Alegorije su činile ženska tijela koja su simbolizirala vrline koje se očekuju od republikanskih žena.¹⁷¹ Alegorije *Slobode*, *Republike*, *Jednakosti*, *Bratstva* i *Prirode* bile su prikazivane golih grudi. Ogoljenih prsiju alegorija *Jednakosti* (Slika 1) popraćena je figurom višegrudne, okrunjene Dijane, čije je postolje omotano hrastovim lišćem, grožđem i tikvicama, dakle motivima kojima evocira asocijacije na plodnost, žetvu i društvenu obnovu.¹⁷² Alegorija *Bratstva* (Slika 2) iz 1794. godine prikazivana je s jednom golom grudi koja djeluje kao podsjetnik na naglasak koji su revolucionari nakon Rousseaua stavljali na dojkę kao organ majčinske brige, a ne ženske taštine.¹⁷³ Slično tome, 1794. godine nastaje i Alegorija *Prirode* (Slika 3.). *Priroda* doji na svojim grudima po jedno dijete različitih rasa. Poruka takvog prikaza upućivala je na skladnu budućnost republike u mirnom jedinstvu s načelima prirode u republici u kojoj će svi biti jednaki.¹⁷⁴

¹⁶⁷ Yalom, 1997., 6.

¹⁶⁸ Landes, 2001., 2.

¹⁶⁹ Landes, 2001., 2.

¹⁷⁰ Einhorn, 2006., 200.

¹⁷¹ Landes, 2001., 82.

¹⁷² Landes, 2001., 102.

¹⁷³ Landes, 2001., 102.

¹⁷⁴ Landes, 2001., 103.



Slika 1. Chez Deny, *Jednakost*, godina nepoznata



Slika 2. Antoine Carre, *Bratstvo*, 1794.



Slika 3. Chez Basset, *Priroda*, 1794.

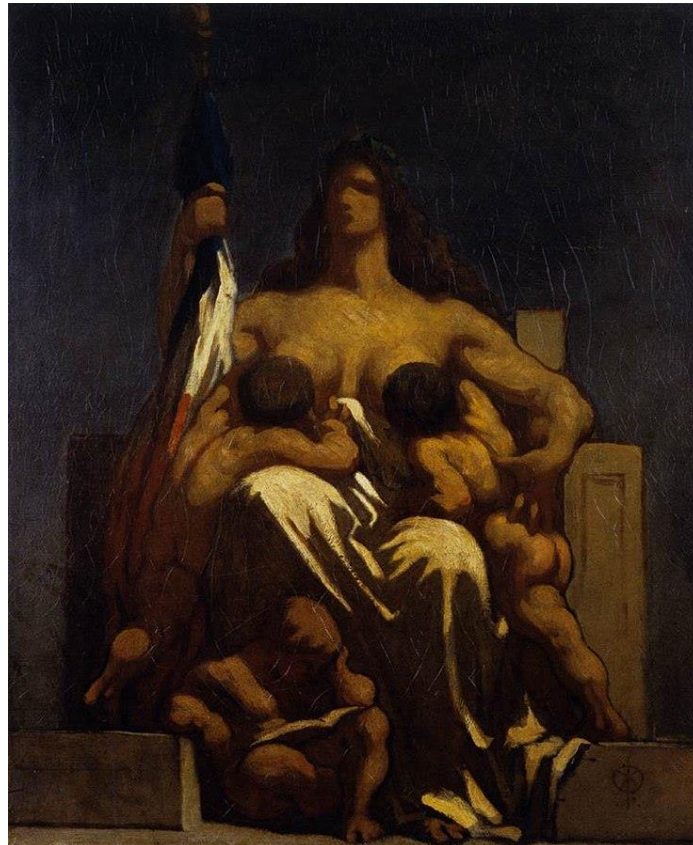
Takav motiv javlja se i na djelu *Republika* (Slika 4) iz 1848. godine, umjetnika Honoré Daumiera koji oslikava alegoriju u sklopu natječaja za definiranje "oslikanog lica republike" jer je država htjela promijeniti svoj imidž nakon proglašenja Druge Francuske Republike 1848. godine.¹⁷⁵ Njegova skica prikazuje majku koja doji malu djecu držeći trobojnicu u ruci i noseći frigijsku kapu. Lik majke djeluje snažno, autoritativno i stabilno. Upravo je takav prikaz trebao simbolizirati Republiku koja pokazuje sav ideal snage, ali i brigu za njegom svoje djece.¹⁷⁶ Grudi lika Republike reprezentiraju majčinske grudi u službi nacionalnog identiteta. Sličan ikonografski tretman radi i William-Adolphe Bouguereau u djelu *Domovina* (Slika 5) iz 1883. godine u formi akademskoga slikarstva. Polunaga žena snažnoga stava otvara svoje grudi djeci koja okružuju njen lik. Figura žene čini alegoriju Domovine. Sljedeće djelo, *Republikanska Francuska/Otvora grudi svim Francuzima* (Slika 6) iz 1792. godine, umjetnika Louisa-Simona Boizota, prikazuje ženu golih grudi koja se predstavlja kao žrtva, odnosno njen lik nudi svoja prsa Francuzima.¹⁷⁷ Feminističke studije posebno su obratile pozornost na komentiranje ovoga

¹⁷⁵ *La République*, Musée d'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-republique-10865> (posjećeno 15. travnja, 2023.)

¹⁷⁶ *La République*, Musée d'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-republique-10865> (posjećeno 15. travnja, 2023.)

¹⁷⁷ Landes, 2001., 151.

prikaza, tvrdeći kako su grudi u revoluciji „fetišistički fenomen“, a kako je republikanska Francuska „demokratski *pin-up*“.¹⁷⁸ Lik *Slobode* kod Delacroixa tako otkriva svoje grudi kako bi potaknula političke osjećaje i osnažila pojam nacije.¹⁷⁹ Ona svojim grudima hrani politički narod. Žene su nositeljice titule „majke nacije“ koje su opterećene zadaćom čuvanja nacionalne, odnosno muške, časti i integriteta.¹⁸⁰



Slika 4. Honoré Daumier, *Republika*, 1848., Musée d'Orsay, Pariz

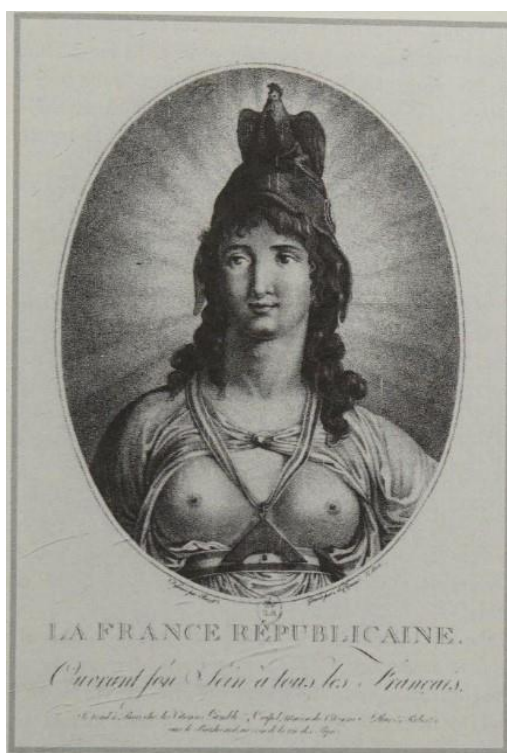
¹⁷⁸ Landes, 2001., 151.

¹⁷⁹ Yalom, 1997., 122.

¹⁸⁰ Alexander, 2011., 373.



Slika 5. William-Adolphe Bouguereau, *Domovina*, 1883., privatna kolekcija



Slika 6. Alexandre Clement, *Republikanska Francuska/Otvora grudi svim Francuzima*, 1792.

3.3.2. MOTIV EROTSKIH GRUDI

Erotske grudi u novom su se ruhu prikazivale u drugoj polovici devetnaestoga stoljeća. Sekularizacijom grudi religijska se svojstva dojkne gube, a erotika zamjenjuje simboliku duhovne hrane koju su grudi kroz povijest nosile. U devetnaestostoljetnim prikazima tako uočavamo kako su se figure Marije Magdalene i Judite potencirale u njihovoj nagosti, a otkrivale su im se grudi koje su svojom simbolikom adekvatno stvorile sinergiju s društvenim, pa tako i umjetničkim okolnostima devetnaestoga stoljeća. Sukladno tome, sakralna simbolika grudi tjelesne i duhovne okrijepe napustila je devetnaesto stoljeće, a likovima sakralne provenijencije pridodan je dominantan karakter svjetovnog, koji se bori s ostatkom duhovnog, što najbolje vidimo u prikazima Marije Magdalene. Gustave Courbet, impresionisti i postimpresionisti slikali su prirodne i neidealizirane grudi čime su oblikovali njihov novi tip i novi kontekst.¹⁸¹ *Femme fatale*, *femme fragile* ili *femme nouvelle*, naga mitološka bića akademizma ili romantičarska senzualna tijela tipični su modeli erotskih grudi. Osim toga, erotizam grudi snažno je istaknut u prikazima dekadentnog razdoblja Rimskog carstva.¹⁸² Erotskim grudima snažno se potencira senzualnost ženskog tijela. Intima prikazanog lika postaje predmet dostupnosti promatračima. Često su slikari orijentalizma najsenzualnije prikazivali ženske grudi. Pribjegavanje „egzotici“ mjesta koja nose svu suprotnost Okcidentu i unošenje orijentalnih motiva u djelo tematski su elementi kojima se erotskim grudima dodjeljuje jedna fantazirajuća kategorija.

3.4. PREGLED SIMBOLIKE ŽENSKOG AKTA PREMA STILSKIM PRAVCIMA

3.4.1. KLASICIZAM

Klasicizam, koji nosi ideju herojstva, a kompleksnost svoga izražaja zasniva na modelima antičke umjetnosti, svakako doprinosi svojim djelima izučavanju ženskoga akta. Analizu ženske nage figure možemo započeti s *Intervencijom Sabinjanki* (Slika 7), grandioznim djelom Jacquesa-Louisa Davida naslikanim 1799. godine. Djelo prikazuje mnoštvo nagih muških figura, međutim u samom središtu djela uočavamo ženu koja kleči otkrivenih grudi, a promatrač dobiva dojam kao da joj je draperija skliznula s poprsja. Centralna figura žene tako otkriva središnji ženski atribut – gole grudi. Jacques-Louis David bio je izuzetno poznat slikar, ponajviše zato što je u doba Revolucije postao svojevrсни kreator novog vizualnog identiteta

¹⁸¹ Smith, 2014., 21.

¹⁸² Smith, 2014., 21.

Francuske.¹⁸³ Međutim, stvari se za njega, i ostale pristaše jakobinaca, mijenjaju se kada režim Direktorija dolazi na vlast, zagovarajući potpuno suprotne ideje od onih jakobinskih, zbog čega je ova iznenadna promjena okončala Davidovu tadašnju karijeru i promijenila njegov umjetnički izričaj.¹⁸⁴ Upravo je ovaj povijesni događaj bio prijeloman u nastajanju djela *Intervencija Sabinjanki*. Slika prema tematskom viđenju predstavlja pokušaj pomirenja Rimljana i Sabinjana, čime se uočava smjena motiva koji više nisu u službi revolucije, već pokušaja mira.¹⁸⁵ David u ovome djelu svakako poseže za antičkim uzorima. Oblikujući tijela likova gotovo kiparski, primjećujemo kako je njegov naturalistički pristup reduciran, a naga ili gotovo naga tijela prikazanih likova čine važnu ulogu.¹⁸⁶ Možemo takav pristup shvatiti i kao Davidov umjetnički neverbalni „stav“ kojim, na neki način, osuđuje tadašnje društvo i vlast koji su „zaokupljeni užicima života“¹⁸⁷ s obzirom na politiku kakvu vode i vrijednosti koje propagiraju. Nagost u službi takve simbolike definitivno možemo pripisati kritiziranju ondašnjeg vladajućeg sloja, međutim, svakako moramo imati na umu kako se nagost potencirala u razdoblju klasicizma u okvirima koncepta heroizma, kakvog je antička umjetnost zastupala. Osim središnje figure koja ima otkrivene grudi, iza nje uočavamo i lik starije žene koja objema rukama drži svoju draperiju kao da će je otrgnuti za sebe. Ona sebe tom gestom nudi kao žrtvu, dakle David je slika u trenutku prije raskidanja draperije, a njena gesta otkrivanja grudi nosi ideju podsjećanja ratnika, da su i oni nekada bili dojenčad koja su se hranila na grudima svojih majki.¹⁸⁸

¹⁸³ Antal, 2022. [1966.], 10.

¹⁸⁴ Antal, 2022. [1966.], 11.

¹⁸⁵ Antal, 2022. [1966.], 11.

¹⁸⁶ Antal, 2022. [1966.], 11.

¹⁸⁷ Antal, 2022. [1966.], 11.

¹⁸⁸ Johnson, 2011., 171.



Slika 7. Jacques-Louis David, *Intervencija Sabinjanki*, 1799., Louvre, Pariz

S druge strane, 1799. godine, Anne-Louis Girodet-Trioson slika erotizirajući prikaz glumice Anne Françoise Elisabeth Lange u djelu *Portret gospođice Lange kao Danaë* (Slika 8). Prikazuje glumicu u jednom nedefiniranom ambijentu, a zenitno svjetlosno rješenje postupno osvjetljava njene naglašene tjelesne attribute. Umjetnik je po uzoru na manirizam priskrbio rješenja tjelesnog oblikovanja što vidimo u izduženim proporcijama i glatkoći tijela.¹⁸⁹ Ovo djelo je svojevrsna maniristička adaptacija klasicizma, a svojim spektrom motiva ukazuje na tendenciju povratka erotskom sadržaju dvorskog slikarstva osamnaestog stoljeća.¹⁹⁰ Svakako se nazire i romantičarskih elemenata u izboru erotskih motiva koji u ovome slučaju čini perje – jedini odjevni predmet koji ukrašava prikazanu glumicu.¹⁹¹

Ova slika odabrana je za usporedbu s Davidovom kao potpuna suprotnost motiva i tematskih cjelina. Jedna ozbiljna tematika koju nudi djelo Jacquesa-Louisa Davida s oštrom društvenom kritikom čini jedan pol stvaranja klasicizma. Žena u Davidovom djelu zauzima jedan herojski stav, paralelan antičkoj ideji. Predstavljena je žena u misiji koja ima zadatak pomiriti dvije sukobljene strane. S druge strane, Girodetova ideja predstavljala je jednu razigranost mašte u klasicističkom ruhu s manirističkim tendencijama. Žena, točnije glumica Lange, predstavljena je satirično kao mitološki lik, ismijavajući je i dajući joj, pritom, osobinu pohlepnosti.¹⁹² Osim cilja poniženja glumice, ovdje se uočava koncept erotizirajuće žene u slikarstvu. Nagost koju

¹⁸⁹ Antal, 2022. [1966.], 20.

¹⁹⁰ Antal, 2022. [1966.], 20.

¹⁹¹ Antal, 2022. [1966.], 20.

¹⁹² Antal, 2022. [1966.], 20.

krasi perje i bogatstvo u slikovnom prikazu doprinose objektivizaciji žene i potpunoj seksualizaciji njena prikaza.

U kontekstu klasicizma ne smijemo izostaviti doprinos Jeana Augustea Dominiquea Ingresa, koji je svojim slikarskim intervencijama ostavio dubok trag u slikarstvu devetnaestoga stoljeća. Njegova djela koja prikazuju ženski akt jedinstvo su forme i senzualnosti koju umjetnik zastuplja u većini svojih radova. Ženske likove koje stvara ne lišava senzualnosti koja postaje blago erotična. Kroz mitološke likove čak seksualizira ženski lik. Primjerice u djelu *Jupiter i Thetida* (Slika 9) iz 1811. godine, kroz obris tijela nagoviješta erotičnost, njenim držanjem i pozicijom u kojoj je naslikana, tvrdi Kenneth Clark, postiže vrhunac seksualnog uzbuđenja.¹⁹³ U djelu uočavamo snažan suverenitet muškarca u kojem Jupiter nosi jasan muški intelekt koji rasvjetljuje tamu, a dobiva se dojam da je Tetida podčinjena njemu.¹⁹⁴ Umjetnik mitološkom temom izražava složenu povezanost ideja o seksualnosti, zavodjenju i moći.¹⁹⁵

Senzualnost Ingres stvara i u djelu *Velika Odaliska* iz 1814. godine (Slika 10). Ovo je djelo izazvalo mnoge rasprave. Rad prikazuje žensku nagu osobu koja leži prednjim dijelom tijela okrenuta od promatrača, a pogledom usmjerenim na njega. Ono što je izazivalo brojne kritike i, uostalom, propitkivalo Ingresovu crtačku sposobnost su proporcije njezina tijela zbog kojih se analizama ustanovilo da ima dva kralješka previše.¹⁹⁶ Njenu pozu Ingres je vježbao i istraživao u svojim brojnim studijama, a ono što čini klasicističkim u svom izražaju jest poza koja aludira na Veneru i koja je potencirana arhaičnom strogošću.¹⁹⁷ Lik Odaliske gleda u promatrača, međutim, njen pogled pasivne dostupnosti isključivo je namijenjen muškom gledatelju.¹⁹⁸ Naga figura drži u desnoj ruci orijentalnu lepezu s paunovim perjem, to jest motivom kojeg smo susreli i u Girodetovom djelu *Portret Gospođice Lange kao Danaë*, kao i zlatni nakit koji nosi te ukrasni turban na glavi.

Sasvim je jasno kako je ovaj prizor senzualan, međutim, valjalo bi prokomentirati nekoliko okolnosti koje su značajne u tumačenju ženskog akta s orijentalnim konceptom. Odaliska je bila francuski naziv za ženu iz harema¹⁹⁹, a njen koncept uvjetovan je zapadnjačkim diskursom. Orijentalizam je izražavao poriv buržoaskih muškaraca za bijegom od represivnog društvenog

¹⁹³ Clark, 1972. [1956.], 153.

¹⁹⁴ Hoffman, 1961., 348.

¹⁹⁵ Johnson, 2011., 137.

¹⁹⁶ Clark, 1972. [1956.], 157.

¹⁹⁷ Clark, 1972. [1956.], 157.

¹⁹⁸ Facos, 2011., 157.

¹⁹⁹ Facos, 2011., 156.

reda koji su sami uspostavili, ali i želju da kontroliraju i umire žene u razdoblju kada su počele agitirati za jednakost.²⁰⁰ Odnos prema Drugomu i koncept Drugoga Zapadne Europe u orijentalističkim radovima umjetnika lako je čitljiv. U slučaju Odaliske, zapažamo intenzivnu erotizaciju kao plod zapadnjačkih orijentalnih diskursa. Lalla Essaydi, marokanska umjetnica, tvrdi kako je kolonizacija ugnjetavački konfigurirala žene s Bliskog istoka kao egzotične, seksualne i kategorijski drugačije od zapadnjačkih žena te da Ingresova Odaliska djeluje pohotno, pritom je naga s malom glavom, što aludira na njen intelekt, i prikazana je kao seksualan objekt koji je spreman za konzumaciju.²⁰¹ Zapad je orijentalizmom homogenizirao koncept svih žena Istoka – Odaliska zapadnjačke mašte predstavljala je sve istočnjačke žene.²⁰² U slučaju Ingresove Odaliske uočavamo narativ koji je bio aktualan veliki dio devetnaestoga, ali i dvadesetoga stoljeća kao rezultat kolonijalnih diskursa temeljenih na problematiziranju odnosa prema Drugomu.

Ingres za svoga stvaralaštva radi mnoštvo orijentalnih nagih ženskih figura u kojima je potencirana senzualnost i snažno izražena erotičnost. Kada pričamo o orijentalizmu u umjetnosti, jasno nam je kako je takav konstrukt uvjetovan zapadnjačkim tumačenjem Istoka. Motivi harema, odaliske i nagih ženskih tijela eurocentrično su se prikazivali u djelima zapadne umjetnosti. Zapadnjačke slike harema konstruirane su prema mašti zapadnih muškaraca i njihovoj sklonosti da koncept orijentalnoga maksimalno seksualiziraju.²⁰³ Koliko god je takav koncept bio plodonosan za umjetnike i njihove ideje, istovremeno je zbog zapadnjačkog tumačenja Istoka bio povezan s osjećajem kulturne superiornosti i moralne dominacije nad Istokom.²⁰⁴

²⁰⁰ Facos, 2011., 158.

²⁰¹ Raymond, 2017., 191.

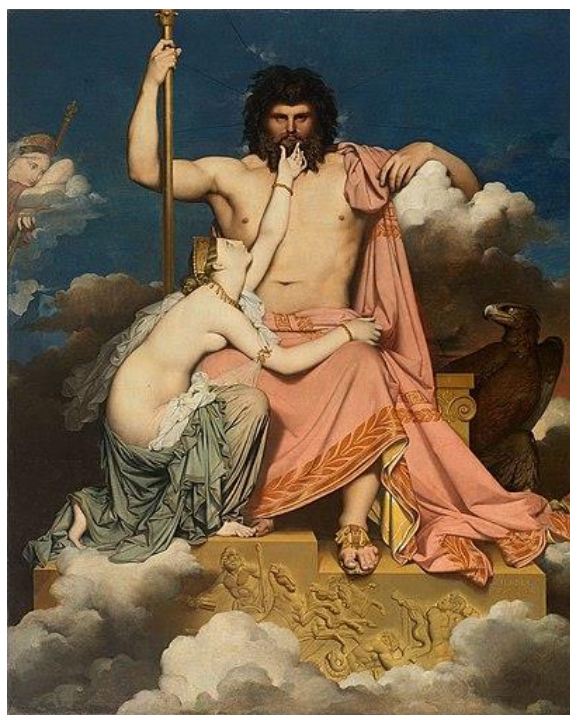
²⁰² Fay, 2012., 35.

²⁰³ Fay, 2012., 24.

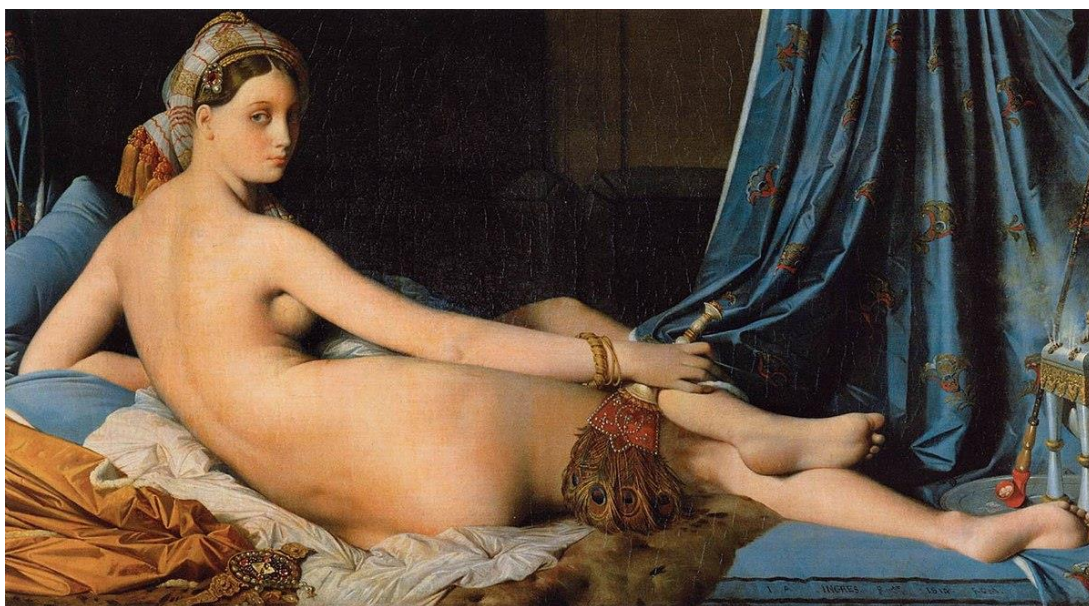
²⁰⁴ Fay, 2012., 24.



Slika 8. Anne-Louis Girodet-Trioson, *Portret Gospođice Lange kao Danaë*, 1799.,
Minneapolis Institute of Art, Minneapolis



Slika 9. Jean Auguste Dominique Ingres , *Jupiter i Thetida*, 1811., Musée Granet, Aix-en-
Provence



Slika 10. Jean Auguste Dominique Ingres, *Velika Odaliska*, 1814. Louvre, Pariz

3.4.2. ROMANTIZAM

Romantizam u svom idejnom kompleksu teži prikazati raznovrsnost i intenzitet emocija. Obilježja ovoga stila uočavamo u egzotičnim konceptima Orijenta iz zapadnjačke mašte, a očituje se i u mističnim, fantazijskim i bajkovitim vizurama. Jačanje nacionalnog identiteta i definiranje nacije ideje su romantizma koje također uočavamo u brojnim segmentima radova. U ovome stilskom izražaju nastaju djela koja potenciraju senzualnost i erotičnost, ali i snagu, a upravo se takva ostvarenja i motivi sažimaju u tijelima nagih ženskih figura.

U romantizmu se susrećemo s brojnim motivima koji promatraču golicaju maštu. U ovome slučaju radi se o španjolskom umjetniku Franciscu Goyi i njegovom popularnom djelu *Gola Maya* iz 1800. godine (Slika 11). Djelo prikazuje nagi ženski lik kako leži na svilenj posteljini na zelenom baršunastom kauču te samim izborom tkanina, svile i baršuna, dobivamo konotaciju senzualnosti, a izborom poze figure i njena opuštena stava jasna nam je čista erotska namjera umjetnika. Imamo dojam kao da poziva promatrača i da ga jednostavno „čeka“, što uočavamo nešto kasnije i u Manetovoj *Olimpiji*. *Gola Maya* se, ipak, zbog motiva slike doima profinjenije od *Olimpije*.²⁰⁵ Način na koji Goya prikazuje lik Maye izgleda drugačije i zbog ambijentalnog koncepta samog prikaza, a umjetnikova dosljednost akademskim tehnikama i oblikovanju tijela možda je razlog zbog kojeg takav dojam ostavlja. Uočavamo kako je

²⁰⁵ Hoffman, 1961., 350.

umjetnik prikazao i stidne dlačice, koje odstupaju od estetskih akademskih normi. Lik Maye nalik je sfinji²⁰⁶ što nam apsolutno dokazuje karakter njena lika kao preteče tipa fatalne žene. Goya je uvelike utjecao na umjetnike druge polovice 19. stoljeća ovim djelom zbog svoje maskulinističke objektivizacije ženske seksualnosti i potenciranjem njenog psihološkog intenziteta koje će se kasnije u stoljeću službeno definirati kao pojava fatalne žene.²⁰⁷ Goyino postignuće temeljimo na jedinstvenoj kombinaciji fizičkog i psihičkog stanja koje je izražavalo temperament modernog života i seksualne razmjene.²⁰⁸



Slika 11. Francisco Goya, *Gola Maya*, 1797.–1800., Museo del Prado, Madrid

Osim senzualnih motiva, u romantizmu se susrećemo s motivima koji ukazuju na nacionalne ideje i ženstvenu snagu. Primjerice, Théodore Géricault stvara 1817. godine djelo mitološke tematike *Leda i labud* (Slika 12) u kojem tijelo žene radi po uzoru na Fidijinog partenonskog *Ilissosa*, odnosno *Eridanosa*.²⁰⁹ Citirajući tijelo Fidijinog *Ilissosa*, odnosno *Eridanosa* u oblikovanju ženskog lika, Géricault stvara androgenu ženu s izraženom muskulaturom čija snaga dominira ovim djelom. S obzirom da je kreirana prema muškoj antičkoj figuri, svjedočimo o njenoj herojskoj nagosti koja je potencirana načinom oblikovanja muskulature u čemu je njegov izražaj dijelom i klasicistički. Romantizam raspolaže djelima koja sadrže žensku jačinu, inicijativu, bol i trpljenje. Osim Fidijinog utjecaja, u Géricaultovom djelu uočavamo i utjecaj na Michelangelovog djelo *Leda i labud* iz prve polovice 16. stoljeća u kojem

²⁰⁶ Hoffman, 1961., 350.

²⁰⁷ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 86.

²⁰⁸ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 86.

²⁰⁹ Clark, 1972. [1956.], 220.

vidimo snažno istaknutu muskulaturu ženskoga tijela. Géricault je, osim djela *Leda i labud* iz 1817. godine, nacrtao i djelo *Leda*, prema crtežu Michelangela Buonarrotija iz 1822. godine.

Eugène Delacroix u sličnoj namjeri, ali potpuno drugačijem kontekstu prikazuje ženski akt. U djelu *Danteova Barka* (Slika 13) iz 1822. godine, prikazuje naga tijela likova koji se svim snagama bore kako bi preživjeli. Ženski akt prikazan je polugolo, a uočavamo fragilnost i bespomoćnost, međutim, ženski lik se bori i u konstantnom je procesu preživljavanja.²¹⁰ Bitno je istaknuti kako lik žene ne umire, već preživljava.



Slika 12. Théodore Géricault, *Leda i labud*, 1817., Louvre, Pariz



Slika 13. Eugène Delacroix, *Danteova Barka*, 1822., Louvre, Pariz

²¹⁰ Clark, 1972. [1956.], 270.

Motivi preživljavanja i borbe ženskih likova u umjetnosti razvili su se u motiv žene koja je centar zbivanja i žarište događanja. Žena je postala središte revolucije i središte bunta, a umjetnici su takvu akciju prepoznali i razradili u svojim djelima. Vjerojatno najupečatljivije djelo koje prikazuje ženu u revoluciji čini *Sloboda predvodi narod* (Slika 14) iz 1830. godine. Eugene Delacroix slika lik žene u središtu Srpanjske revolucije kako hrabro i borbeno korača dajući promatraču dojam da „ruši“ sve pred sobom. Njena snaga i njen dominantni stav naglašavaju njenu monumentalnost u odnosu na druge figure u djelu. Lik žene, koji je uostalom jedini ženski lik u djelu, zapravo simbolizira *Slobodu*. Nesramežljiva žena snažnog stasa vodi muškarce u revoluciju s obećanjem demokracije.²¹¹ Atributima frigijske kape i držanjem zastave shvaćamo kako je Delacroix kroz nju utjelovio Marianne, odnosno nacionalni simbol francuske republike.²¹² Werner Hoffman ističe kako prava tema ovoga djela nije demokratski manifest niti politička sloboda, već *sloboda* sama po sebi.²¹³ Delacroix je u djelu izrazio erotsku snagu gomile, odnosno intoksikaciju čovječanstva u svojoj razuzdanosti.²¹⁴ Moralna dekadencija zauzimala je teme kako književnih, tako i likovnih djela devetnaestoga stoljeća. U umjetnosti devetnaestog stoljeća doživljavamo vrhunac interpretacije moralne dekadencije, koja je u takvom društvu postajala popularna, a čovjekovim otuđenjem čak i (samo)opravdana u tom periodu. Delacroixovi likovi su opijeni, a njihova lica otkrivaju nam okrutnost požude i smrti koja se dodatno akcentira pomoću lika *Slobode* kojim su protagonisti radnje „ozračeni“.²¹⁵ Lik *Slobode* nije samo simbol oživljene revolucije, on je utjelovljenje instinktivnog trijumfa pod čijom su moći ujedinjeni život i smrt, kao i očaj i senzualnost.²¹⁶ Figura *Slobode* uzdignuta je do herojskog, čak i donekle božanskog statusa, a stavljajući anonimnost na njen lik, ona postaje simbol vladavine masovnog duha.²¹⁷ Njen lik juriša preko leševa, a kompozicijskim rješenjem, Delacroix njenim likom osigurava oslobađajuće dijagonalno kretanje.²¹⁸

²¹¹ Duby, Perrot, 1994., 307.

²¹² Duby, Perrot, 1994., 307.

²¹³ Hoffman, 1961., 209.

²¹⁴ Hoffman, 1961., 209.

²¹⁵ Hoffman, 1961., 209.

²¹⁶ Hoffman, 1961., 209.

²¹⁷ Hoffman, 1961., 209.

²¹⁸ Hoffman, 1961., 209.



Slika 14. Eugène Delacroix, *Sloboda predvodi narod*, 1830., Louvre, Pariz

S druge strane, *Sloboda predvodi narod* sugerira nam još jednu složenu simboliku koju možemo povezati s mitološkim likom Medeje koja zbog vlastitih interesa ubija svoju djecu, a ikonografska rješenja njena lika uključuju nagost grudi.²¹⁹ Delacroix u djelu naglašava ranjivost likova koji okružuju figuru *Slobode*, a u slučaju interpretacije prema modelu Medeje, ti likovi čine njenu djecu koja „ne mogu pobjeći iz kandži svoje žestoke majke“.²²⁰ Kroz Medejin model tako bi lik *Slobode* bio simbol ekstremnih psiholoških stanja koja su izbrisala njene biološke i majčinske osjećaje diktirane prirodnim i društvenim kulturnim očekivanjima od majčinstva pod opravdanjem zaštite svoje djece.²²¹ Prema tome, model majke nameće se kroz lik *Slobode*. Ona je majka koja u svim svojim psihološkim stanjima pokušava zadobiti svoj dio prava u društvu, a istovremeno pokušava održati ravnotežu u društvenom kontekstu – to je majka koja je i republikanka i koja čini sve za dobrobit obitelji. Ovaj prikaz možemo, međutim, povezati i s mnogim stereotipima žena devetnaestoga stoljeća kojima se smatralo da su žene slabije mentalne jačine, sklone ispadima i neuravnotežene.

²¹⁹ Johnson, 2011., 177.

²²⁰ Johnson, 2011., 177.

²²¹ Johnson, 2011., 182.

Kao tematski kontrast prethodno navedenim djelima romantizma, trebali bismo izdvojiti i jednu ozbiljniju tematiku romantizma. William Turner, najpoznatiji po svome opusu romantičarskih krajolika, 1840. godine naslikao je djelo *Brod s robljem* (Slika 15). Uzburkani ocean zemljanog i hladnog kolorita miješa se s narančastim, žutim i crvenim nebom koje djeluje kao da „krvari“ pri zalasku sunca. Elementi navedenog kolorita doimaju se kao da čine simbiozu s temom koju djelo prikazuje. Turner slika nehumanost kolonijalističke trgovine robljem kojoj se priroda osvećuje svojim moralnim autoritetom.²²² Na oceanu plutaju dijelovi tijela žrtava trgovine robljem, međutim, Turner posebno tretira lik ženske ropkinje u donjem desnom kutu djela. Prikazuje nago žensko tijelo u mukama, njene grudi i abdomen su natečeni te joj je okovana ispružena noga iznad površine oceana.²²³ Upravo su to motivi kojima Turner apelira na društveni i seksualni prerogativ kojim se londonski gledatelj bavi nad ovim unesrećenim žrtvama.²²⁴ Umjetnik slika i groteskne ribe koje se hrane robljem čime stvara jedan romantičarski animalni ambijent u senzualiziranom oceanu.²²⁵ Djelo nosi važnu društvenu kritiku koja se bavi ženskim pitanjem, ali nosi i devetnaestostoljetnu osvetničku poruku prirode – prirode koju je Turner snažno prigrlio u svome opusu.



Slika 15. William Turner, *Brod s robljem*, 1840, Museum of Fine Arts, Boston

²²² Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 135.

²²³ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 135.

²²⁴ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 135.

²²⁵ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 136.

3.4.3. AKADEMSKI REALIZAM

Radikalni realizam, koji se fokusirao na prikazivanje seljaštva, proletarijata i sitne buržoazije, stvorio je broja djela koja su potaknula javne i političke rasprave.²²⁶ Akademski realizam predstavljao je pak ideološki jasnu, kulturno samodopadnu i stilski eklektičnu umjetnost²²⁷, a imao je ulogu informirati publiku o onome što već znaju ili je cinično podsjetiti na ono u što su znali da trebaju vjerovati.²²⁸ Činjenica da akademski realizam ne čini nikakve novine, u odnosu na druge stilove koji se javljaju paralelno s njime.²²⁹

Thomas Couture u okviru akademizma radi djelo *Rimska dekadencija* (Slika 16) 1847. godine koje snažno propituje žensko pitanje. Djelo prikazuje jutro nakon orgijske noći u antičkoj dvorani u kojoj se nalaze figure koje odmaraju, spavaju, plešu i grle se.²³⁰ Couturea su inspirirali stihovi rimskog pisca Juvenala koji piše protiv žena i o moralnoj dekadenciji.²³¹ S obzirom na to, umjetnik slika ležeću ženu u središtu koja predstavlja kurtizanu, a njenu simboliku feministička povjesničarka umjetnosti Linda Nochlin povezuje s tvrdnjom da su seksualne zahtjevne žene uništile moć Rima, a upravo tako kurtizana prijeti časti Francuske.²³² Ženska seksualnost time postaje simbol tragične dekadencije, a upravo to čini Coutureovo djelo važnim za žensko pitanje – uočavamo sve raširenije predstavljanje erotizirane žene kao utjelovljenja moderne dekadencije i smrti.²³³ Problem države sveo se na isključivo žensko biće iako je prostitucija, posebice u Francuskoj, u svojim nereguliranim provedbama oštetila najviše žene.

²²⁶ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 190.

²²⁷ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 190.

²²⁸ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 190.

²²⁹ Čelebonović, 1974., 14.

²³⁰ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 202.

²³¹ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 204.

²³² Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 204.

²³³ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 204.



Slika 16. Thomas Couture, *Rimska dekadencija*, 1847., Musée d'Orsay, Pariz

Akademskim realizmom provlači se senzualnost ženskog tijela kroz koje se propituju razna društvena pitanja moralnog karaktera. Poneki su se umjetnici bavili „ženskim pitanjem“ u svojim radovima, posebice kategorijom prostitucije i trgovinom ženama. Obično se ovakva tematika „maskirala“ svijetom antičkih ili orijentalnih motiva kako bi umjetnik, osim izbjegavanja sukoba s političkim autoritetima, uspio unijeti slobodu svog maštovitog izražaja. Uzmimo za primjer djelo *Trgovac robljem* (Slika 17) iz 1866. godine umjetnika Jean-Léona Gérômea. Postavljen nagi lik ropkinje nad kojim se vrši inspekcija tijela aludira na veliki problem prostitucije devetnaestoga stoljeća. Njen lik djeluje ravnodušno, a njezinom nagošću ova ozbiljna tematika dobiva senzualan karakter. Gérôme nudi promatraču prividnu dokumentarnost svojih djela koja impliciraju snažnije erotične konotacije.²³⁴

²³⁴ Čelebonović, 1974., 91.



Slika 17. Jean-Léon Gérôme, *Trgovac robljem*, 1866., Clark Art Institute, Williamstown

U djelima akademizma nedostaje mistika i atmosfera tajanstvenosti koja će se često kasnije primjećivati kod simbolista.²³⁵ Međutim, ono što uvelike uočavamo u ovome stilskom izražaju jest enormna zastupljenost erotskih motiva, čak i s religijskim konotacijama. Za primjer možemo uzeti djelo *Magdalena* (Slika 18) Francesca Hayeza iz 1833. godine. Svetica, koja je i ranije u umjetnosti bila često prikazivana figura, u devetnaestom stoljeću prikazuje se s intenzivnijim erotskim konotacijama. Njen prepoznatljiv atribut duge kose umjetnici su itekako iskoristili u prikazima efekata ženstvenosti, a upravo to uočavamo u romantičarskom Hayezovom djelu gdje se svetici pramenovi kose petljaju oko ruku.²³⁶ Ukoliko usporedimo romantičarsku verziju Hayezove slike s *Marijom Magdalenom u špilji* (Slika 19) Julesa Josepha Lefebvrea iz 1876. godine koji prikazuje istu tematiku, uočiti ćemo još više plamsajuću senzualnost koju nam Lefebvre priređuje u svome djelu. Njegova figura Magdalene potpuno je erotična. Kosom ne prekriva svoje tijelo, već otkriva, a poza u kojoj ju je slikar odlučio prikazati djeluje seksualizirano. U ovome primjeru, liku Magdalene umjetnik prekriva lice, a svjetlosnim rješenjem naglašava njeno poprsje. Njen lik u podnošenju svoje duhovne patnje i

²³⁵ Čelebonović, 1974., 39.

²³⁶ Čelebonović, 1974., 57.

suočavanjem s grijesima proživljava agoniju koju je umjetnik, zanesen devetnaestostoljetnim izazovima, odlučio erotizirati. Kada je promatramo dobivamo osjećaj da njeno nago tijelo poziva promatrača, a takav element nam daje do znanja da je Lefebvre učinio *femme fatale* od jedne svetice koja je za svoga života grijeshila.



Slika 18. Francesco Hayez, *Magdalena*, 1833., Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano



Slika 19. Jules Joseph Lefebvre, *Marija Magdalena u špilji*, 1876., Hermitage Museum, Sankt Peterburg

Fokus senzualnosti maštovito je znao odrediti i William-Adolphe Bouguereau stvarajući djelo 1902. godine pod nazivom *Oreade* (Slika 20). Bouguereau slika prikaz koji slavi žensko tijelo i svu zavodljivost koja iz njega proizlazi.²³⁷ Mnoštvo ženskih nagih figura lebdi u raznim pozama, kao da formiraju vrtlog snažno istaknutom dijagonalom koju tvore njihova tijela. Iako tri satira Bouguereau smješta u prvi plan djela, promatrač dobiva dojam kao da ih, na prvi pogled, uopće nema. Sav intenzitet djela i sva pozornost promatrača smješteni su u drugi, odnosno središnji plan koji zrači senzualnošću, snagom svjetline i raznovrsnošću pokreta koji nam sugeriraju harmoniju ženskih tijela, ali istovremeno otkrivaju njihovu kaotičnost nabojem prikaza.



Slika 20. William-Adolphe Bouguereau, *Oreade*, 1902. Musée d'Orsay, Pariz

²³⁷ Čelebonović, 1974., 82.

3.4.4. REALIZAM

Realizam Gustavea Courbetta ostavio je duboki trag u umjetnosti. Odbacujući akademizam devetnaestoga stoljeća, on u realitetu ljudskog tijela iznosi vlastita stajališta. Bio je i skandalozan – prisjetimo se djela *Podrijetlo svijeta* u kojem umjetnik gotovo anatomske prikazuje ženski spolni organ bez ikakvog mitološkog ili književnog konteksta.²³⁸ Courbet je dosljedno propitivao društvene norme i ljudsku stvarnost u čemu je koristio nago žensko tijelo kao alegoriju za prenošenje poruke. On kreira jedan tip realističkog nagog tijela koji je primjenjivao u gotovo svim radovima. Prikazuje nage žene punašnije građe s većim oblinama u čemu uočavamo njegovu dosljednost realizmu.²³⁹ Kenneth Clark tvrdi kako je Courbet herojska figura u povijesti aktova.²⁴⁰ Kroz doktrinu realizma, koju čini potraga za suštinskim, uspijeva prikazati apsolutnu senzualnost koju utjelovljuje putem svojih modela.²⁴¹ Osim toga, stvarajući realistična tijela, promatračice su se na nekoj razini mogle povezati s djelom zbog dobivanja dojma stvarnosti takve kakvu vide, a na tome se i zasnivalo Courbetovo slikarstvo realizma – na oblikovanju realizma u kontekstu suštine.²⁴²

U svome opusu često je prikazivao nagi ženski lik. Pod okriljem tematike kupačica ili isključivo ogoljenog akta bez kontekstualnog smještaja, Courbet je kreirao mnoga djela u kojima je iskazao svoj unikatan rukopis ženskih punašnijih tijela, dalekih od ideala akademizma. U kontekstu problematiziranja ženske nagosti, možda je najzanimljivije djelo *Atelijer* (Slika 21) koje je ujedno i centralno djelo njegova opusa. Djelo nastaje 1855. godine, a Courbet u njemu kroz naslikane likove prikazuje društvene skupine te proizvode istih društvenih skupina.²⁴³ Trgovac, prostitutka, grobar i svećenik pripadnici su društva koji se obogaćuju iz siromaštva drugih, dok je nezaposlen radnik prikaz proizvođača društvenog statusa, a lovci i veterani iz 1793. godine simboliziraju svijet koji je slobodan od većine društvenih sukoba.²⁴⁴ Središnju skupinu čini slikar čiji se dijalog vodi s njegovim djelom, dječak koji promatra s pozornošću slikara i djelo te naga ženska figura koja simbolizira Istinu, u kojoj možemo primijetiti suosjećajni i razumijevajući pogled.²⁴⁵ Njen lik otkriva istinu prirode i suštinsku iskrenost svega što je istinski prirodno, a figura umjetnika slika prirodu i prenosi na

²³⁸ *L'Origine du monde*, Musée d'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/lorigine-du-monde-69330>

²³⁹ Clark, 1972. [1956.], 162.

²⁴⁰ Clark, 1972. [1956.], 163.

²⁴¹ Clark, 1972. [1956.], 163.

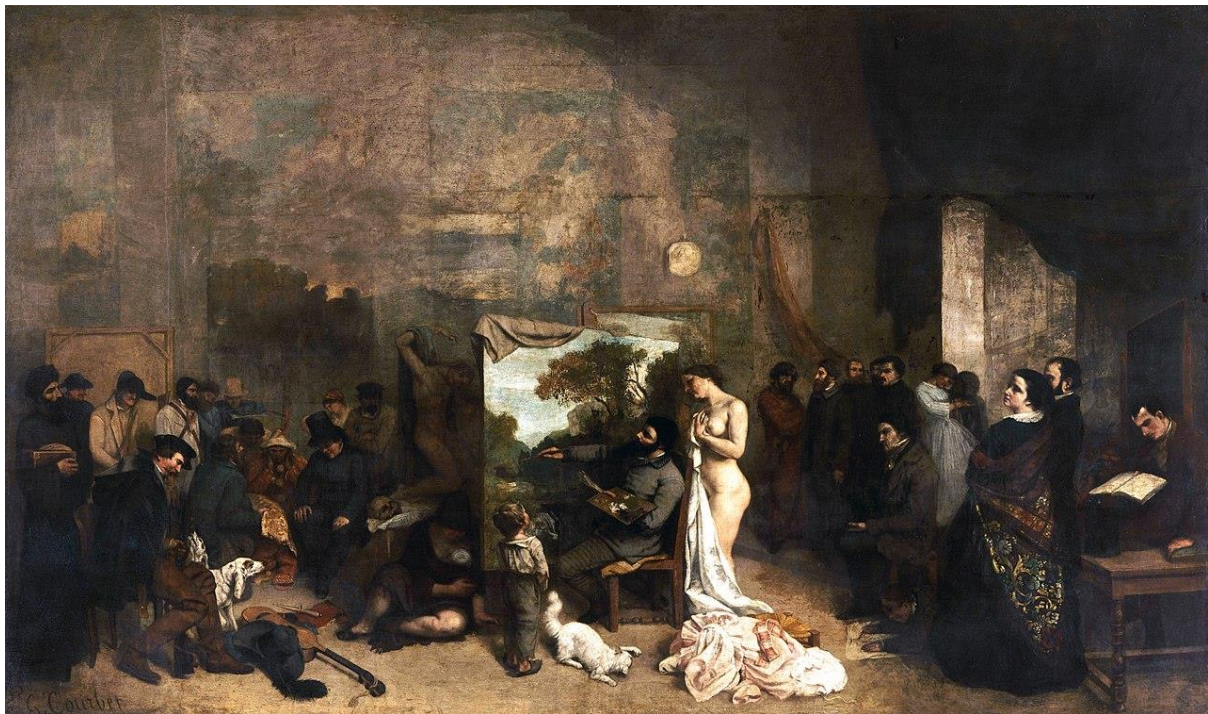
²⁴² Clark, 1972. [1956.], 163.

²⁴³ Hoffman, 1961., 12.

²⁴⁴ Hoffman, 1961., 12.

²⁴⁵ Hoffman, 1961., 18.

platno procese prirode koje shvaća kao utjelovljenje ženske plodnosti.²⁴⁶ Njena figura za promatrača treba predstavljati prirodno mjerilo stvari te je se ne bi trebalo površno shvaćati ni kao modela, ni kao muzu.²⁴⁷ „Prirodno“ se ponovno uočava u teoretiziranju ženskog tijela. Djelo problematizira metamorfozu ženstvenosti koja je raspoređena po raznim dijelovima slike, primjerice, uočavamo figuru majke, bludnice koja je odjevena u seosku odjeću te figuru *Istine*.²⁴⁸ Zanimljivo je kako je Courbet izvorno naslikao figuru žene, odnosno fatalnu ženu koja je bila smještena kod Baudelairea, dajući joj crte lica Baudelaireove ljubavnice, no kasnije ju je uklonio.²⁴⁹ Djelo u svojoj esenciji argumentira različite društvene probleme, a ponajviše problematiku spolnog odnosa i klasnih razlika.²⁵⁰



Slika 21. Gustave Coubert, *Atelijer*, 1855., Musée d'Orsay, Pariz

²⁴⁶ Hoffman, 1961., 20.

²⁴⁷ Hoffman, 1961., 20.

²⁴⁸ Hoffman, 1961., 22.

²⁴⁹ Hoffman, 1961., 22.

²⁵⁰ Hoffman, 1961., 22.

3.4.5. IMPRESIONIZAM

Impresionisti su ženska tijela definirali impresionističkim stilskim leksikom, a tijela koja su prikazivali uglavnom su bila smještena u ambijente prirode.²⁵¹ Pojava impresionizma temeljila se na cilju stvaranja moderne umjetnosti koja bi pokušala vratiti osjećaj postojanosti, bezvremenosti i sklada u umjetnosti.²⁵²

U duhu prirode i impresionističkog stilskeg leksika ovo poglavlje započinje s jednim od glavnih protagonista impresionizma – Eduardom Manetom. Osim što je prominentna figura impresionizma, bio je i protagonist niza skandala u drugoj polovici 19. stoljeća. Njegova visoka popularnost zbog skandala započela je jednim od najanaliziranih djela u povijesti umjetnosti – *Doručkom na travi* (Slika 22). Pod okriljem Salona odbijenih 1863., Manet je izložio djelo u kojem je naga djevojka u društvu dvojice muškaraca odjevenih u suvremenu odjeću i druge žene koja izlazi iz vode. Začetak problema i skandala uzrokovalo je nekoliko stvari: nagost djevojke nije opravdana mitološkim ili literarnim izvorom, smatralo se da je prikazana kurtizana u djelu, a Manetov stil i koloristički tretman djela smatrani su šokantnim kao i sama tema jer odstupaju od svih akademskih normi.²⁵³ Manetov *Doručak na travi* u potpunosti je demolirao tradicionalni *paysage composé* (pejzažno djelo) i destabilizirao tradicionalno akademsko slikarstvo ovoga žanra.²⁵⁴ Posezao je za tradicionalnim likovnim djelima u oblikovanju svoje antitradicionalne kompozicije. U radu je citirao likove Giorgioneovog *Koncerta na otvorenom* prilagođavajući ih suvremenosti koju je doživio prilikom boravka kraj rijeke u Argenteuilu prilikom promatranja žena kako se kupaju.²⁵⁵ Osim Giorgionea, kao uzor poslužila mu je i gravura Marcantonija Raimondija *Parisov sud* iz koje citira tri figure koje sjede u donjem desnom kutu.²⁵⁶ *Doručak na travi* predstavlja društveni šok monumentalnih razmjera koji će utjecati na praksu mnogih umjetnika u liberalnom portretiranju nagosti ženske figure koje će obilježiti modernu umjetnost.

²⁵¹ Clark, 1972. [1956.], 164.

²⁵² Nochlin, 2006., 17.

²⁵³ *Le Déjeuner sur l'herbe*, Musée d'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-904> (pristup 1. travnja, 2023.)

²⁵⁴ Nochlin, 2006., 58.

²⁵⁵ Nochlin, 2006., 59.

²⁵⁶ Nochlin, 2006., 63.



Slika 22. Edouard Manet, *Doručak na travi*, 1863., Musée d'Orsay, Pariz

Manet je vjerojatno uživao u šokiranju javnosti, sudeći po djelima koja je stvarao. Djelo *Olimpija* (Slika 23) iz 1863. godine izvršilo je potpuni *épater les bourgeois*. Činjenica da je publika gledala u djelo na kojem je prikazan akt kurtizane izazvala je pravi skandal i opći društveni šok. K. Clark govori kako je Manet riskirao slikajući akt s toliko individualnog karaktera jer time ugrožava cijelu premisu akta, međutim, on uspijeva u tome zbog svoje slikarske vještine.²⁵⁷ Uočavamo kako je Olimpija naslikana u već viđenoj, možemo čak reći, šablonskoj pozi Venere, međutim, ono što odstupa je upravo njena individualnost. Venere su uglavnom anonimne, promatramo ih kao mitološke likove koji zrače senzualnošću, a njihovu esenciju u djelu tumačimo prema kontekstu i ideji slikara. Međutim, Olimpija je stvarna osoba. Točnije, slikarica Victorine Meurent, koju Manet nije lišio njena karaktera ni izgleda. Ona nije Venera iz akademskih okvira, ali Olimpija čini Veneru prema simboličkom aspektu žene o kojem švicarski antropolog Bachofen govori u studiji *Mit, religija i majčinsko pravo* (1861.). Prema tome, Olimpija u dihotomiji simbola žene devetnaestoga stoljeća utjelovljuje „lošu“ ženu, odnosno *femme fatale*. Manetova *Olimpija* okarakterizirana je kao izazovno djelo koje sadrži „primitivnu“ izravnost, kao da je gotovo namjerno kreirana tako „bezumno“.²⁵⁸ Pojam „primitivnosti“ Werner Hoffman koristi kako bi objasnio nova revolucionarna sredstva

²⁵⁷ Clark, 1972. [1956.], 165.

²⁵⁸ Hoffman, 1961., 350.

izražavanja jednostavnim radom kista kojim slika oštre kontraste u boji i liniji bez njihova povezivanja, a izostavljanjem modulacije tijela uočavamo postupnu stilizaciju i pojednostavljivanje figure.²⁵⁹ Kod lika kurtizane uočavamo odvažnost stava koji je dosta direktan u njezinom ležećem položaju, a hladan izravan pogled svjedoči o njenoj „besramnosti“.²⁶⁰

Svakako treba istaknuti i važnost mačke koja se prikazuje s Olimpijom, a nosi višeznačnu simboliku. Naime, Baudelaire je mačku u svojim djelima uspoređivao najprije sa ženom, a tek onda sa sfigom, kao što je i poezija devetnaestoga stoljeća prihvatila simboliku mačke, umjesto sfinge, kao žene, a možda je na njega utjecalo Edgar Allan Poeovo tumačenje mačke kao demonskog bića.²⁶¹ Romantizam Poeove književne ekspresije zasigurno je doprinio u potenciranju ovoga simbola kao *femme fatale* kojim se u fantaziji nečeg tamnog i demonskog smjestila simbolika takve fiktivne žene. *Femme fatale* kroz pojam prostitutke gledamo kao ženu koja nije ničije vlasništvo, a pripada svima, međutim, ona je ta kojoj pripada svaki muškarac te joj se filozofija očituje u trijumfu nad muškarcem.²⁶² Upravo takav koncept umjetnik prikazuje u svome djelu. Provokativnu i kontroverznu figuru stavlja u centar zbivanja svog umjetničkog rada koju buržoaski moral osuđuje i proživljava kompletan šok. Takav buržoaski moral tretira bludnicu na najmarginaliziraniji mogući način, međutim, umjetniku nije cilj takvu je prikazati kakvu je društvo smatra, već joj daje određenu moć u djelu, koja djeluje arogantno i izazivajuće.²⁶³ Stvara koncept prostitutke kao nekoga tko se ponižava, ali i koja ima moć da ponizi drugu stranu.²⁶⁴ Uz prostitutku prikazana je i afro-karipska figura žene za koju se smatra kako je na slici jer njen lik i lik Olimpije povezuje zajednička degeneracija, odnosno njihova kombinirana intelektualna, fizička i moralna izopačenost, kao i inferiornost.²⁶⁵ U liku prostitutke nalazi se simbol za univerzalnom žudnjom za ljubavlju.²⁶⁶ Vjeruje se kako se umjetnik na takvoj razini osjeća povezano s prikazanom prostitutkom, a to tumačimo na temelju njene simboličke figure.²⁶⁷ Isto kao i prostitutka, umjetnik ima osjećaj da pripada svima, ali i nikome, bježi od ljudskih veza i odgovornosti, osjeća se samoprogano.²⁶⁸

²⁵⁹ Hoffman, 1961., 350.

²⁶⁰ Hoffman, 1961., 350.

²⁶¹ Hoffman, 1961., 350.

²⁶² Hoffman, 1961., 330.

²⁶³ Hoffman, 1961., 330.

²⁶⁴ Hoffman, 1961., 330.

²⁶⁵ Eisenman, Crow, Nochlin et al, 1994., 243.

²⁶⁶ Hoffman, 1961., 330.

²⁶⁷ Hoffman, 1961., 330.

²⁶⁸ Hoffman, 1961., 330.

Femme fatale često je bila korištena u djelima umjetnika druge polovice devetnaestoga stoljeća. Kako je u književnim i proznim djelima 19. stoljeća fatalna žena činila žarište radnje, tako je krasila i platna slikara. Muškarac je stvorio ideju *femme fatale* sa simbolima muške porobljenosti, ljubavne muke i okrutnosti, koja leži na požudi hladnokrvne žene, zbog čega se cementirala u brojne imaginarije umjetnika i idejna rješenja.²⁶⁹ Ideja o neizbježnoj propasti *femme fatale*, stvorenja erotske žudnje, utkana je u likove poput Salome, Olimpije, Mesaline, Nane, Pauline Bonaparte, Sfinge koje čine samo transformaciju jednog arhetipa – kulta Afrodite, odnosno Venere.²⁷⁰ Fatalna žena može imati neograničeno puno imena, može biti odjevena u različita ruha kao i kreirana raznovrsnim fizičkim karakteristikama, međutim, sve imaju potpuno identičnu ćud koja određuje sredstva i ciljeve. Karakterizira ih dvosmislenost njihove egzistencije i postupaka, to jest one su zavodljive, ali suzdržane, pokušavaju namamiti, međutim prijete, a njihov zagrljaj, koji naizgled djeluje siguran, zapravo je „proždirući zagrljaj vampira“, a u konačnici od takve žene i njenih namjera ne postoji bijeg.²⁷¹



Slika 23. Edouard Manet, *Olimpija*, 1863., Musée d'Orsay, Pariz

²⁶⁹ Hoffman, 1961., 348.

²⁷⁰ Hoffman, 1961., 348.

²⁷¹ Hoffman, 1961., 348.

Senzualna tijela s velikom je strašću slikao i Pierre-Auguste Renoir u prirodnom ambijentu pod temom kupačica. Renoir je ženski akt prigrlio nakon Salona 1870. godine kada izlaže *Kupačicu (Baigneuse au griffon)* (Slika 24), djelo koje ga je učinilo popularnim.²⁷² U stvaranju ovoga akta, Renoir preuzima pozu lika po uzoru na *Knidsku Afroditu*.²⁷³ Tema kupačica posebno postaje aktualna u drugoj polovici devetnaestoga stoljeća, a Renoir s velikom strašću prihvaća ovu tematiku zbog čega veliki dio njegova opusa čine upravo kupačice. Umjetnik u svojim *Velikim kupačicama* (Slika 25), koje slika od 1884. do 1887. godine, prikazuje punašnije žene koje odmaraju uz rijeku dižući svoje ruke prema suncu, a mekoćom pokreta uočavamo njihovu snagu i senzualnost.²⁷⁴ U slučaju Renoirovih brojnih djela u kojima prikazuje kupačice, Tamar Grab iz perspektive suvremenog feminizma iznosi tezu kako su djela kupačica francuskih umjetnika devetnaestoga stoljeća, stvarana da privuku isključivo muške promatrače.²⁷⁵ Tema kupačica kroz devetnaesto stoljeće postaje iznimno popularna, a obzirom na masivnost produkcije ove teme, uočavamo kako erotizacija ženskog lika postaje sve zastupljenija. U tom kontekstu, umjetnost je bila u službi ženstvenosti ugrožene pokvarenošću modernoga života, a akt kakvog Renoir oslikava predstavljao je sredstvo za reafirmaciju tradicionalnih vrijednosti u umjetnosti i tradicionalnih odnosa među spolovima.²⁷⁶ Time možemo zaključiti kako erotizirajući koncept kupačica koje uočavamo kod umjetnika devetnaestoga stoljeća zapravo utjelovljuju tradiciju muškog majstorstva i ženskog prikazivanja osnovanog na velikom dijelu zapadne slikarske kulture, a upravo takav koncept nisu prihvaćale brojne feministkinje i društveni reformatori.²⁷⁷

²⁷² Clark, 1972. [1956.], 166.

²⁷³ Clark, 1972. [1956.], 166.

²⁷⁴ Nochlin, 2006., 3.

²⁷⁵ Nochlin, 2006., 7.

²⁷⁶ Nochlin, 2006., 8.

²⁷⁷ Nochlin, 2006., 8.



Slika 24. Pierre-Auguste Renoir, *Kupačica*, 1870., Museum de Arte, Sao Paulo



Slika 25. Pierre-Auguste Renoir, *Velike kupačice*, 1884.-1887., nepoznata lokacija

Svakako moramo uzeti u obzir Renoirovu vlastitu koncepciju i shvaćanje žene kako bismo shvatili njegove ženske aktove. Budući da je držao da su žene postale opasne zbog njihova napretka koji se bazira na zahtjevima za prava, obrazovanjem i željom za pripadnošću unutar industrijskog društva, Renoir je svojim aktovima izrazio nostalgičan vapaj za prošlim vremenima u kojima su žene bile podređene i u sjeni, lišene vlastite individualnosti i prava na bilo kakvo sudjelovanje u javnom životu.²⁷⁸ Zanimljivost koju Renoirovi ženski aktovi nose u djelu *Velike kupačice* skriva se u oblikovanju ženskog tijela. Naime, figure na desnom dijelu slike prikazane su s potpuno drugačijom tjelesnom građom, nego dvije kupačice na lijevoj strani. Okrenute su leđima promatraču, a uočavamo kako im je umjetnik reducirao tjelesnu masu, kao i volumen oblina pridajući ženskom tijelu androgeni identitet s kojim su se promatračice, ali i promatrači mogli identificirati.²⁷⁹ Načinom na koji Renoir različitosti tjelesnih oblika prikazuje diferenciranost tjelesnog koncepta žene udaljava se od snažno erotičnog i univerzalnog identiteta koji pridaje ženskom liku te u određenoj mjeri reducira singularnost ženstvenosti koja je često popraćena seksualizacijom njena lika. Važno je istaknuti kako se na Salonima devetnaestoga stoljeća tema kupačica visoko favorizirala, a tema kao takva kroz stoljeće se sve više sekularizirala i generalizirala dajući liku kupačice prednost kao subjektu koji je identificiran isključivo time što je „kupačica i ništa više“.²⁸⁰ Teme kupačica ostvaruju svoj efekt na promatrača u okviru estetskog učinka koji se zasniva na glatkoći prikaza i razigranošću subjekata koji djeluju opušteno, a činjenica da su smješteni u ambijent prirode govori nam da je tema udaljena od konkretnog konteksta koji bi sugerirao okolnosti poput suvremenosti ili realnosti urbanog postojanja, kao i postojanja suprotnog spola.²⁸¹ Takav slikarski imaginarij vodi nas prema izoliranosti ambijenta, ali i prikazanog subjekta koji omogućuje promatraču da razigra svoju maštu i kreira doživljaj djela prema vlastitim preferencijama. Estetsko pitanje teme kupačica bazira se na nesvjesnim psiho-seksualnim čimbenicima koji su stvoreni kroz koncept muškog estetskog izazova.²⁸²

Impresionističko žensko tijelo nije uvijek senzualno pa ni erotično. Promjenu u reprezentaciji tijela i komuniciranju nagosti ponajviše zapažamo kod Edgara Degasa. Kritičar Octave Mirbeau govori kako promatrači koji se dive nagim tijelima i mačjim, zmijolikim oblinama neće pronaći radost u crtežima Degasa.²⁸³ Tvrdnja je to koja nam dokazuje kako je Degas

²⁷⁸ Nochlin, 2006., 40.

²⁷⁹ Nochlin, 2006., 11.

²⁸⁰ Nochlin, 2006., 16.

²⁸¹ Nochlin, 2006., 19.

²⁸² Nochlin, 2006., 44.

²⁸³ Dawkins, 2002., 73., prema Mirbeau, 1885., 1.

hrabro bježao od akademskih ideala nagosti pomičući granice umjetnosti kasnog devetnaestoga stoljeća. Samim time, Degas odbacuje konvencije akta i privid individualnosti i ženske gracioznosti²⁸⁴, čime zaključujemo kako se udaljava od popularnog koncepta senzualnosti i erotičnosti čineći ženski akt enigmom koja ni na koji način ne komunicira s muškim promatračima. Način na koji Degas tretira akt je formalistički što vidimo u njegovom obrađivanju strukture i prirode tijela koje je temeljio na proučavanju pokreta, zbog čega su njegovi aktovi davali dojam bespolnosti i androgenosti.²⁸⁵ Edgar Degas je ženski akt prikazivao kao figuru koja je u akciji kroz koju otkriva ideju pokreta u svom često intimnom ambijentu.²⁸⁶ Degasova je specijalnost da ženski akt učini nepoznatim i enigmatičnim. Kroz otuđujuću točku gledišta on se udaljava od identiteta ženskog lika, a time promatračice osjećaju povezanost s prikazanim tijelom koje projicira intimnost i samozatajnost.²⁸⁷ Umjetnik čini ženski akt posebno zanimljivim svojom perspektivom kroz ključanicu kojom bilježi spontane situacije, nekonvencionalne geste, kao da zaviruju iza kulisa i u garderobe.²⁸⁸ Umjetnik uspješno defamilijalizira žensko tijelo²⁸⁹ i pobija u svojim radovima ideale akta čime pomiče granice akademske umjetničke prakse svojim individualnim i estetskim imperativom.²⁹⁰ Degas je po uzoru na Marcantonijevu gravuru *Bitka kod Cascine* radio nekoliko aktova u kojima ženske figure oblikuje prema muškim figurama na gravuri te ih stavlja u kontekst jednog intimnog ambijenta.²⁹¹ S obzirom na navedeno, *Žena koja izlazi iz kade* (Slika 26) (1898.) zapravo je preuzeta od figure vojnika koji se rukama pokušava primiti za obalu, a *Žena koja briše svoja leđa* (Slika 27) (1888.-1892.) predstavlja vojnika koji pričvršćuje svoj oklop.²⁹² U navedenim djelima snažno se uočava Degasov unikatni potpis u kreiranju ženskog akta – figure su anonimne, ne komuniciraju s promatračem, izražavaju intimu i lišene su senzualnosti.

²⁸⁴ Dawkins, 2002., 76.

²⁸⁵ Armstrong, 1986., 224.

²⁸⁶ Clark, 1972. [1956.], 221.

²⁸⁷ Nochlin, 2006., 129.

²⁸⁸ Hoffman, 1961., 199.

²⁸⁹ Nochlin, 2006., 131.

²⁹⁰ Dawkins, 2002., 2.

²⁹¹ Clark, 1972. [1956.], 221.

²⁹² Clark, 1972. [1956.], 221.



Slika 26. Edgar Degas, *Žena koja izlazi iz kade*, 1898., Kunstmuseum, Solothurn



Slika 27. Edgar Degas, *Žena koja briše svoja leđa*, 1888.-1892., National Museum of Western Art, Tokyo

U slučaju impresionističkih slikarica Berthe Morisot i Mary Cassat dolazi do potpunog preinačavanja lika žene u slikarstvu. Umjetnice su imale sličan pristup žanru akta u kojem su zastupale vlastite ideale pozicionirajući ženski lik u majčinskim okvirima. Njihovo odbijanje da slikovno uskrate ženi dostojanstvo i vrijednost možemo prikazati kao svojevrsan bunt toga vremena kojim stavljaju imperativ na funkciju i emotivno bogatstvo žene devetnaestoga stoljeća. Odbijanjem pružanja vizualnog užitka izravnog pristupa tijelu i modificiranjem žanra akta kao teme majčinstva, definirale su senzibilniji i realističniji pristup predstavljanja ženskog tijela.²⁹³ Promjenama koje su uvele svojim slikarstvom ženi se dodijelila individualnost razbijajući nametnutu objektivizaciju povijesnih umjetničkih ideala, zbog čega lik žene u njihovom slikarstvu shvaćamo kao kompleksni subjekt radnje u djelima. Cassat je revitalizirala tradiciju Madonne u svojim djelima kojima prikazuje trenutke majke s djecom, a slično je i Morisot u portretima istraživala odnos majke prema vlastitoj kćeri.²⁹⁴

Amerikanka Mary Cassat većinu je svoga stvaralaštva provela u Parizu. Cassat u sklopu svog imaginarija dobre majke, stvara djela s kojima se ljudi srednjeg sloja mogu povezati i identificirati tako da održava tradiciju naglašavajući majčinsku fizičku vezu kao mjesto gdje se tijelo majke dodiruje s tijelom djeteta, a to vidimo da definira i centralnu os mnogih slika.²⁹⁵ *Dječja kupka* (Slika 28) djelo iz 1893. godine u kojem centar slike zauzima odnos majke i djeteta, a nježan dodir majke gotovo da je taktilan promatraču.

Morisot je, s druge strane, ustrajala u prikazivanju intelektualne povezanosti majke s djetetom, slikajući njihov odnos kroz razne aktivnosti umjetničkog tipa poput slikarstva i glazbe.²⁹⁶ U ovome dijelu rada nisu uzeti primjeri nagosti odrasle žene, već primjeri koji svjedoče o potpuno novom matrijarhalnom i, možemo reći, čednom prikazu žene. Primjeri poput takvih koje nalazimo u slikarstvu Cassat i Morisot svjedoče nam o valorizaciji unutrašnjih vrijednosti devetnaestostoljetnih žena. Razlog zbog kojih se u radu koriste upravo ovi primjeri u kontekstu navedenih dviju umjetnica jest pokušaj usporedbe i polariziranja koncepta ženstvenosti u slikarstvu. Prema Bachofenu, imamo dihotomijski simbolički sustav dobre i loše žene, a upravo tom sustavu koji je uvjetovan muškim imperativom možemo sučeliti simboliku djela Cassat i Morisot, koji u teoriji možemo povezati na Bachofenov simbolički sustav dobre žene, međutim distinktivan je zbog perspektive kreatorica i njihova stajališta koji je uvjetovan njihovim iskustvom. Umjetnice na jednoj razini održavaju vjerodostojnost prikaza zbog njihove rodne

²⁹³ Dawkins, 2002., 123.

²⁹⁴ Dawkins, 2002., 123.

²⁹⁵ Duby, Perrot, 1994., 307.

²⁹⁶ Duby, Perrot, 1994., 313.

uvjetovanosti. Iz perspektive umjetnica, stvaranje narativa o ženskoj simbolici u slikarstvu zapravo čini jedan dokumentarni pristup njihovih individualnih vrijednosti, a kroz brojne autoportrete koje su umjetnice slikale to se i dokazuje. Simbolika žene iz slikarske naracije Morisot ili Cassat tako čini opreku simbolici slikarstva uvjetovanim muškim imperativom. Sukladno ovome, možemo spomenuti način na koji je svijet umjetnika gledao na umjetnice u tom razdoblju. Primjerice, Mary Cassat pozirala je Edgaru Degasu, kao što je i Berthe Morisot Edouardu Manetu, međutim, u brojnim portretima koji su naslikani, obojica umjetnika nisu prikazali umjetnice kao slikarice, već promatračice, iako su im u djelima odali počast njihovoj ljepoti, kao i intelektu.²⁹⁷ Razlog nam je nepoznat, iako možemo slutiti kako je iz stajališta muškog umjetnika devetnaestoga stoljeća, temeljena na postignućima europskih umjetnika, možda bilo nepojmljivo da umjetnice prikazuju u zanatu koji je tada bio u shvaćanjima isključivo muški. Premda su umjetnice kroz povijest bile prisutne u malom broju, to ne znači da se na isti način valorizirao njihov značaj, već je, možemo reći, rodna hijerarhija odredila i definirala valorizaciju. Zbog toga rodnu razliku trebamo promatrati i shvaćati kao društveni konstrukt posredovan povijesnim uvjetima.²⁹⁸



Slika 28. Mary Cassatt, *Dječja kupka*, 1893., Art Institute of Chicago, Chicago

²⁹⁷ Duby, Perrot, 1994., 313.

²⁹⁸ Eisenman, Crow, Nochlin et al, 1994., 255.

3.4.6. POSTIMPRESIONIZAM

U okvirima postimpresionističkog ženskog akta izdvojiti će se Paul Gauguin i Paul Cézanne koji su redefinirali poimanje ženskoga tijela. Obojica se krajem 19. stoljeća odmiču od akademskih normi prilikom čega primjenjuju vlastite koncepte u redefiniranju teme akta. Ova dvojica umjetnika primjenjuju različite koncepte u poimanju ženskoga tijela zbog čega se upravo oni obrađuju u ovome poglavlju rada.

Paul Gauguin žensko tijelo smješta u izvaneuropski kontekst. Bježeći od neposrednosti i suvremenosti života, kao i od svih produkata modernizacije, Gauguin odlazi u daleke krajeve kako bi pronašao bezvremenske, univerzalne i vječne vrijednosti upisane u tijela tahićanskih žena.²⁹⁹ Gauguin teži pronalasku prirodnog kao i mnogi umjetnici devetnaestog stoljeća, a upravo izvor prirodnog pronalazi u tijelima domorodačkih žena. U njegovu kontekstu, simboliku nagog tijela uviđamo u potrazi za pravim vrijednostima, neiskvarenim umovima i okolinama koje doprinose svu senzualnost koja liječi modernog otuđenog čovjeka.

U diskursu Drugoga Gauguin pronalazi svoj mir i izvor inspiracije koji je bio zasnovan na utopijskom bijegu od svakodnevne monotonije koja ga je porobila. Za Gauguina ideja Istoka funkcionirala je kao utopijski bijeg od obeshrabrujućih seksualnih i ideoloških sukoba koji su postojali na Zapadu.³⁰⁰ Izvaneuropsko zadovoljstvo koje je Gauguin pronašao u autohtonim ženama Tahitija predstavljalo je za njega prirodnu plodnost i dobročinstvo, ali je povezano i s obnovom muškog političkog autoriteta i seksualnog prerogativa.³⁰¹ On je svojim odlaskom na Tahiti kompenzirao svoju nemoć nad modernošću vremena u kojem živi.³⁰² U djelu *Manao tupapau* (Slika 29) iz 1892. godine, umjetnik prikazuje mladu Tahićanku kako leži na trbuhu pogledom usmjerenim prema promatraču. Lik djevojke djeluje prestrašeno, a ambijent i domorodački kontekst sugeriraju da njome vladaju emocije i misticizam što vodi prema njenoj nesposobnosti za racionalno razmišljanje.³⁰³ Kroz djelo, tako, tumačimo zapadnjački koncept temeljen na rasističkim stereotipima o domorodačkim narodima kao mentalno inferiornima.³⁰⁴

U ovom kontekstu možemo se dotaknuti i simbolističkih tendencija Gauguina. Pojam fatalne žene Gauguin utjelovljuje u liku Tahićanke. U svom senzualnom izdanju i oblikovanjem zapadnjačkim narativom, lik djevojke simbolizira požudu i smrt koja prijeti muškom

²⁹⁹ Nochlin, 2006., 37.

³⁰⁰ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 203.

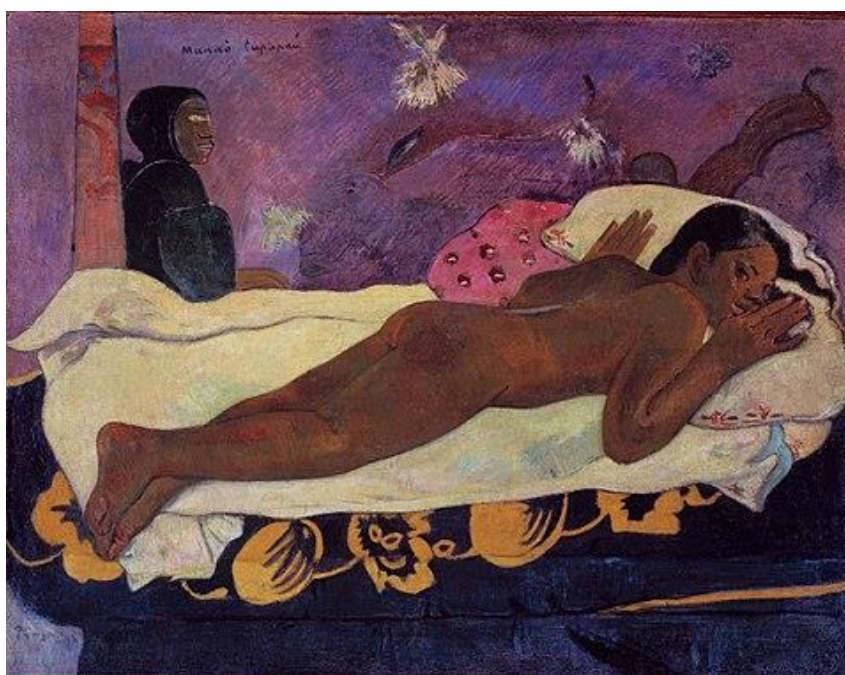
³⁰¹ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 330.

³⁰² Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 330.

³⁰³ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 330.

³⁰⁴ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 330.

autoritetu.³⁰⁵ Osim toga, valjalo bi prokomentirati Gauguinovo stajalište koje je zauzimao o tahićanskim ženama te pismeno izrazio u svojoj knjizi *Noa Noa*. Umjetnik je tvrdio kako žene žude biti uzete nasilnim načinom što nam potvrđuje njegov mizoginijski koncept žena.³⁰⁶ Prema tome, bježeći od modernosti vremena i okrutnog Zapada, Gauguin je, mogli bismo reći, bježao i od eurocentričnog koncepta koji je činio dio njega samoga. Njegova rodna kategorizacija domorodačkih žena govori nam o neizbježnosti zapadnjačkog narativa kao dijela njegova identiteta. Unatoč tome, smatrao se nemoćnim i marginaliziranim, a u umjetnosti postavlja domorodačku kulturu kao suprotnost europskom društvenom i kulturnom poretku.³⁰⁷



Slika 29. Paul Gauguin, *Manao tupapau*, 1892., Buffalo AKG Art Museum, Buffalo

S druge strane, Paul Cézanne svojim konceptom ženskoga akta redefinira temu kupačica koja je u impresionizmu bila isključivo senzualna. U djelu *Velike kupačice* (Slika 30), koje slika od 1898. do 1905. godine, vješto decentralizira slikovno gledište koje se odnosi na čežnju i seksualnost u konstrukciji teme kupačica.³⁰⁸ Time Cézanne „razbija“ perspektivu jedne točke

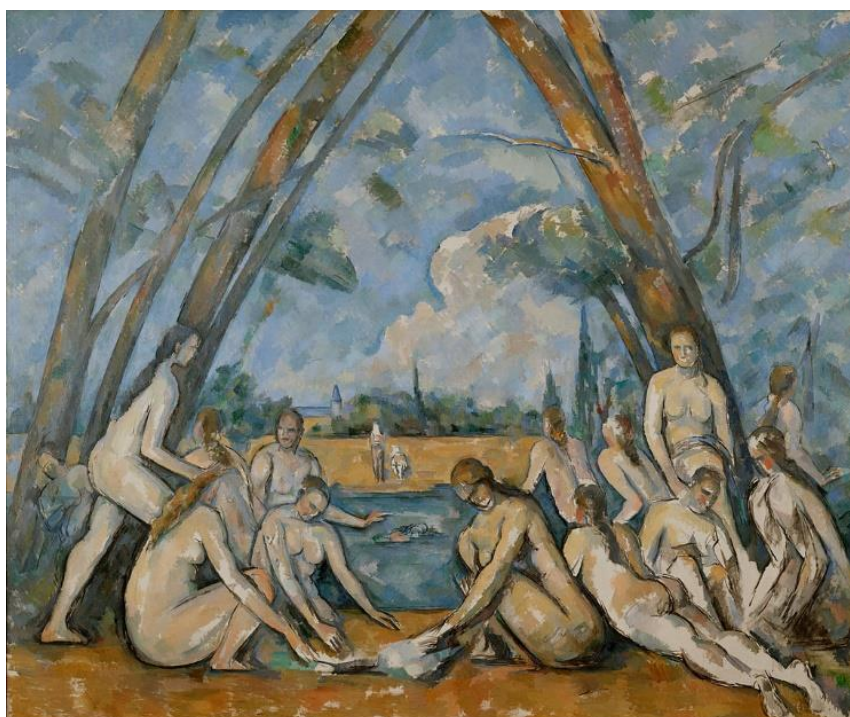
³⁰⁵ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 331.

³⁰⁶ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 330.

³⁰⁷ Eisenman, Crow, Nochlin et al., 1994., 336.

³⁰⁸ Nochlin, 2006., 45.

gledišta te negira podrazumijevanu prisutnost muškog promatrača kao točke gledišta slikara.³⁰⁹ Cézanne prikazuje kupačice u novom konstruktu koji uvelike mijenja narativ dosadašnjih tema kupačica. One ne pričaju, nisu zaigrane, djeluju distancirano, a umjetnik posebno ulaže truda u to da se u njihovom prikazu izbjegne dominacija seksualnosti implicirane u tradicionalni muški pogled na ženski spol.³¹⁰ Revolucioniranjem teme kupačica, on briše tradicionalni diskurs ženskog akta kao i kodove konstruirane u svrhu održavanja rodne razlike od klasične antike do devetnaestoga stoljeća.³¹¹



Slika 30. Paul Cézanne, *Velike kupačice*, 1898.–1905., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

³⁰⁹ Nochlin, 2006., 45.

³¹⁰ Nochlin, 2006., 47.

³¹¹ Nochlin, 2006., 48.

3.4.7. SIMBOLIZAM I SECESIJA

Umjetnici u *fin de siècle* posvećuju svoj rad rješavanju jednog pitanja, a to je zagonetka žene.³¹² Opsesija ženskim likom i misterij koji se skriva iza njenog stasa umjetnici simbolizma rado su istraživali. Simbolisti su slijedili romantičare koji su ženski lik predstavljali u senzualnom egzotičnom sjaju, međutim oni su erotsku ekstazu reducirali na nagost nalik veličanstvenoj skulpturi što vežemo uz praksu klasicista.³¹³ Forme su posudili od akademskog realizma, međutim, češće su bili inspirirani romantizmom i estetikom drugih kultura, kao i poetskim i literarnim sadržajem, nego što su zagovarali dosljednost forme.³¹⁴ Esteticizam *fin de siècle* bio je izrazito istaknut u seksualnosti, a sve češće su se prikazivali strahovi ženske seksualne moći koja je bila vrlo popularna tema druge polovine devetnaestoga stoljeća.³¹⁵ Kroz ovo poglavlje rada obradit će se simbolistička kreacija *femme fatale*, ali i secesijski tip žene *femme nouvelle*.

Lik *femme fatale* 1883. godine portretirao je Arnold Böcklin u djelu *Odisej i Kalipso*. Böcklin prikazuje ženu kao senzualno mitsko biće, a daje joj realno vanjsko značenje kako bi jasnije identificirao simbolički sadržaj njena lika.³¹⁶ Slika realistična tijela koja egzistiraju u imaginarnom svijetu, a njegova djela nisu dvosmislena, već imaju dvostruko značenje svojih simboličkih rješenja.³¹⁷ On u djelima ulaže truda kako bi ostvario slobodan odnos među spolovima koji je prvenstveno oslobođen buržoaskih shvaćanja morala, a kod prikaza pojedinca ustraje na spoznaji o sukobu unutar čovjeka, koji je ograničen normama u fantazijama svoje slobodne volje, što nas vodi prema dominantnom motivu otuđenosti pojedinca.³¹⁸ Tihu otuđenost prikazuje u odnosu *Odiseja i Kalipse* (Slika 31), u djelu koje otkriva kontrast između heroja i običnog stvorenja prirode te između Magne Mater i zavodnice mora.³¹⁹ Odisej u djelu čini simbol čovjekove vječne želje za lutanjem koji se našao u tragičnoj izolaciji.³²⁰

³¹² Hoffman, 1961., 361.

³¹³ Hoffman, 1961., 334.

³¹⁴ Čelebonović, 1974., 38.

³¹⁵ Duby, Perrot, 1994., 307.

³¹⁶ Hoffman, 1961., 332.

³¹⁷ Hoffman, 1961., 332.

³¹⁸ Hoffman, 1961., 332.

³¹⁹ Hoffman, 1961., 332.

³²⁰ Hoffman, 1961., 332.



Slika 31. Arnold Böcklin, *Odisej i Kalipso*, 1883., Kunstmuseum Basel

Kod simbolista zastupljen je lajtmotiv pesimizma koji se proteže simbolikom otuđenosti modernog čovjeka. Sve se više problematizira otuđenje muškarca i žene, njihova redukcija osjećaja zbog obične navike odnosa, njihova emocionalna i duševna iscrpljenost jednoličjem i monotonijom.³²¹ Navedene pojedinosti su, možemo reći, „simptomi“ modernog čovjeka koji nas vode do daljnjih modernih barijera kojima će se pozabaviti nihilizam i egzistencijalizam. Pesimizam koji je bio dominantno muški atribut postaje ženski, snažno utisnut u figuru fatalne žene koju svaka namjera i svaki cilj vodi k destrukciji okoline i samodestrukciji.³²² Takav preokret atributa koji psihološki određuje figuru je specifičan s obzirom na rodne implikacije. Konceptom ženskog lika koji je poprimao različite narative kroz devetnaesto stoljeće došlo je do smjene motiva u psihološkim okvirima čime se rodna konstrukcija snažno mijenja, a žena sve više dobiva na dominaciji u narativu. Sve nam to ukazuje na snažnu revoluciju žena u realnom svijetu. Svaki dio umjetničkih motiva, ideja, svaki filozofski ili književno kreiran narativ svjedoči nam o velikim promjenama koje su dolazile i koje će tek doći. Umjetnici su se suočili s problemom žene, a u svijetu se krenulo raspravljati o „ženskom pitanju“ koje je postalo dominantno u političkim raspravama u cijeloj Europi.³²³

³²¹ Hoffman, 1961., 352.

³²² Hoffman, 1961., 352.

³²³ Hoffman, 1961., 352.

Destruktivnu, dominantnu i mračnu ženu Franz Stuck oslikava u okviru biblijske tematike. Radi se o djelu *Grieh* (Slika 32) iz 1893. godine u kojem prikazuje lascivni nagi lik Eve sa zmijom oko vrata. Stuck je posebno isticao mistiku ženskog lika u svojim djelima. Figura Eve izlazi iz crnine nepoznatog ambijenta, lice joj je gotovo zamračeno, ali njeno nago tijelo Stuck svjetlosno prioritizira. Stuckova simbolistička Eva čini *femme fatale*, koja svojim grijehom razara svu duhovnost. Evin lik je simbol neposluha, ljudske želje i razdora.

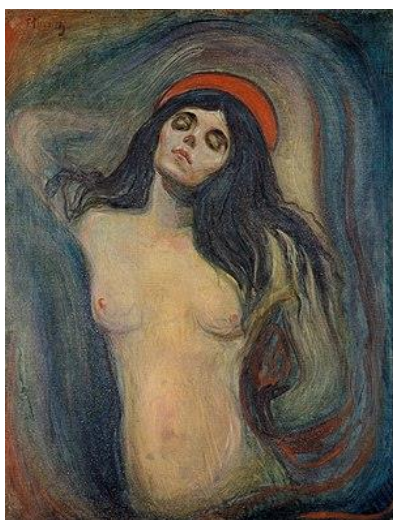


Slika 32. Franz Stuck, *Grieh*, 1893., Neue Pinakothek, München

Motiv fatalne žene u simbolizmu pronalazimo u mnogim djelima, međutim posebice se treba istaknuti lajtmotiv tmine koji postaje neodvojiv od prikaza fatalne žene. Uz Stucka, možemo izdvojiti i Edvarda Muncha koji 1894. godine slika djelo *Madonna* (Slika 33). U drugoj polovici 19. stoljeća u umjetničkim se narativima stvarao kult snažne žene u kojem je muškarac pokazivao pokornost.³²⁴ Lik žene se monumentalizirao, međutim, dobivao je i demonsku konotaciju.³²⁵ Svaki takav pristup pri oblikovanju *femme fatale* promatramo iz svojevrstne migracije ideje sfinge koja se svakim pristupom umjetnika likovno transformira i modificira.

³²⁴ Hoffman, 1961., 351.

³²⁵ Hoffman, 1961., 351.



Slika 33. Edvard Munch, *Madonna*, 1894., Munch Museum, Oslo

Osjećaj ljubomore bio je, također, zastupljena tema u djelima simbolista, a zanimljivu migraciju motiva uočavamo kod Blakea i Edvarda Muncha. *Vizija kćeri Albiona* djelo je Blakea koje je poslužilo Munchu za kompozicijsko rješenje djela *Ljubomora* (Slika 34) iz 1895. godine, u kojem ženu pozicionirana kao senzibilno biće koje između dva muškaraca stoji pomiješanih osjećaja jer jednog istinski voli, a za drugoga je vezana zakonom zbog čega je on posjeduje.³²⁶ Munch je smjestio nagi ženski lik u voćnjak koji aludira na rajski vrt i lik Eve. Pratimo, stoga, motiv neposluha i ljudske želje koji je snažno upisan u simboličku kreaciju *femme fatale*. Uočava se dvosmislenost ženskog lika koja se snažno naglašavala u mnogim djelima simbolista, a primijetit će se takav motiv i kod hrvatskih umjetnika krajem 19. stoljeća.



Slika 34. Edvard Munch, *Ljubomora*, 1895., Bergen Kunstmuseum, Bergen

³²⁶ Hoffman, 1961., 334.

Motive biblijskih protagonistica simbolistički i secesionistički umjetnici snažno su prigrlili. Pratimo još jedan primjer biblijske figure koji je Gustav Klimt 1901. godine naslikao u secesijskom djelu *Judita I* (Slika 35). Djelo prikazuje ženski polunagi lik ukomponiran u zlatne elemente. Simbolističke tendencije primjećujemo u umjetnikovom naglašavanju senzualnosti i dvoličnosti Juditine figure – otvorena usta te otkrivene grudi elementi su koji promatrača pozivaju u djelo, međutim opasnost njene naravi uočavamo u njenom imenu.³²⁷ Biblijskom liku Judite Klimt je pripisao devetnaestostoljetnu konotaciju fatalne žene. Jedina razlika Judite i fatalne žene su ciljevi. Fatalna žena koristi isto sredstvo zavodljivosti kao Judita, međutim, njen cilj ne skriva se u spašavanju svoga naroda, već u manipulativnom zadovoljstvu i destrukciji.



Slika 35. Gustav Klimt, *Judita I*, 1901., Österreichische Galerie Belvedere, Beč

³²⁷ Duby, Perrot, 1994., 307.

Nakon tumačenja *femme fatale*, treba istaknuti da se krajem stoljeća javlja novi tip žene u slikarstvu. *Femme nouvelle*, odnosno *New Woman* termin je koji je skovala spisateljica i feministkinja Sarah Grand, a ubrzo je postao popularan u okvirima feminističke ideologije.³²⁸ Termin se kroz književnost i likovnu umjetnost nadograđivao dodatnim značenjima koji su išli u korist narativna feminizma. U sklopu toga valjalo bi istaknuti Alphonsea Muchu, umjetnika koji se posvetio obradi *femme nouvelle* u okviru secesijskog izričaja. *Femme nouvelle*, odnosno nova žena, postala je lajtmotiv Muchinih djela, a simbolizirala je progresivnost, elitnost i modernost.³²⁹ Nova žena nije diskriminirana, nije marginalizirana niti pokorna, već izgrađena u svojoj reputaciji i ostvarena u javnoj sferi. U djelu *Glazba* (Slika 36) iz 1898. godine, Mucha prikazuje božicu glazbe koja je simbol *femme nouvelle*. Uz *Glazbu* možemo izdvojiti i djelo *Žena s medvjedom kožom* iz 1901. godine zbog motiva erotskih grudi. U djelima uočavamo polunagost u kojima autor oslobađa grudi dvaju ženskih likova. Možemo pritom ustanoviti da su otkrivene grudi krajem 19. i početkom 20. stoljeća u secesijskom izričaju bile zastupljen motiv kojeg ćemo uočiti i u hrvatskoj likovnoj produkciji secesionista. U djelu *Glazba* u načinu držanja i pogledu uočavamo senzualnost koju Mucha potencira lebdećom kosom koja se mota oko halje lika. Otkrivajući joj grudi, on u potpunosti erotizira prikaz, a secesijskim dekorativnim motivima prikaz žene djeluje elegantniji. Uporabom senzualnih slika i cvjetnih motiva, Mucha utjelovljuje ideju o pojavi seksualno oslobođenih žena.³³⁰ U svome stavu njen lik zrači samopouzdanjem, a predstavljena je kao žena koja obuhvaća zavodljive, ali i „neokaljane“ kvalitete.³³¹ Zavodljivost možemo vezivati uz lik *femme fatale*, međutim, „neokaljanost“ koju autorica Blattner spominje novina je koja ih razdvaja. Iako je *femme fatale* u okvirima simbolizma ostvarila svojevrsnu revoluciju žene koja upravlja i kontrolira muškarcem, ona nije bila prihvaćena, niti emancipirana. *Femme fatale* i *femme nouvelle* karakteri su koji posjeduju sličnost poput senzualnosti i zavodljivosti, međutim njihova društveno uvjetovana reputacija određuje njihovu različitost. Stoga možemo tvrditi da u radovima na samom kraju devetnaestoga stoljeća uočavamo svojevrsnu renesansu ženskog lika.

³²⁸ Bonnell, 1995., 123.

³²⁹ Blattner, 2015., 4.

³³⁰ Blattner, 2015., 1.

³³¹ Blattner, 2015., 6.



Slika 36. Alphonse Mucha, *Glazba*, 1898., The Mucha Museum, Prag



Slika 37. Alphonse Mucha, *Žena s medvjedom kožom*, 1901., Victoria and Albert Museum, London

4. HRVATSKA UMJETNOST DEVETNAESTOGA STOLJEĆA I SIMBOLIKA NAGOSTI ŽENSKOG TIJELA

4.1. UVOD

Nagost žene u hrvatskoj umjetnosti nosi svoje tumačenje i simboliku. Europskim utjecajima hrvatska likovna scena oblikuje svoj opus, međutim, vremenski zaostaje za specifičnim likovnim izrazima europskog slikarstva devetnaestoga stoljeća. Mogli bismo reći kako sve do pojave prvih hrvatskih secesionista, hrvatska umjetnost nije bila u sinkronom razvitku s europskom.

Nagost ženskog tijela u hrvatskoj likovnoj produkciji nije bila u velikoj mjeri zastupljena u 19. stoljeću, sve do prodora orijentalne tematike te secesije, posebice one prožete simbolističkim tendencijama. Uglavnom su ženski aktovi bili opravdani alegorijama, mitskim sadržajem i antičkim interpretacijama, a stvarani su u duhu tradicionalnog akademskog kanona težeći prema doličnosti prikaza.

U povijesnom slikarstvu romantičnog akademizma u interpretaciji ženskog tijela možemo, u prvu ruku, istaknuti Ferdu Quiquereza koji ne ističe nagost, već nacionalnu simboliku ženskog tijela kao takvog, a njegov učenik, Oton Iveković, motiv ženskog tijela u nacionalnoj ekspresiji podiže na razinu nagosti patriotskog posredovanja. Hrvatski su umjetnici kroz stoljeće zastupali žensku nagost u alegorijama i mitološkim temama, pozivajući se na antičke svjetove u oblikovanju svoga sadržaja. Takvim postupkom nagost je društveno opravdana, ona krasi nestvarne svjetove te zadovoljava stremljenja akademizma svojim erotskim patosom. Takve radove nalazimo u djelima hrvatskih umjetnika, često s romantičarskim tendencijama, a uočavamo ih i u povijesnom slikarstvu. Situacija se, međutim, u znatnoj mjeri mijenja formiranjem prve generacije hrvatskih secesionista. Na poziv Isidora Kršnjavog da Zagreb učini središtem likovnog života cijele Hrvatske, Vlaho Bukovac dolazi u Zagreb 1894. godine i znatno mijenja tradicionalni pristup slikarstva, koji je do tada obilježavalo vodstvo i nadzor Kršnjavoga.³³²

Za samog Kršnjavoga, stvari u kulturno-umjetničkom ambijentu znatno se mijenjaju nakon njegova odlaska s mjesta predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu 1896. godine. Njegova kulturna dominacija trajala je tri desetljeća do secesije slikara i otvaranja Hrvatskog Salona

³³² Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 31.

1898. godine, a upravo to razdoblje obuhvaća djelovanje znatnoga broja mladih slikara koji se afirmiraju krajem stoljeća s Bukovcem na čelu.³³³ Razdoblje prvih secesionista iznimno je bitno u kontekstu ovoga rada zbog pozicioniranja ženskog akta u hrvatskoj umjetnosti. Oficijelno predstavljanje ove skupine umjetnika održano je na spomenutom Hrvatskom salonu 1898. godine kada nastaje veliki obrat u tijeku hrvatske likovne umjetnosti.

Hrvatski salon izložba je koju je organiziralo Društvo hrvatskih umjetnika, odnosno grupa mladih umjetnika okupljena oko Bukovca koji su se ujedno odvojili od Društva umjetnosti pod vodstvom Izidora Kršnjavog.³³⁴ Uz podršku Ksavera Šandola Gjalskog i Milivoja Dežmana, mlada grupa umjetnika zagovarala je punu individualnost i slobodu umjetničkog izričaja pod čime su podrazumijevali potpuno otklanjanje tradicionalnih akademskih šablona u svojoj umjetničkoj praksi.³³⁵ Povodom toga, javljaju se sukobi „starih“, odnosno tradicionalista te „mladih“, secesionista, koji su izazvali brojne polemike, prijepore i teoretske osvrte, kao i oštru kritiku.³³⁶ Hrvatski salon tako je uz ustanovljenje institucije Umjetničkog paviljona predstavljao osnovu začetka novog razdoblja hrvatske likovne umjetnosti koji se kroz sljedeće stoljeće nastavlja razvijati, više ili manje paralelno, s europskim strujanjima.³³⁷ Umjetnici su težili doseći europske standarde pod znakom vlastite nacije te tako europske kriterije i suvremena umjetnička zbivanja prenijeti u domovinu.³³⁸ Želja za obogaćivanjem i nadogradnjom hrvatskog likovnog identiteta u skladu s europskim standardima djelovala je kao svojevrsan krik koji je snažno odjeknuo. Značaj specifično te izložbe ogleda se u predstavljanju nove likovne stilistike i novog tematskog spektra te negiranju akademskih normi. Likovna kritika u znaku tradicionalnih vrijednosti odbacila je umjetnost Hrvatskog salona. Osude kritičara bazirale su se na etiketiranju djela kao dekadentnih, a istodobno se savjetovalo umjetnicima kako se trebaju orijentirati prema kršćansko-moralnom i domoljubnom smjeru za dobrobit hrvatske kulture.³³⁹ Suprotno tome, umjetnici secesije bili su otvoreni prema svjetovnim sadržajima, slobodnije su interpretirali motive, napuštali su postojeće konvencije i shvaćanja.³⁴⁰ Kritičari su osjećali neugodu jer su shvatili kako je

³³³ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 31.

³³⁴ Ukrainčik, 1999., 6.

³³⁵ Ukrainčik, 1999., 8.

³³⁶ Ukrainčik, 1999., 8.

³³⁷ Ukrainčik, 1999., 13.

³³⁸ Ukrainčik, 1999., 15.

³³⁹ Ukrainčik, 1999., 43.

³⁴⁰ Ukrainčik, 1999., 21.

hrvatska secesija prvi samosvjestan i ideološki artikuliran pokret u hrvatskoj umjetnosti čija je namjera bila modernizirati umjetnost i svijet koji umjetnike okružuje.³⁴¹

Prve tendencije hrvatske secesije tako su izvršile potpuni *épater les bourgeois*. Kulturno-umjetnička hrvatska scena, koja je temeljila umjetnost na tradicionalnim akademskim kanonima, u nevjerici je odbacivala, njima skandalozan, revolt Društva hrvatskih umjetnika.

Secesionisti Hrvatskog salona afirmirali su žensku nagost u hrvatskoj umjetnosti u jednom posve novom ruhu koje, motivima, tematikom, oblikovanjem i simbolikom, usko vežemo uz europsku likovnu scenu.

Umjetnici su se prilikom obrazovanja izvan matičnih zemalja susreli s brojnim secesijskim i simbolističkim europskim tendencijama koje unose u hrvatsko slikarstvo. Kod secesionista krucijalno je istaknuti ulogu alegorija koje su odavale antitradicionalnost i znakovitu emotivnost u djelima umjetnika sa Salona.³⁴² U alegoriji se najvećim intenzitetom mogla sublimirati nova izražajnost, a simbolima se izražavao najčišći likovni govor.³⁴³ Ponajviše nagost alegorija zapažamo u radovima Čikoša, Bukovca, Auera, Frangeša i Valdeca, koji svojim vizijama buktajuće drame i simbola, preporoditeljskog *ethosa* i senzualne osjetilnosti snažno odjekuju zbog čega su uzbuđivale konzervativna mišljenja.³⁴⁴

Druga generacija secesionista koja se afirmirala u sklopu Društva Medulić, nastavlja u istoj mjeri aplicirati nagost ženskog tijela. Nacionalna tematika izmijenila je ideološke postavke – jugoslavenstvo zamjenjuje purificirani hrvatski nacionalni duh, međutim, ženska nagost zauzima svojstveno mjesto u patriotskim temama. Meštrovićev naturalizam posebice oformljuje novi kontekst nagosti. Njegova djela zastupaju mnoga lica nagosti, kako ženske tako i muške, međutim, specifično u ženskom aktu uočavamo njegov svetematski pristup o kojem će kasnije biti više riječi. Njegovo stvaralaštvo aktova, posebice u obrađivanju simbolike atributa grudi, tematski možemo dijeliti uz erotiku, nacionalu tematiku te majčinstvo. Utjecaje simbolističkih strujanja uočavamo posebice u zadnjem desetljeću 19. stoljeća. *Fin-de-siècleovski* simbolistički europski utjecaji vidljivi su u radovima hrvatske secesije, kao i u segmentima zakašnjelog romantičarskog nacionalnog slikarstva krajem stoljeća. Simbolisti u Hrvatskoj uzimaju motive ljubavi, ljepote, prirode, melankoličnih koncepata i patetične i

³⁴¹ Gašparović, 2003., 118.

³⁴² Ukrainčik, 1999., 24.

³⁴³ Ukrainčik, 1999., 24.

³⁴⁴ Ukrainčik, 1999., 24.

sudbinske segmente, a simboli su im uglavnom višeslojni i tamni, fokus je na ljubavi i smrti.³⁴⁵ Najčešće su zaokupljeni alegorijama, parabolama, porukama svjetske literature, naročito motivima pakla, raja, Golgote te Danteovom *Božanstvenom komedijom*.³⁴⁶ Hrvatski umjetnici svojim simbolističkim intervencijama pozicioniraju žensko nago tijelo prema uzorima europskih simbolista, orijentirajući se prema motivskoj okosnici Dantea Gabriela Rossettija i Edwarda Burne-Jonesa koji tematski utječu na reprezentaciju ženskog lika u rasponu od *femme fatale* do *femme fragile*.³⁴⁷ Ženska nagost, stoga, kod simbolista nosi kompleksne simbole oblikovane društvenim stanjem i suvremenim književnim djelima koja su prožeta tematikom otuđenja modernog čovjeka, povrh čega se razmatra i tada aktualno žensko pitanje.

Devetnaesto stoljeće u Hrvata bilo je povijesno turbulentno razdoblje. Mnoga su društvena previranja, kao i nacionalno osvješćivanje koje je kulminiralo preporodom, ali i političkim krizama, obilježila područje hrvatskog tla u teritorijalnom, društvenom, kulturnom pa i umjetničkom smislu. Umjetnička djelatnost u Europi razvijala se prema određenim vremenskim i stilskim okvirima, međutim na hrvatskom tlu, ona je pretrpjela promjene u formalnim i tematskim okvirima.³⁴⁸ Sve te promjene razlikovale su se u podnebljima kojima su upravljale različite političke elite³⁴⁹ jer Hrvatska nije posjedovala prostornu cjelovitost, njeni su teritoriji rascijepani na Bansku Hrvatsku, Vojnu Krajinu, Istru i Dalmaciju. Takva teritorijalno i politički razdvojena nacija je u takvoj razdvojenoj konfiguraciji razvijala svoju umjetnost.³⁵⁰ Promjene u umjetnosti su, dakle, bile uvjetovane društvenim i kulturnim razvitkom, međutim, tijekom ostvarivanja nacionalnih ili oslobodilačkih ideala u okvirima općih ideja o političkom i kulturnom zbliženju, promjene će biti sve manje vidljive i manje različite.³⁵¹ Nakon bečkog kongresa, posebice od tridesetih godina devetnaestoga stoljeća, na hrvatskom tlu dolazi do sve veće produkcije slikarstva.³⁵² Tijekom prve polovice stoljeća slikari su se našli u niskom društvenom položaju sve dok se društveni položaj građanstva nije izmijenio, međutim, u drugoj polovici nakon Nagodbe, slikari postaju afirmirani u društvu i smatraju se umjetnicima.³⁵³

³⁴⁵ Protić, 1982., 24.

³⁴⁶ Protić, 1982., 24.

³⁴⁷ Vugrinec, 2020., 80.

³⁴⁸ Kolarić, 1982., 19.

³⁴⁹ Kolarić, 1982., 19.

³⁵⁰ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 21.

³⁵¹ Kolarić, 1982., 19.

³⁵² Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 17.

³⁵³ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 18.

Ovo poglavlje rada bavi se hrvatskim likovnim stvaralaštvom 19. stoljeća te čini središnje poglavlje koje je koncipirano prema sljedećoj strukturi. Prvo se predstavlja ženski lik u historijskom slikarstvu, koji možemo promatrati kao začetak nacionalnih narativa ženske nagosti na hrvatskim prostorima. Dalje pratimo strukturu rada koja je osmišljena prema motivskoj okosnici simbolike golih grudi. Rad se pritom dijeli na tri motiva golih grudi, a to su motivi nacionalnih, erotskih i majčinskih grudi. Obzirom na motivske okosnice središnji dio rada strukturiran je kronološki kako bismo dobili uvid u zastupljenost i razvoj takvog specifičnog likovnog narativa motiva golih grudi.

4.2. POVIJESNO SLIKARSTVO I POJAVA ŽENSKOG TIJELA NACIONALNE TEMATIKE

Pojava povijesnog slikarstva u Hrvata u devetnaestom stoljeću uvjetovana je nacionalnim buđenjem. Zanimanje za povijest naroda započinje krajem osamnaestoga i početkom devetnaestoga stoljeća kao posljedica raznih nacionalnih pokreta koji se javljaju kao reakcija na Napoleonovo osvajanje velikog dijela Europe.³⁵⁴ Tridesetih godina devetnaestoga stoljeća, Ilirskim se pokretom vođenim Ljudevitom Gajem stvara nacionalna svijest, a izdavanjem novog pravopisa kao i pokretanjem listova, poput *Danice* i *Narodnih novina*, postavili su se temelji takozvanoga narodnog preporoda.³⁵⁵ Gaj je okupio oko sebe intelektualnu elitu i Zagreb postaje kulturno-političko središte.³⁵⁶ U drugoj polovici devetnaestoga stoljeća, zbog specifičnog političkog položaja Hrvatske u ugarskom dijelu Monarhije dolazi do sukoba između mađarskih i hrvatskih političkih elita. Istovremeno, uslijed otpora u Ilirskom pokretu, ilirske se ideje sužavaju na hrvatsko etničko područje zbog čega se ilirsko ime zamjenjuje hrvatskim.³⁵⁷ Uslijed svih nacionalnih previranja, građani su osjećali potrebu za iskazivanjem svoga identiteta. Primjećujemo kako se u svim područjima umjetničkog stvaranja nacionalno pitanje javlja kao glavni lajtmotiv, a upravo se ono intenzivno izražava na području likovne umjetnosti. Tako se povijesno slikarstvo počinje na hrvatskom području razvijati najvećim dijelom tek iza 1850. godine.³⁵⁸

³⁵⁴ Schneider, 1969., 9.

³⁵⁵ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 24.

³⁵⁶ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 24.

³⁵⁷ Kolarić, 1982., 49.

³⁵⁸ Schneider, 1969., 5.

U povijesnom slikarstvu glorificirale su se povijesne scene poput važnih bitaka i prikaza povijesnih osoba koje su važne bile za izgradnju nacionalnog identiteta. Takvo slikarstvo bilo je izuzetno popularno u prvoj polovici devetnaestoga stoljeća u Srednjoj Europi. Glorifikacija nacionalnog identiteta, slavljenje nacije i uzdizanje povijesnih trenutaka pobjede teme su koje umjetnici obrađuju u povijesnom slikarstvu. Spomenuta je, ranije u radu, ideja nacionalizma koju utjelovljuje žena.

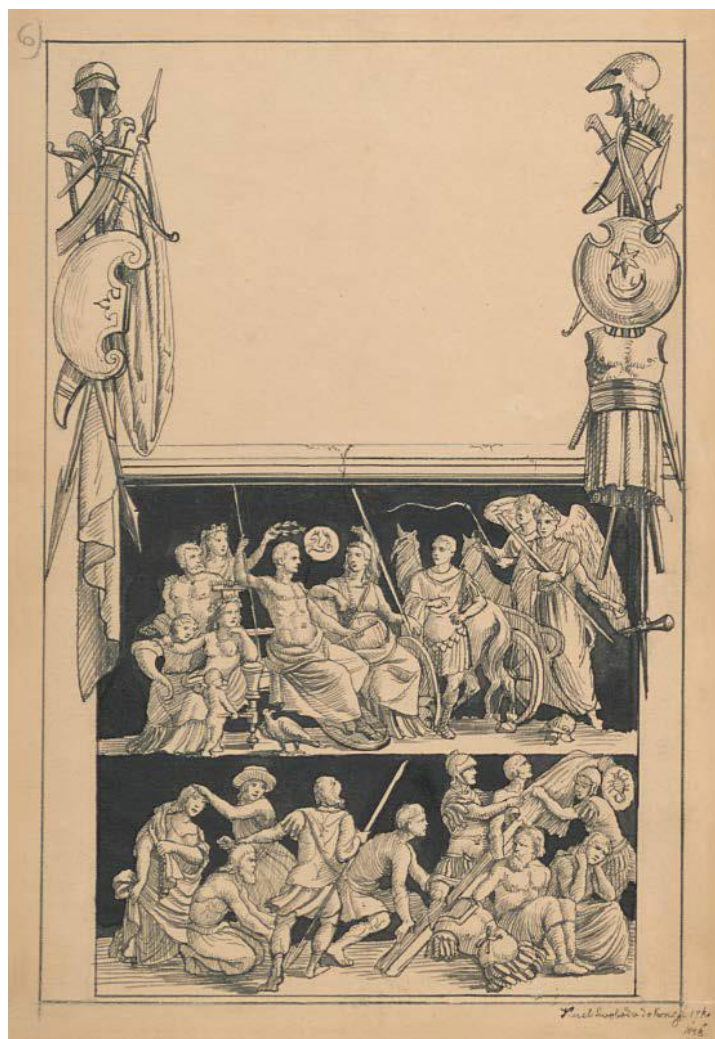
Nama poznata najranija djela s motivom golih ženskih grudi nastala za Hrvatsku uočena su u stvaralaštvu češkog umjetnika Karela Svobode, koji radi niz ilustracija za knjigu *Dogodovštine* Ljudevita Gaja. Gaju je bilo u interesu pribaviti za svoju knjigu ilustracije s epizodama iz povijesti Ilira, a u tome uspijeva tako što je odabrao praškog umjetnika.³⁵⁹ Svoboda kreira historijske scene u kojima uočavamo u pojedinim radovima kako je lik žene pozicionirao prema simboličkoj nacionalnoj tematici zastupljenoj u francuskom slikarstvu. Djelo *Povijest Ilirije u vrijeme careva Oktavijana ili Tiberija* (Slika 38) iz 1846. godine koncipirano je prema sadržaju reljefa *Augustova gema*, a pretpostavlja se da je Svoboda htio time prikazati rimsko podjarmljivanje Ilira, a prikazana su dva događaja uokvirena vinjetama s prikazom rimskog i ilirskog oružja.³⁶⁰ Među prikazanim likovima pojavljuje se, kao i u *Augustovoj gemi*, polunagi ženski lik otvorenih grudi s djecom u blizini. Prema analizama *Augustove gema*, pretpostavlja se da je polunagi ženski lik zapravo lik božice *Terre*, odnosno Zemlje, a na to ukazuju njeni atributi – drži rog u ruci te je prikazana u pratnji dvoje djece.³⁶¹ Međutim, obzirom da lik polunage žene nosi rimsku bulu oko vrata, za koju autor ističe da je tipičan talijanski amulet, njen lik se identificira i kao država Italija.³⁶² To nam ukazuje na simboličku vezu nacionalnoga karaktera svih likova koje je Svoboda prikazao u djelu, posebice u liku polunage žene. U takvom zastupljanju motiva uočavamo poveznicu s francuskim slikarstvom s kraja 18. i prve polovice 19. stoljeća.

³⁵⁹ Damjanović, Kokeza, 2022., 28.

³⁶⁰ Damjanović, Kokeza, 2022., 31.

³⁶¹ Galinsky, 1966., 225.

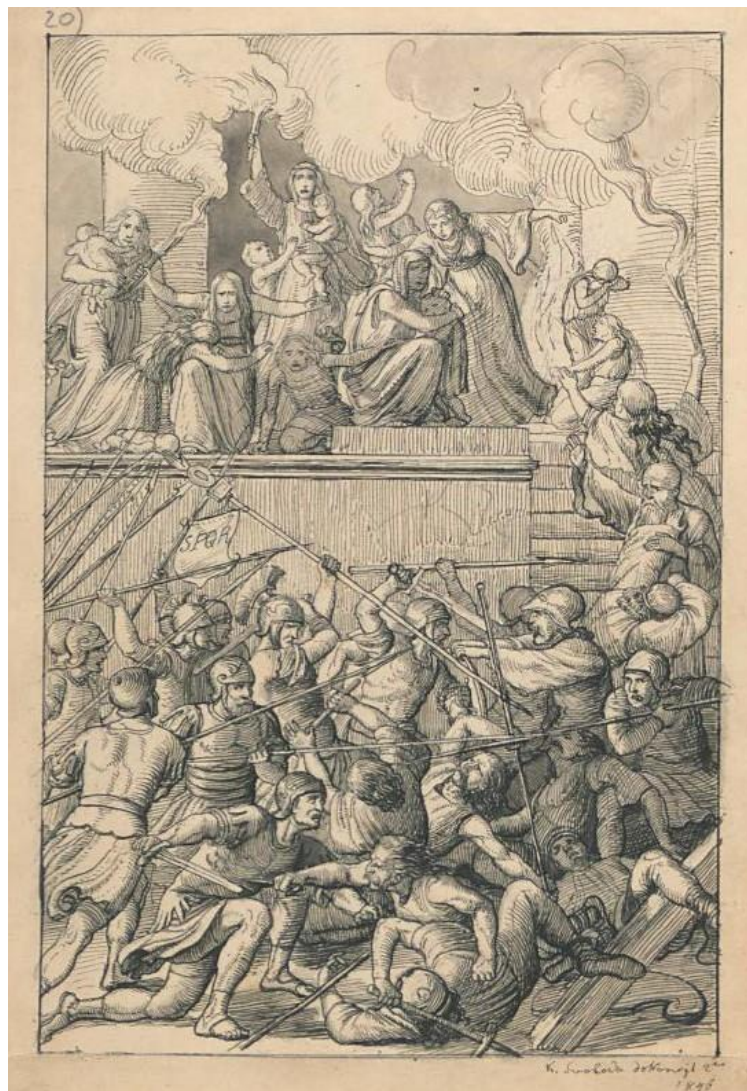
³⁶² Galinsky, 1966., 225.



Slika 38. Karel Svoboda, *Povijest Ilirije u vrijeme careva Oktavijana ili Tiberija*, 1846.,
Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

Još bi jedno djelo valjalo izdvojiti među ranijim primjerima hrvatske povijesne likovne umjetnosti i simboličke uporabe motiva ženskoga tijela. Za razliku od prošlog djela, u ovome se ne javljaju naga tijela, niti gole grudi, no djelo predstavlja izvrstan primjer u kojem svjedočimo umjetnikovom pozicioniranju majke kao nositeljice žrtve – žena simbolizira žrtvu za narod. Radi se o Svobodinoj ilustraciji *Pobuna Ilira protiv Rimljana* (Slika 39) iz 1846. godine. Vraćamo se, stoga, na izravne matrijarhalne motive s kojima smo se susretali pretežito u francuskome slikarstvu prve polovice 19. stoljeća. U gornjem dijelu ilustracije primjećujemo žene u raznim pozama – pridržavaju djecu, mašu rukama, trče, kleče i tako dalje. Svoboda na jedan energičan način prikazuje, mogli bismo reći, barokizirajuću dinamiku i dramaturgiju same radnje. Ukoliko odvojimo i analiziramo samo gornji dio ilustracije možemo uočiti

sličnosti sa Davidovom slikom *Intervencija Sabinjanki* u kompozicijskom rješenju ženskih likova. One su kaotične u svojoj kretnji, kleče, djeca se oko njih spotiču i vješaju po tijelima žena. Prema Gajevim Dogodovštinama saznaje se da je ilustracija bila namijenjena za poglavlje u kojem se spominje kako su ilirske žene bile spremne žrtvovati sebe i svoju djecu u borbi protiv Rimljana.³⁶³ Upravo u tome uočavamo simboličan trenutak koji je mnogo puta obrađen u francuskome slikarstvu – žena daje sebe i svoju djecu za narod.



Slika 39. Karel Svoboda, *Pobuna Ilira protiv Rimljana*, 1846., Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

³⁶³ Damjanović, Kokeza, 2022., 31.

U sklopu historijskog slikarstva valjalo bi prokomentirati i djelo iz 1849. godine *Kristofor Kolumbo u lancima* (Slika 40) autora Francesca Salghetti-Driolija. Salghetti-Drioli je dalmatinski Talijan koji nosi značaj u slikarstvu Dalmacije i šire zbog čega je njegov opus većim dijelom postao sastavni dio hrvatske kulturne baštine.³⁶⁴ *Kristofor Kolumbo u lancima* predstavlja tipično djelo talijanskog akademskog realizma.³⁶⁵ Zanimljivost ovoga djela u kontekstu tematike rada krije se u ženskom liku, smještenom prema lijevom donjem dijelu slike. Taj ženski lik okrenut je promatraču leđima, smještenom prema lijevom donjem dijelu slike. Taj ženski lik okrenut je promatraču leđima, međutim, ona je naga do pasa i nosi dijete na svojim golim prsima. Lik žene je, evidentno, domorodačke pripadnosti, a ona kleči i promatraču se, naizgled, čini kao da ruku pruža prema zastavi koja vijori – u znak zahvale što su uhitili Kolumba koji terorizira i ugrožava domorodce. Salghetti-Drioli se u djelu koristi likom Kolumba koji je bio motivska inspiracija mnogim umjetnicima u historijskom slikarstvu zbog naglašenog individualizma glavnog junaka te nebrojenih društvenih aluzija koje su pratile njegovo djelo.³⁶⁶



Slika 40. Francesco Salghetti-Drioli, *Kristofor Kolumbo u lancima*, 1849., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb

³⁶⁴ Petricioli, 2003., 9.

³⁶⁵ Gamulin, 1995., 191.

³⁶⁶ Kokeza, 2022., 89.

Konstrukt ideja nacionalizma simbolički se smještao u tijelo žene, a takvu migraciju motiva uočavamo i u djelu Ferde Quiquereza, školovanoga na akademiji u Münchenu. Upravo je Quiquerez kroz svoja povijesna djela ostavljao dokumente vremena u kojem je bilo važno dokazati vitalnost i pravo na opstanak jednog naroda.³⁶⁷ *Antemurale Christianitatis*, odnosno *Predziđe kršćanstva* (Slika 41), djelo je iz 1892. godine koje tematski prikazuje kršćansku Hrvatsku kako se hrabro bori s Osmanlijama. Quiquerez je simbol hrvatske nacije utjelovio u ženskom liku, a zanimljiv je tretman njenoga fizičkog stava, odnosno garda kojeg figura zauzima. Samopouzđano se kreće prema protivnicima, držeći snažno svoj štit kojim dominira šahovnica, a svojom desnom rukom podiže u vis mač kojim dominira nad ostalim protivnicima i poručuje im što će ih snaći vrlo skoro. Možemo ustvrditi kako figura nacije ujedno čini i alegoriju *Slobode* u ovome djelu – ona je ta koja je oslobodila svoj teritorij od silnika. Retrospektivna povijesna *Sloboda* Quiquereza tako je u određenoj mjeri u vezi s Delacroixovom figurom *Slobode*. Njihova veza počiva na simbolici oslobođenja nacije i borbe za narod koja je utjelovljena u ženskom liku. Poza Quiquerezeve figure aludira na Delacroixovu figuru – ona samopouzđano korača u zanosu, u jednoj ruci joj je hrvatska šahovnica, a u drugoj mač kao borbeno sredstvo, kao što je kod Delacroixa francuska zastava i puška. Međutim, Quiquerez ne radi isti ikonografski tretman kao i Delacroix. Njegova figura nacije, odnosno *Slobode* nije naga. Naprotiv, ona je potpuno odjevena, ni malo senzualna, već graciozna u svom borbenom stavu. U Quiquerezovim djelima historijskog slikarstva, nagost ženskog lika nije bila zastupljena. Žene su prikazivane u njegovim djelima, međutim, erotski pristup u stvaranju identiteta likova nije bio primijenjen. Žensko tijelo kod Quiquereza vidimo u gracioznosti i eleganciji reprezentacije, a njegov opus u hrvatskom slikarstvu predstavlja spontani prijelaz od romantike k realizmu.³⁶⁸ Važnost povijesnih slika iz nacionalne prošlosti jest u njihovom djelovanju u sve širim krugovima, a preko oleografija i reprodukcija djelovale su na široke mase³⁶⁹ što nam svjedoči o sve bržoj recepciji ideja masa – one su utjecale, kako na umjetničke likovne tendencije, tako i na građanstvo kojemu je nacionalna ideja kroz umjetnost održavala patriotsku svijest.

U djelu *Antemurale Christianitatis* primjećujemo i pozivanje na europsko naslijeđe prilikom zastupljanja ličnosti zapadne kulture u radu.³⁷⁰ Starac s globusom bio bi, tako, Galileo Galilei,

³⁶⁷ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 29.

³⁶⁸ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 212.

³⁶⁹ Gamulin, 1995., 282.

³⁷⁰ Kokeza, 2022., 174.

a Dante je prikazan kao muška figura u crvenoj odjeći s kapuljačom.³⁷¹ Upitno je jesu li prikazani doista Rafael, Michelangelo, Shakespeare i Molière zbog nedovršenog karaktera slike.³⁷² Temeljem toga uočavamo kako se ovim historijskim djelom pokušao i portretirati identitet Hrvatske. Quiquerez se posvetio antiosmanskome usmjerenju u ovome djelu, a pritom je zastupljen u djelu i motiv kupole crkve sv. Petra u Rimu.³⁷³ Time se Hrvatska pozicionirala kao isključivo kršćanska te se dijelom vezuje na europsku tradiciju i kulturu. Naglašeni tradicionalistički pristup u oblikovanju vjerskog homogenog identiteta uočavamo ponajviše u trenucima kada se narod osjeća pod ugrozom ili prijetnjom.³⁷⁴



Slika 41. Ferdo Quiquerez, *Antemurale Christianitatis* (*Predziđe kršćanstva*), 1892., u privatnoj kolekciji od 1968. godine

³⁷¹ Kokeza, 2022., 174.

³⁷² Kokeza, 2022., 174.

³⁷³ Kokeza, 2022., 174.

³⁷⁴ Gvozdanović, Kovačić, 2020., 231. prema Sekulić, 2014.

4.3 SLIKARSTVO I KIPARSTVO MOTIVA GOLIH GRUDI

4.3.1 MOTIV NACIONALNIH GRUDI

Uporabom motiva nacionalnih grudi u slikarstvu i kiparstvu hrvatske umjetnosti možemo primijetiti zagovaranje određenih ideologija i promociju različitih nacionalnih stavova. U umjetnosti su se na taj način zastupale ideje hrvatskog i jugoslavenskog ideološkog opredjeljenja. Treba istaknuti da se umjetnost u službi nacionalnog identiteta razlikuje ako se usporede starije s mlađim generacijama umjetnika. Starije generacije zagovarati će ideje patriotizma i tisućljetne kulture u vidu personifikacije zemlje kao mlade djevojke, dok će mlađe generacije, jugoslavenski orijentirane, temeljiti svoje stavove na ideji rase i metonimične reprezentacije zemlje i materinstva.³⁷⁵ U svakome slučaju, obje su generacije utjelovile svoje ideje u figuri žene što će se analizirati u sljedećim stranicama. Ovo poglavlje rada, stoga, isključivo argumentira djela s nacionalnim tematskim predznakom što ponajviše uočavamo u motivima golih grudi. Slikarska i kiparska djela u poglavlju predstavljena su kronološkim redom kako bismo pratili razvoj motiva nacionalnih grudi te njihovu stilsku obradu u rasponu od klasične tradicije, koju uočavamo u Rendićevu opusu, do secesijskog likovnog leksika početkom 20. stoljeća.

Za početak same analize motiva golih grudi treba istaknuti kipara Ivana Rendića. U početku svog umjetničkog djelovanja Rendić je radio kao kipar gradova i građanstva s obale od Trsta pa sve do Dubrovnika i Cetinja, a u svojoj vještoj kiparskoj maniri nametnuo se i u Zagrebu.³⁷⁶ Rendić se nastavio razvijati u duhu klasične tradicije,³⁷⁷ no u njegovu opusu uočavamo sklonost i ornamentalnim motivima, čime se djelomično približuje secesiji iako njegovoj umjetnosti nedostaje artifizijelnosti novog pokreta kojem nije ni težio.³⁷⁸ Izradio je i niz portreta koji su uzvisivali višu snagu nacionalnih likova.³⁷⁹ U duhu nacionalne tematike, 1874. godine umjetnik radi djelo *Zora puca (Aurora)* (Slika 42). Rendić posuđuje stihove Petra Preradovića koji u svom književnom stvaralaštvu evocira snagu nacionalnog identiteta – *Zora puca, bit će dana!*³⁸⁰, stihovi su koji su u teoriji ojačali nadu hrvatskog naroda. Obzirom na Rendićevu ideologiju i politička uvjerenja, on je bio pobornik jugoslavenske ideje. Koristio se

³⁷⁵ Vugrinec, 2020., 265.

³⁷⁶ Gamulin, 1999., 23.

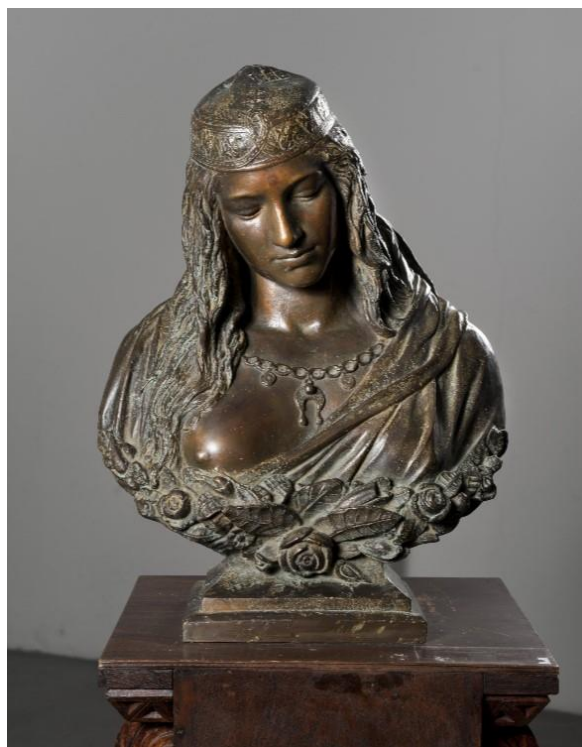
³⁷⁷ Kličinović, 2003., 137.

³⁷⁸ Kličinović, 2003., 137.

³⁷⁹ Kličinović, 2003., 137.

³⁸⁰ Petar Preradović, *Zora puca, bit će dana*, 1844., Wiki source, https://hr.wikisource.org/wiki/Zora_puca (15. svibnja, 2023.)

etnografskim motivima koje vidimo i oblikovanju u *Aurore*, poput elemenata nošnje i tradicionalnoga nakita. U mnogim Rendićevim radovima uočavamo motive iz domaće tradicije kojima je težio, njemu svojstvenom, „nacionalnom“ stilu kombinirajući folklornu i secesijsku stilizaciju u dekorativnim dijelovima.³⁸¹ Kasnije se takav Rendićev stil s nacionalnim obilježjima nazivao „jugoslavenskim stilom“ zbog čega ga se smatrao velikim patriotom koji se koristio etnografskom građom teritorija buduće Kraljevine Jugoslavije.³⁸² Skulptura *Aurore/Zore*, dosljedna klasičnoj tradiciji Rendićeva stilska izričaja, prikazuje ženski lik u narodnoj nošnji s jednom ogoljenom dojkom. Motiv koji je, svakako, preuzet iz ikonografije Francuske revolucije, Rendić primjenjuje u tretmanu lika žene koja predstavlja *Zoru*. Ovim rješenjem umjetnik poručuje značaj svih majki koje rađaju i održavaju naciju kao i njihovu biološku sposobnost da dojkom hrane svoju djecu. Na taj način Rendić komunicira simboliku jugoslavenske ideje u ovome djelu – ona je majka koja će se pobrinuti za svoju djecu, dakle naciju, te će ih ona održati na životu. Identičnom tematikom djela Rendić je u nekoliko navrata ponavljao ovaj rad s ponešto različitim dekorativnim tretmanom i materijalom.

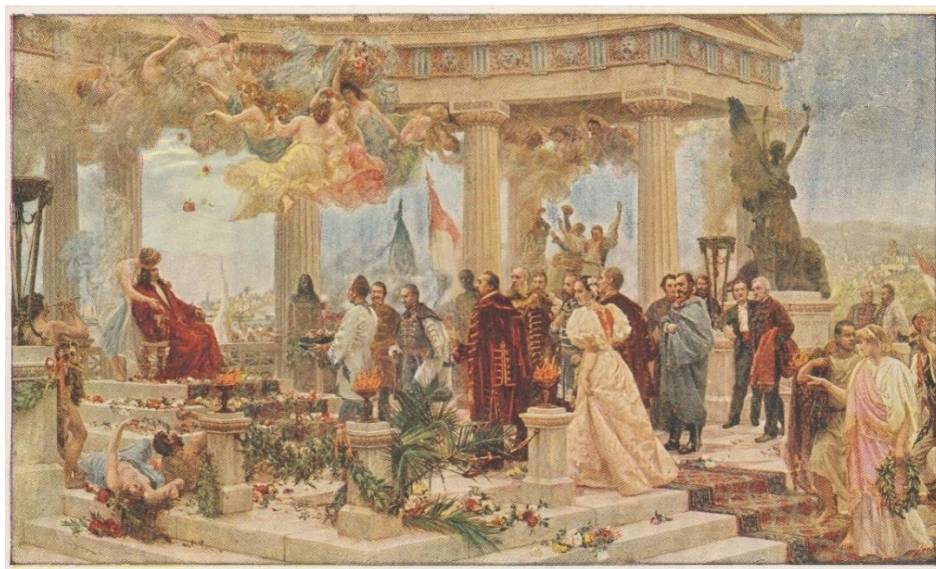


Slika 42. Ivan Rendić, *Zora puca (Aurora)*, 1874., Gliptoteka, Zagreb

³⁸¹ Maroević, 2020., 105.

³⁸² Metzger Šober, 2009., 111.

Motiv nacionalnih grudi uočavamo i u djelu Vlaho Bukovca *Slava njima*. Kao jedna od najprominentnijih ličnosti hrvatske umjetničke scene, Bukovac je ostavio neizbrisiv i grandiozan trag u hrvatskoj umjetnosti i kulturi krajem devetnaestoga stoljeća. Školovao se u Parizu na *École des Beaux-Arts* pod vodstvom profesora i utjecajnog umjetnika Alexandrea Cabanela.³⁸³ U duhu nacionalne ideje Bukovac je radio alegorična djela nacionalne tematike. *Slava njima* (Slika 43) djelo je iz 1895. godine, koje za mnoge do danas čini paradigmatu Hrvatskog salona. Koncipirano je više na literarnoj i mitskoj, nego simboličkoj osnovi.³⁸⁴ Bukovac u njemu povlači paralelu između duhovnog ozračja nacionalne prošlosti i klasičnog razdoblja Grčke.³⁸⁵ Ono je ujedno i djelo koje krase zastor Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Među likovima koji nose nacionalni značaj u hrvatskoj povijesti i kulturi, nalaze se i polunagi alegorijski likovi muza, lebdećih vila i nimfa koje čine nehistorijski dio prizora.³⁸⁶ Ženski polunagi likovi tako zauzimaju mnoge poze koje su svojstvene dionizijskim likovnim obradama. Bukovac erotizira nacionalnu tematiku mitološkim i alegorijskim likovima što je, na neki način, postala uobičajena praksa u okvirima hrvatskog zakašnjelog akademskog povijesnog romantizma.



Slika 43. Vlaho Bukovac, *Slava njima*, 1895., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

³⁸³ Bukovac, Vlaho, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=10081> (pristup 28. travnja, 2023.)

³⁸⁴ Ukrainčik, 1999., 25.

³⁸⁵ Vugrinec, 2020., 167.

³⁸⁶ Vugrinec, 2020., 167.

Slikar koji se ugledao na Bukovčevo stvaralaštvo, Oton Iveković, stvarao je brojne patriotske kompozicije zbog čega se u njegovu radu uočava motiv nacionalnih grudi. Ivekovićev likovni opus ostao je, tvrdi Pintarić, u kolektivnoj svijesti kao simbol domoljubnog slikarstva.³⁸⁷ Treba istaknuti da Ivekovićev likovni izraz nije bio pod utjecajem modernih zbivanja, niti mu je bilo od važnosti osuvremeniti vlastiti umjetnički izričaj.³⁸⁸ Glavni lajtmotivi koji primjećujemo u umjetnikovu opusu jesu pojedina etička načela koja je Iveković temeljio na stečevinama hrvatskog narodnog preporoda.³⁸⁹ Njegov svjetonazor reflektirao se itekako u stvaralaštvu. Polazio je za romantičarskim i prosvjetiteljskim idejama o odgojnoj i domoljubnoj ulozi umjetnosti u društvu, a stvarao je djela ponajviše u okvirima ideje o nacionalnoj funkciji umjetnosti.³⁹⁰ Neki smatraju kako je to Ivekovićeva velika vrlina, ali i najveći nedostatak.³⁹¹ Drugim riječima, odbacivao je nova likovna strujanja zbog čega je dolazio u sukob s mladim slikarima i njihovim ideologijama, a isto tako Ivekovićeva nacionalna ideja umjetnosti pretvarala se u svojevrsnu ideologiju koja se „sudarala“ s novonastalim vladajućim ideologijama na ovim prostorima.³⁹² Iveković je bio učenik Ferde Quiquereza, a školuje se od 1886. u Beču, zatim u Münchenu i Karlsruheu.³⁹³ Od Quiquereza nasljeđuje romantičarski pristup historijskom slikarstvu koji s vremenom nadograđuje elementima poentilizma i šarenijom paletom koju Bukovac afirmira u našem slikarstvu.³⁹⁴ Iveković je za života napravio mnogobrojne povijesne kompozicije s ciljem da se bavi nacionalnim pitanjem slikajući događaje iz hrvatske povijesti. Tako djelo *Smrt Petra Svačića* (Slika 44) iz 1894. godine predstavlja prvi Ivekovićev naglašeni protuugarski sadržaj.³⁹⁵ U djelu je predočio ubojstvo prema Šenoinom književnom radu. Prikazuje plavokosi lik gotovo nage žene – ona je vila Hrvatska:

*Svjetlobom planu gora cijela,
Zlatokosa je djeva bijela
Pred nevoljnikom suzna stala
I tako ga je upitala:*

³⁸⁷ Ukrainčik, Pintarić, 1995., 27.

³⁸⁸ Ukrainčik, Pintarić, 1995., 5.

³⁸⁹ Ukrainčik, Pintarić, 1995., 28.

³⁹⁰ Ukrainčik, Pintarić, 1995., 28.

³⁹¹ Ukrainčik, Pintarić, 1995., 28.

³⁹² Ukrainčik, Pintarić, 1995., 28.

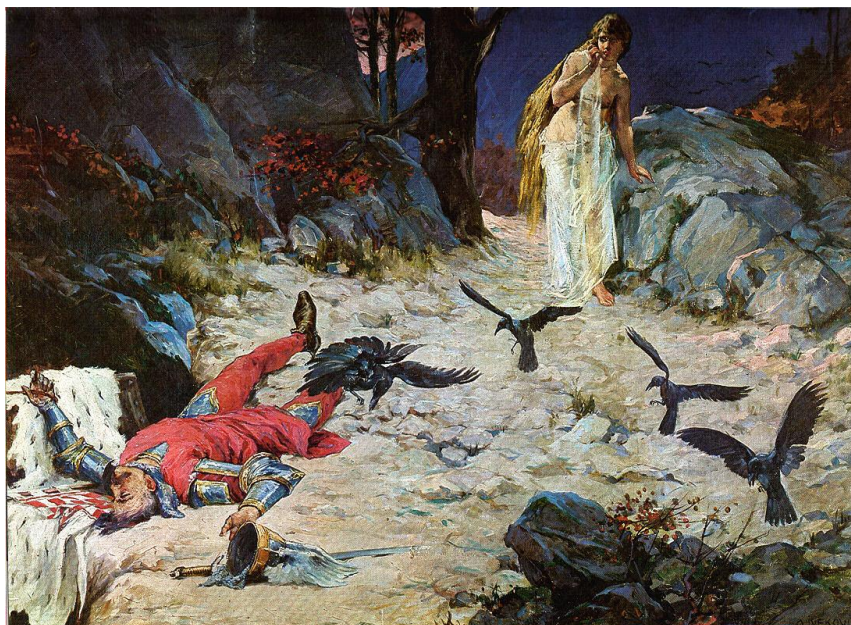
³⁹³ *Iveković, Oton*, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28225> (pristup 28. travnja, 2023.)

³⁹⁴ *Iveković, Oton*, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28225> (pristup 28. travnja, 2023.)

³⁹⁵ Kokeza, 2022., 263.

»Planina plačem zamnila je,
Oluja nosi uzdisaje!
Hrvatica sam, znajder, vila,
Tko ti si? Čim te mori sila?«³⁹⁶

U ovom nacionalnom romantičnom izdanju, smrt Petra Svačića, nacionalne povijesne ličnosti dobiva senzualan karakter pojavom ogoljene vile Hrvatske. Za koncepciju ovoga djela Iveković je odabrao najdramatičniji trenutak u kojem unosi elemente nestvarnoga.³⁹⁷ Iako su elementi krajnje romantičarskog karaktera, bitna je nacionalna poruka koju Iveković zagovara kroz većinu svojih domoljubno orijentiranih tematika.



Slika 44. Oton Iveković, *Smrt Petra Svačića*, 1894., Moderna galerija, Zagreb

Početkom 20. stoljeća bilježimo daljnju uporabu motiva golih grudi, međutim motiv stilski dobiva drugačiji karakter – osuvremenio se pojavom Društva Medulić. Druga secesija, koja je djelovala preko Društva Medulić, stajala je u znaku Ivana Meštrovića te se uzdigla na nacionalnoj ideji oslobođenja i ujedinjenja jugoslavenskih naroda, a stvaralaštvo druge secesije temeljilo se na mitovima prošlosti, kosovskoj tragediji i hipostazi heroizma.³⁹⁸ Pojedini

³⁹⁶ August Šenoa, »Smrt Petra Svačića«, u: Povjestice, eLektire.skole.hr, str. 15.-18., str. 15. [http://os-belec.skole.hr/upload/os-belec/images/static3/735/attachment/August_Senoa_-_Povjestice_\(tekst\).pdf](http://os-belec.skole.hr/upload/os-belec/images/static3/735/attachment/August_Senoa_-_Povjestice_(tekst).pdf) (pristup 25. svibnja, 2023.)

³⁹⁷ Ukrainčik, Pintarić, 1995., 32.

³⁹⁸ Gamulin, 1999., 26.

kritičari umjetnika toga vremena dijele stvaralaštvo u dvije skupine – Münchenski krug opisuju kao pripadnike „europske linije“ hrvatske umjetnosti, nasuprot „nacionalnoj liniji“ kipara Ivana Meštrovića i umjetnika okupljenih oko Društva Medulić, koje se, dakle, baziralo na umjetničkom izrazu oslobođenim stranih utjecaja, a oblikovanje nacionalnog identiteta temeljili su na jugoslavenskoj ideji.³⁹⁹ Meštrović kao središnja figura Društva Medulić fokusira se u svojim radovima na zadacima društva, a to je kroz umjetnost suprotstaviti se politici i ciljevima Austro-Ugarske Monarhije te radi na *Vidovdanskom hramu* (Slika 45), djelo koje je dio Kosovskog ciklusa.⁴⁰⁰ Kosovski ciklus vezemo uz drugo razdoblje Meštrovićeve stvaranja koje traje od 1908. do 1912. godine, a upravo tim ciklusom ono i započinje.⁴⁰¹ Ovo djelo nije cjelovito, čine ga fragmenti⁴⁰² koje je umjetnik načinio od figura nalik grčkim karijatidama koje golih grudi stoje samostalno. Karijatide promatramo kao slaviteljice simbola borbe i herojstva te žrtve i boli.⁴⁰³ Meštrović je inspiraciju potražio u egipatskim i mezopotamijskim spomenicima.⁴⁰⁴ Za svoga stvaralaštva proučavao je reprodukcije egipatske, rimske, grčke i renesansne umjetnosti što nam svjedoči o njegovoj uključenosti u proučavanje tradicije kojoj se priklanja, više ili manje izravno, tijekom cijelog svog djelovanja.⁴⁰⁵ Prikaz ženskih polunagih likova je stiliziran, međutim primjećujemo kako je Meštrović posvetio pažnju modelaciji ženskih grudi, a obzirom kako se pri svakoj figuri njihova obrada razlikuje, dobivamo dojam kao da ženskom poprsju daje individualnost. Kosovski ciklus predmet je nacionalne tematike stoga motiv ogoljenog poprsja odaje patriotsku simboliku. U sklopu vidovdanskog hrama Meštrović kreira skulpturu Sfinge koja u svojoj monumentalnosti ima snažno istaknuto poprsje, a figuri umjetnik stvara jedan ozbiljan karakter neustrašivosti. Kosovski fragmenti posjeduju erotizirani patos⁴⁰⁶ koji je prisutan u mnogim djelima romantičarskog nacionalizma u Srednjoj Europi. Takav erotizirani patos u nacionalnoj tematici omogućava jaču patriotsku recepciju kod građana koji se „uzdaju“ u tijelo žene koje oslobađa i hrani naciju.

³⁹⁹ Kraševac, 2007., 66.

⁴⁰⁰ Kličinović, 2003., 140.

⁴⁰¹ Kličinović, 2003., 140.

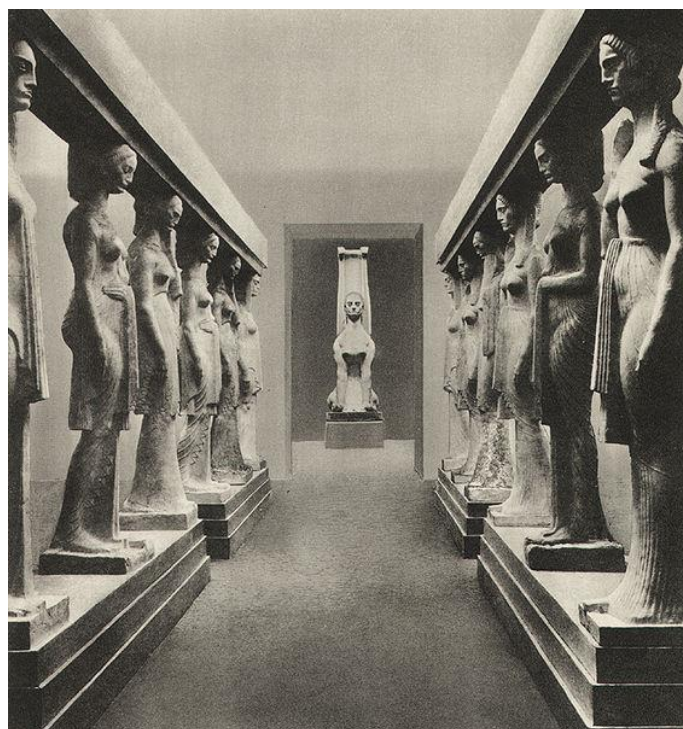
⁴⁰² Kličinović, 2003., 141.

⁴⁰³ Adamec, 1999., 155.

⁴⁰⁴ Kličinović, 2003., 140.

⁴⁰⁵ Prančević, Vujanović, Jurić Šabić, 2016., 55.

⁴⁰⁶ Prančević, Vujanović, Jurić Šabić, 2016., 21.



Slika 45. Ivan Meštrović, fragmenti *Vidovdanskog hrama*, 1908., nepoznata lokacija

Nakon Meštrovićevog egiptizirajuće i arhajske obrade motiva nacionalnih grudi, trebali bismo spomenuti i secesijsku obradu istog motiva u djelu livanjskog umjetnika Gabrijela Jurkića. Jurkić se prvotno školovao u privatnoj školi Bele Čikoša-Sesije i Menci Clementa Crnčića, a svoje obrazovanje nastavio je na Višoj školi za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu te na Akademiji u Beču.⁴⁰⁷ U njegovu opusu nalazimo mnogo pejzaža, a svoj doprinos nacionalnoj tematici stvara u djelu 1911. godine pod nazivom *Vila naroda moga* (Slika 46) – u ženskoj figuri koja je smještena u pejzaž njegova rodna kraja. Pejzaž je za njega veza s nacionalnim bogatstvom, a unošenjem ženske figure koja predstavlja vilu, odnosno nestvarno biće, on metaforički govori o svojoj naciji utjelovljenoj u vili. Slika je u funkciji iskazivanja nacionalnog identiteta, a ovaj pejzaž s likom žene svjedoči nam o nacionalnom osjećaju koji se javlja u pejzažima hrvatskog simbolizma.⁴⁰⁸ Krajolikom u simbolizmu umjetnik se ponovno povezuje s prirodom, a u procesu izolacije on pronalazi vlastiti mir za kojim je tragao u otuđenosti.⁴⁰⁹ Djelo je Jurkić naslikao 1911. godine, a obzirom na njegovo bečko školovanje uočava se vještina primjene secesijskog leksika zbog čega je ovo djelo na apsolutnoj razini

⁴⁰⁷ Jurkić, Gabrijel, Hrvatska enciklopedija <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=29593> (pristup 28. travnja, 2023.)

⁴⁰⁸ Vugrinec, 2020., 292.

⁴⁰⁹ Vugrinec, 2020., 293.

bečke secesije.⁴¹⁰ Figura žene tretirana je atributima u duhu secesijskih majstora – duga lebdeća kosa koja se mota oko ruku, transparentna halja koja skriva, ali mnogo više otkriva. Njen stav je samopouzdan, ali određen svojevrsnom sjetnošću pogleda u daljinu. Umjetnik stvara senzualnost lika otkrivajući joj grudi koje su nacionalnoga karaktera. Vila je, prema tome, utjelovljenje nacije u secesijskom ruhu, smještena u simbolistički okvir ovoga rada.



Slika 46. Gabrijel Jurkić, *Vila naroda moga*, 1911., Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo

4.3.2. MOTIV EROTSKIH GRUDI

Prilikom obrade motiva nacionalnih grudi u prethodnome poglavlju, možemo uočiti političku svijest koja dominira djelima. To je svijest koja je preokupirana pitanjima identiteta, nacije, domovine i patriotskih vrijednosti. Suprotno tome, ovo poglavlje rada bavi se motivom erotskih grudi. Tematike koje raspolažu motivom erotskih grudi orijentirane su vrlo često prema nestvarnim svjetovima koji počivaju na orijentalnim, literarnim ili mitološkim predlošcima. Motiv erotskih grudi, osim toga, zastupljen je i u realnim portretima. To je jedna od novina u umjetnosti 19. stoljeća – hrabro se dokumentiraju naga ženska tijela, individualiziraju se te se aktovi ne opravdavaju tematikama nestvarnih svjetova – oni su prikaz realnog susreta modela i umjetnika. Takvo odstupanje od akademskih pravila smatralo se skandaloznim i

⁴¹⁰ Gamulin, 1995., 22.

neprihvatljivim što će se pokazati kroz primjere ovoga poglavlja. Isto tako, treba istaknuti da se u potpoglavlju ovoga dijela rada obrađuje i motiv erotskih grudi zastupljen u djelima sakralnog karaktera. Biblijske teme mnogim su umjetnicima predstavljale izazov u njihovu stilskom izražaju, posebice onima sa simbolističkim tendencijama u čijim djelima posebno zapažamo interferiranje biblijskih i simbolističkih motiva. Ovo poglavlje kronološki je koncipirano od najranijih do najrecentnijih devetnaestostoljetnih hrvatskih umjetnika. Prema tom principu dobit će se uvid u zasebna stvaralaštva svakoga autora te u način kako je motiv erotskih grudi bio obrađivan kod svakog pojedinog umjetnika. Unutar obrade svakoga umjetnika njihova će se erotska djela isto tako kronološki obraditi od pojave motiva erotskih grudi pa do kasnijih primjera. Time dobivamo i uvid u stilski i tematski razvoj motiva erotskih grudi kod svakog zasebnog umjetnika. Obzirom na navedeno, obrađena su djela hrvatske likovne umjetnosti od prve polovice 19. stoljeća pa sve do zadnjih vidljivih tragova motiva erotskih grudi secesije i simbolizma 1920-ih godina.

Mihael Stroy je slovenski umjetnik s kojim započinje možda najranija uporaba motiva erotskih grudi u hrvatskoj umjetnosti 19. stoljeća. Stroy je došao u Zagreb iz Beča 1830. godine, zadržao se dvanaest godina na području sjeverne Hrvatske gdje je aktivno stvarao, a njegova djela na tom području i danas nalazimo u mnogim kulturnim institucijama.⁴¹¹ Stroy 1830. godine radi za dvorac Trakošćan djelo *Azija* (Slika 47), a ono se prvi put javlja 1961. na izložbi *Slikarstvo XIX. stoljeća u Hrvatskoj*.⁴¹² Pretpostavlja se kako su alegorije kontinenata kao invencija preuzete s bakropisa koji su cirkulirali u tom vremenu.⁴¹³ *Žene* je slikao je s osjećajem za formu i boju, pritom naglašavajući dekorativni moment što primjećujemo u tretmanu djela.⁴¹⁴ Posebice se opaža romantičarska nijansa u ovome djelu, a ona nam svjedoči o umjetnikovom prihvaćanju suvremenih europskih zbivanja.⁴¹⁵ *Ženska figura* koja utjelovljuje kontinent Azije prikazana je vrlo senzualno u svojoj nagosti. Otkrivenog bujnog poprsja s turbanom na glavi i haremskim motivima, njenom liku dana je snažna erotska nota koja je konstantan faktor orijentalnih tema. Figura po uzoru na *Odalisku* utjelovila je stereotipe žena s Bliskog Istoka, a moment koji uočavamo u muškarcu koji „viri“ i prodire svojim pogledom u tijelo žene, svjedoči nam o konceptu dominantnog muškog pogleda na žensko tijelo u umjetnosti.

⁴¹¹ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 25.

⁴¹² Gamulin, 1995., 80.

⁴¹³ Gamulin, 1995., 80.

⁴¹⁴ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 25.

⁴¹⁵ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 25.



Slika 47. Mihael Stroy, *Azija*, 1830., Dvorac Trakošćan, Hrvatsko Zagorje

Erotski motivi u hrvatskoj likovnoj umjetnosti prve polovice 19. stoljeća nisu bili u velikoj mjeri zastupljeni – svode se na svega nekoliko primjera u prvih 50 godina likovnog stvaralaštva cijele umjetničke scene. Sljedeće djelo autora je Vjekoslava Karasa. Karas stvara djelo *Menada* (Slika 48) od 1845. do 1847. godine u kojem pokušava klasični lik uroniti u ugodajnu atmosferu.⁴¹⁶ Golo tijelo i pozicija Menade zaziva senzualnost, a s obzirom kako su Menade nimfe, ona utjelovljuje erotiku uvjetovanu klasičnim tumačenjima lika. Karas figuri prekriva najintimniji dio njena tijela, a otkriva poprsje. Djelo ističe zavodljivost Menade u njenom habitusu dionizijskog karaktera.

⁴¹⁶ Gamulin, 1995., 104.



Slika 48. Vjekoslav Karas, *Menada*, 1845.-1847., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

U opusu osječkog umjetnika Adolfa Waldingera ne nalazimo mnogo aktova. Waldinger je istaknuta ličnost u slikarstvu devetnaestoga stoljeća te predstavlja vrhunac *osječke škole*.⁴¹⁷ Waldingerovo djelo *Nakon kupanja* (Slika 50) jedno je od rijetkih koje sadrži senzualne, blago erotske motive. Umjetnik prikazuje nago žensko tijelo koje predstavlja kupačicu, premda nage figure nisu česta pojava u njegovim djelima. U neokaljanom i čistom pejzažnom ambijentu, Waldinger smješta i žensko tijelo takvih karakteristika. Figura kupačice u društvu je druge odjevene ženske osobe koja joj uređuje kosu. Kupačica koja uživa u dokolici rijedak je primjer njegova opusa koji predstavlja realističku etapu slikarstva u osječkom krugu slikarstva, omeđen romantikom, ali i stiliziranim naturalizmom.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Gamulin, 1995., 273.

⁴¹⁸ Prijatelj, Putar, Simić-Bulat i dr., 1961., 217.



Slika 50. Adolf Waldinger, *Nakon kupanja*, datacija nepoznata, u vlasništvu obitelji Waldinger, Osijek

Kao kontrast Waldingerovoj kombinaciji akta u prirodi, istaknuti možemo Dimitrija Markovića i njegovo djelo *Robinja*, koje kao i Stroy slika u zatvorenom orijentalnom ambijentu. Marković je Riječanin koji je trideset godina svog života proveo stvarajući u Osijeku gdje akademskim realizmom gradi svoj likovni opus.⁴¹⁹ Umjetnik je obradio orijentalnu tematiku u djelu *Robinja* (Slika 51) iz 1881. godine. U duhu akademskog realizma stvara kompoziciju djela koje se oslanja na klasicističke majstore, a čvrstim formama stvara jedno zapadnjačko viđenje Istoka.⁴²⁰ Nagost lika robinje je smješten u stereotipizirajući istočni ambijent.

⁴¹⁹ Belan, 1988., 215.

⁴²⁰ Belan, 1988., 217.



Slika 51. Dimitrije Marković, *Robinja*, oko 1881. Galerija umjetnina i Zbirka Bauer, Vukovar

Orijentalizam i erotizam na novu je razinu uzdigao Vlaho Bukovac. O Bukovcu se mnogo raspravljalo, ne samo na našim prostorima, već i u velikim europskim gradovima, a to nam posebno dokazuje djelo *Velika Iza* (Slika 52). Djelo je na pariškom Salonu izloženo 1886. godine kada je opisana kao skandalozna zbog alegorijskog nedostatka koji bi opravdavao takav akt.⁴²¹ Međutim, *Velika Iza*, odnosno *La grande Iza* naziv je bulevarskog bestselera Alexisa Bouviera, koji je kao feljton izlazio u listu *Lanterne*.⁴²² Bukovčeva *Velika Iza* odaje dojam senzualnih Venera srednjoeuropskih slikara devetnaestoga stoljeća. Djelo je nadahnuto Cabanelovim erotičnim ženskim aktovima u naturalističkim manirama.⁴²³ Snažnu erotičnost prikaza stvara otvorenim i opuštenim stavom figure čiji pogled prodire u promatrača. Riječ je o djelu akademskog realizma koje zastupa atmosferu prošlosti s raskošnim dekorativnim elementima u slici, a ujedno čini i jedno od prvih naznaka Bukovčeva simbolizma.⁴²⁴ Mistična aura žene često je naglašena orijentalnim ambijentom, a orijentalizam i simbolizam dijele radoznalost za prošla vremena i dekorativnost.⁴²⁵ Provokativnost stava figure i određena bestidnost pogleda aludira u svojoj teoriji na Manetovu *Olimpiju*. Citatnost bestidnosti ženskih nagih figura sve je zastupljeniji, ponajviše među simbolistima koji u figuri *femme fatale*

⁴²¹ Vugrinec, 2020., 198.

⁴²² Kružić Uchytíl, 2005., 32.

⁴²³ Jakovina, Žmegač et al. 2018., 67.

⁴²⁴ Vugrinec, 2020., 296.

⁴²⁵ Vugrinec, 2020., 295.

skladište provokativne psihološke narative. U dekorativnim elementima djela, ali i u pozicioniranju ženskog akta, kao i lika služavke, primjećuju se orijentalni zazivi ovoga rada. Pariški su kritičari s oduševljenjem pisali o *Velikoj Izi*. Kritika pariškog lista *La République illustrée* opisuje Bukovčevu *Veliku Izu* s oduševljenjem, govoreći da njen lik ima tijelo bludnice s gipkošću mačke, uzbudljivih oblina, a mramorne puti.⁴²⁶ *Velika Iza* je, tvrdi Kružić Uchytíl, doživjela veliki uspjeh upravo zato što je unutar okvira akademskoga slikarstva predstavljala realistički tretiranu nugu ženu, posve različitu od ostalih idealiziranih aktova na Salonu 1882. godine.⁴²⁷



Slika 52. Vlaho Bukovac, *Velika Iza*, 1882., Spomen zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

Rasprostranjenost orijentalnih djela u drugoj polovici devetnaestoga stoljeća bila je mnogobrojna. Stoga možemo tvrditi kako Bukovac ovo djelo centrira prema orijentalnim senzacijama što je Zapadni diskurs stvorio, a zapadnjačko društvo uzbudljivo prihvatilo. Osim *Velike Ize*, Bukovac u *Putifarovoj ženi* (Slika 53.), djelu nastalom 1886. godine, nugu figuru pozicionira istovjetnim tendencijama, međutim, orijentalni karakter djela podiže na višu razinu, evocirajući senzualnost faraonove žene u haremskom ambijentu s egipatskim ornamentima. Uočavamo prekomjerno dekoriranje, naglašenost raznovrsnih teksturalnih površina.⁴²⁸ Prikazana u duhu Venere zavodljivog karaktera, ona zrači samopouzdanjem i seksualnom moći. Prema literarnoj osnovi ovoga djela, kojeg čini biblijska priča o Josipu,

⁴²⁶ Kružić Uchytíl, 2005., 323.

⁴²⁷ Kružić Uchytíl, 2005., 172.

⁴²⁸ Vugrinec, 2022., 75.

saznajemo pozadinu njena bića i psihološkog stanja. Njen lik sažima fatalnost i provokativnost po uzoru na *baudelaireovske* žene – ona je u svojoj srži destruktivna. Uočavamo sklonost akademizmu, kao i klasičniju obradu tijela koja nam svjedoči o Bukovčevom stremljenju klasičnijoj modulaciji tijela. To nam dokazuje i činjenica da je Bukovac prilikom školovanja pod vodstvom Cabanela smatrao da je „harmonija antičkog tijela najveće savršenstvo“.⁴²⁹ Njegovo se stajalište mijenja što vidimo u umjetnikovom mijenjaju likovnog leksika, kao i obrade tijela. Obradu ženskih, ali i muških nagih tijela možemo promatrati u skladu s motivima koji su krajem 19. stoljeća pokretači likovnih, ali i ostalih umjetničkih narativa. To su motivi alijenacije, dekadencije, moralnih granica, liberalnosti i otvorene seksualnosti. Kod Bukovca, stoga, uočavamo promjenu u tjelesnosti prikazanih likova. Pojedina djela još uvijek sadrže notu elegancije u izrazu nagosti, dok, s druge strane, slikar istodobno stvara nekolicinu aktova s grčevitim položajem tijela. Bukovac je u nizu studija muških tijela naglasio karakterističan „grč i specifičan priklon“ koji evociraju osjećaj osamljenosti i napuštenosti, melankolije i očaja.⁴³⁰ Iako se u ovome slučaju radi o muškim aktovima, bitno je samo uočiti da Bukovac radi drugi tretman u tjelesnosti svojih figura.

Kružić Uchytíl tumači da u Bukovčevu slikarstvu nedvojbeno postoji „kult ljudske figure“ što vidimo u brojnim portretima i ženskim aktovima⁴³¹, a na odmet nam nije ni Bukovčeva tvrdnja da on nema drugih ideala osim prirode i čovjeka, dodajući da nastoji u svojim djelima isključivo prikazati život.⁴³² Život i sva obilježja vitalnosti oslikao je senzualnim aktovima. Gola žena u Bukovčevu opusu stoga nije isključivo prikaz idealizirane ljepote ženskoga tijela, već demonstracija vitalne tjelesnosti i senzualnosti.⁴³³ Kružić Uchytíl naglašava upravo taj *momentum* „životnosti“ kod Bukovca, što, primjerice, slično primjećujemo kod autora Žmegača kada koristi termin „karnalnosti“⁴³⁴ za Bukovčevu *Purifarovu ženu* kako bi naglasio vitalnost nagoga tijela.

⁴²⁹ Kružić Uchytíl, 2005., 168.

⁴³⁰ Vugrinec, 2022., 67.

⁴³¹ Kružić Uchytíl, 2005., 173.

⁴³² Kružić Uchytíl, 2005., 67.

⁴³³ Kružić Uchytíl, 2005., 179.

⁴³⁴ Jakovina, Žmegač et al., 2018., 172.



Slika 53. Vlaho Bukovac, *Putifarova žena*, 1886., nepoznata lokacija

Osim orijentalističkih, Bukovac je nago žensko tijelo smještao i u literarne i mitske ambijente. Ovoga puta to nije izoliran prikaz jedne osobe, već djelo prikazuje mnoštvo nagih ženskih figura. Radi se o djelu *Gundulićev san* (Slika 54), prvoj Bukovčevoj alegoriji nastaloj za hrvatsku sredinu, a bilo je naslikano prema narudžbi biskupa Strossmayera i predsjednika Akademije Franje Račkog.⁴³⁵ Djelo je alegorijskog karaktera, međutim sadržaj je prikazan realističkim stilom te prikazuje pjesnika nadahnutog muzom kako gleda viziju budućeg spjeva.⁴³⁶ Samo ime djela značajno je za razvoj simbolizma jer umjetnik koristi riječ „san“ kojom aludira na iracionalnost, potpunu suprotnost od stvarnog svijeta.⁴³⁷ Bukovac ženskim tijelima prikazuje muze i vile te ih prikazuje u duhu idealiziranog realizma.⁴³⁸ Uočava se dvodijelni svjetlosni tretman u djelu – sukob hladovine i osunčane vizije koja se stapa s magličastom parom, a djeluju poput inspiracije koja putem svjetlosti izlazi na vidjelo.⁴³⁹ Tematika obrađuje subjektivnu zbilju koja se pretvara u maštu stvaranja vlastitih svjetova, a takva specifičnost predstavlja prvi korak prema simbolističkom propitivanju veza umjetnosti sa stvarnošću.⁴⁴⁰

⁴³⁵ Vugrinec, 2020., 182.

⁴³⁶ Vugrinec, 2020., 182.

⁴³⁷ Vugrinec, 2020., 183.

⁴³⁸ Vugrinec, 2020., 183.

⁴³⁹ Vugrinec, 2020., 184.

⁴⁴⁰ Vugrinec, 2020., 184.



Slika 54. Vlaho Bukovac, *Gundulićev san*, 1894., Moderna galerija, Zagreb

Poput orijentalizma, motiv antičkog svijeta predstavljao je veliki izvor inspiracije u umjetnosti 19. stoljeća. Dekadencija, pad morala te dionizijska slavlja neki su od elemenata koje je Celestin Mato Medović unio u svoje slikarstvo. Medović je većinu svog umjetničkog opusa ostvario dok je bio svećenik. Nakon perioda koji provodi u samostanu Male braće u Dubrovniku, gdje se školovao, Medovićevu umjetničku darovitost prepoznali su franjevci, stoga je otišao na umjetničku izobrazbu u Rim gdje je usvojio tradiciju nazarenaca, zatim u München gdje je pod vodstvom mentora Karla von Pilotyja učio dekorativno povijesno slikarstvo⁴⁴¹, a smisao za kompoziciju, stil i skalu boja akademskog slikarstva s kraja stoljeća preuzima od svojih učitelja Ludwiga von Löffltza i Alexandera Wagnera.⁴⁴² Njegovo je slikarstvo, dakle, odraz akademskog realizma, a neki tvrde kako je njegov realizam naglašen njemu svojstvenim „blještavilom“.⁴⁴³ S obzirom na njegovu životnu pozadinu koja je posvećena svećeništvu, on je u određenoj mjeri šokirao javnost izuzetnim djelom – *Bakanalom* (Slika 55) iz 1893. godine. Medović je radio tri godine na *Bakanalu*, djelu koje se pojavilo u doba prvih secesija.⁴⁴⁴ Djelo sadrži obilje likova koji su prikazani životno, a majstorstvo Medovića očitujemo i u kolorističkom strukturiranju prostora gašenjem tonova.⁴⁴⁵ Osim što je

⁴⁴¹ Medović, Celestin Mato, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=39782> (pristup 28. travnja, 2023.)

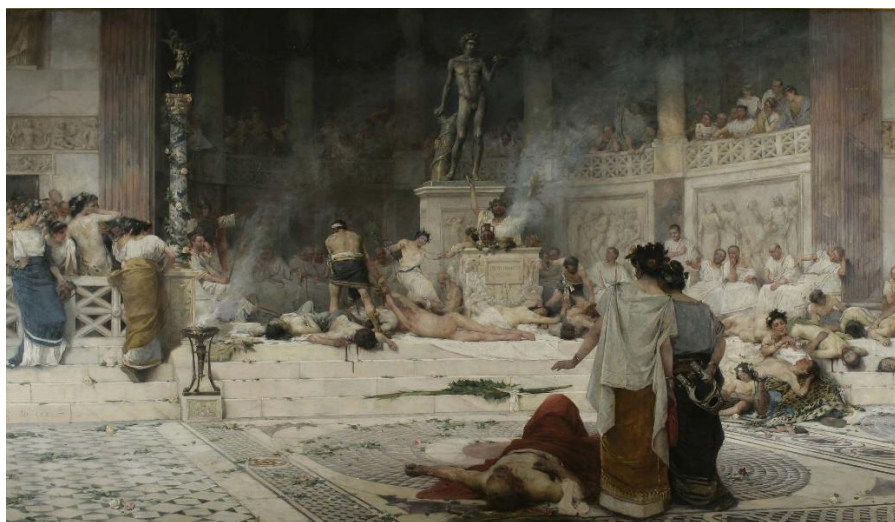
⁴⁴² Kraševac, Prelog, 2007., 44.

⁴⁴³ Gamulin, 1995., 283.

⁴⁴⁴ Gamulin, 1995., 357.

⁴⁴⁵ Gamulin, 1995., 357.

djelo obišlo mnoge europske gradove i izazvalo senzaciju⁴⁴⁶, *Bakanal* je na godišnjoj izložbi Münchenske Akademije odlikovan srebrnom medaljom, a djelo je bilo izlagano na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. te Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine.⁴⁴⁷ Karakterizira ga teatralna alegorija koju neki tumače kao njegov simbolični oproštaj od redovničkog života, kojeg napušta 1895. godine.⁴⁴⁸ U kulminaciji dekorativnosti i dinamike koje ovo djelo sadrži, uočavamo mnoštvo likova koji i svojom odjevenošću i nagošću progovaraju nedoličnost. Ova dionizijska svečanost prikazana je u istoj mjeri kaotičnom kao i u europskom kontekstu. Ukoliko usporedimo Medovićev izraz kaosa ove orgijske i dekadentne tematike s, primjerice, *Rimskom dekadencijom* (Slika 17) Thomasa Couturea shvatit ćemo kako se citira nestabilnost ovih likova. Posebnu pažnju treba obratiti na ženske nage likove koji djeluju u potpunosti opijeno u svojoj nesvjestici, dajući dojam kompletne duševne i fizičke nestabilnosti koju im je vrhunac hedonističkog koncepta omogućio. Dekadencija je posebno njegovana tema u devetnaestome stoljeću, a umjetniku omogućava bijeg od doličnosti radi čega djela naglašavaju sav nemoral užitka i propasti, ali i propituju problematiku. Medović uravnoteženo utjelovljuje dekadentnost likova u *Bakanalu* što znači da nije rodno odredio likove koji će u većoj koncentraciji biti u zanosu nemorala kao što to čini Thomas Couture.



Slika 55. Celestin Mato Medović, *Bakanal*, 1893., Moderna galerija, Zagreb

⁴⁴⁶ Gamulin, 1995., 350.

⁴⁴⁷ Kraševac, Prelog, 2007., 44.

⁴⁴⁸ Vugrinec, 2020., 187.

Brojne senzualne tematike i erotske motive pronalazimo i u slikarstvu Bele Čikoša Sesije. Treba istaknuti da Čikoševi erotski motivi nisu površni niti beznačajni. Oni imaju duboko značenje u strukturi same likovne kreacije – erotsko kod Čikoša nosi simboličke vrijednosti.⁴⁴⁹ Ženski likovi u Čikoševu opusu predstavljaju metaforične „legende“ koje svojim licima simboliziraju određeno duševno stanje i nedvosmisleni psihološku koncepciju.⁴⁵⁰

Bela Čikoš Sesija završio je Akademiju u Beču te se specijalizirao za historijsko slikarstvo kod A. Müllera.⁴⁵¹ Svojim povijesnim kompozicijama u kojima progovara o značaju hrvatskog nacionalnog identiteta stekao je iznimnu popularnost i cijenjenost na hrvatskom tlu, međutim, njegov odmak prema simbolističkim strujanjima secesije opisuje dubinu njegovog likovnog izričaja s kakvim se susreće prilikom bečkog obrazovanja, a ono je ujedno i vrijedan likovni dokument interpretacije ženske nagosti, kao i pozicioniranja ženskog pitanja na hrvatskoj likovnoj sceni. *Kirka* (Slika 56) je djelo koje nastaje 1895. godine te kao svojevrsna narativna sintagma označava prijelaz od historicizma k simbolizmu.⁴⁵² Maroević ističe da se u *Kirki* pojavljuje istančana tipološka karakterizacija predodređenih figura – erotična protagonistica, zantiželjna služavka i privlačnošću zaokupljeni Odisej.⁴⁵³ *Kirka* pripada Čikoševom korpusu djela antičkog žanra koji je on sam uveo u hrvatsko moderno slikarstvo, a upravo u antičkoj tematici Čikoš unosi simbolistički podtekst.⁴⁵⁴ To je djelo koje možemo promatrati kao Čikoševu osobnu poruku u sklopu cijelog ciklusa Odiseja koji slika.⁴⁵⁵ Čikoš kroz *Kirku* i niz drugih djela u ciklusu likovno progovara poistovjećujući se s Odisejem – svojoj usamljenoj supruzi koja je u tom razdoblju bila u Zagrebu metaforički poručuje svoju vjernost i odanost u smislu kako nije pokleknuo niti će pokleknuti kušnjama poput onih na koje navodi zavodljiva čarobnica *Kirka*.⁴⁵⁶ Djelo je oblikovano formalno-stilskim odrednicama akademskog realizma, a zbog tehničke vještine možemo shvatiti simbolističko značenje Čikoševe poruke.⁴⁵⁷ Čikoš, stoga, radi nešto sasvim unikatno. U sklopu ciklusa koji se veže na antičko epsko remek-djelo Odiseju, on slika svoj pristup temi, pun osobnosti i intime. Simbolistički tretman svog akademskog realizma stvara u osobnoj, donekle romantičarskoj patnji koju vežemo s njegovim boravkom u tuđini dok mu je voljena osoba u domovini. Međutim, Zlamalik kritizira manjak

⁴⁴⁹ Maroević, 2020., 194.

⁴⁵⁰ Zlamalik, 1984., 176.

⁴⁵¹ *Čikoš-Sesija, Bela*, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13385> (pristup 28. travnja, 2023.)

⁴⁵² Vugrinec, 2020., 185.

⁴⁵³ Maroević, 2020., 199.

⁴⁵⁴ Vugrinec, 2020., 185.

⁴⁵⁵ Vugrinec, 2020., 186.

⁴⁵⁶ Vugrinec, 2020., 186.

⁴⁵⁷ Vugrinec, 2020., 186.

emocionalne ekspresije i duševne dinamike u prikazu. On objašnjava kako se djelo doima likovno prazno i hladno zbog Čikoševe neuspjelosti da u *Kirki* uspješno ocrta psihološki sadržaj i emotivna uzbuđenja.⁴⁵⁸ Tonko Maroević pak ističe da se u *Kirki* pojavljuje istančana tipološka karakterizacija predloženih figura – erotična protagonistica, znatiželjna služavka i privlačnošću zaokupljeni Odisej.⁴⁵⁹ Sve u svemu, zagrebačka javnost i stručna kritika očekivano su dobro prihvatili Kirku s obzirom da je ona tipičan primjer ostvarenja uljepšanog akademskog realizma.⁴⁶⁰



Slika 56. Bela Čikoš Sesija, *Kirka*, 1895., Nacionalna galerija, Budimpešta

Nešto kasnije, secesijskim i simbolističkim leksikom Čikoš radi djelo *Atena cjeliva Psihu* (Slika 57). Djelo nastaje 1898. godine te predstavlja alegoriju zabranjene ljubavi, a svojim ikonografskim rješenjem Čikoš stvara jedinstveno djelo, koje se ni malo ne drži europskih predložaka ove teme.⁴⁶¹ On Psihu slika s krilima, što nam svjedoči o interpretativnoj mogućnosti tumačenja Psihe kao Nike.⁴⁶² Psihina erotska priroda u djelu uočava se sugestijom tjelesnosti koja je gotovo dokinuta treperavim i točkastim prijelomima njenoga tijela.⁴⁶³ Tjelesnost se tako doživljava na posve apstraktnoj sublimacijskoj razini. S obzirom na motiv krila koji lik Psihe nosi ona aludira na Niku, a kako se Nika i Atena vežu zajedno u mitologiji, Čikoš je, moguće, zazivao razum i mudrost kroz takvu prezentaciju lika.⁴⁶⁴ Ženska figura u

⁴⁵⁸ Zlamalik, 1984., 107.

⁴⁵⁹ Maroević, 2020., 199.

⁴⁶⁰ Zlamalik, 1984., 107.

⁴⁶¹ Vugrinec, 2020., 207.

⁴⁶² Vugrinec, 2020., 207.

⁴⁶³ Maroević, 2020., 205.

⁴⁶⁴ Vugrinec, 2020., 208.

Čikoševom opusu zaziva simboličnost intime, kompleksnost osjećaja i predstavlja jednu dubinsku nutarnju Čikoševu bitku. Psiha se, stoga, iz niza tumačenja njene kompleksnosti simbolističkih vrijednosti u Čikoševom intimnom izrazu smatra jednom od najvažnijih slika hrvatskog simbolizma.⁴⁶⁵ Blisko tome, Zlamalik argumentira provokativnu višeznačnost *Psihe*. Djelo prikazuje odnos koji može biti tumačen kao „erotizam lezbijske ljubavi“ ili dvije figure pomoću kojih je umjetnik oformio svoje apstraktne ideje „nadahnuća“.⁴⁶⁶



Slika 57. Bela Čikoš Sesija, *Atena cjeliva Psihu*, 1898., Moderna galerija, Zagreb

Kao kontrast Psihi, možemo istaknuti akt *Ostavljena* iz ciklusa *Innocentia*. Maroević tvrdi da su Čikoševi aktovi iz kasnijih razdoblja, nakon Psihe, zapaženo „karnalni“, odnosno nisu više spiritualni ili apstraktni.⁴⁶⁷ Čikoš mijenja mistične i ezoterične motive koje smo uočili u Psihi s realističnijim likovnim tretmanom. *Ostavljena* nosi motive koji su unutar cijelog ciklusa *Innocentia* dobili na simboličkom značaju, međutim, Čikošev rukopis mijenja formu koja naginje tendencijama naturalizma i više akademskoj formi. Čikoš ciklusom *Innocentia* predstavlja alegoriju o gubitku nevinosti u deset međusobno povezanih djela, a ciklus nam svjedoči o *fin-de-siècleovskom* shvaćanju žene.⁴⁶⁸ Za kontekst ovoga rada, djelo iz 1913. godine pod nazivom *Ostavljena* (Slika 58) od velike je važnosti. Tematika djela često se

⁴⁶⁵ Vugrinec, 2020., 204.

⁴⁶⁶ Zlamalik, 1984., 150.

⁴⁶⁷ Maroević, 2020., 208..

⁴⁶⁸ Vugrinec, 2020., 212.

pojavljivala u hrvatskom i europskom slikarstvu, a kroz nju razrađuje se simbolistička preokupacija napuštenošću i samoćom te beznačajnošću života u odnosu na vječnost – tu se pozicionirao i problem ženskog pitanja.⁴⁶⁹ Čikoš se time bavi temama trijumfalnog dostojanstva neokaljene žene u sklopu čega slikarstvom problematizira tugu ostavljenoga bića nakon zadovoljene strasti muškarca te tragičnu bezizlaznost, dakle smrt oskrnavljene djevojke.⁴⁷⁰ Lik ležeće žene čini personifikaciju čovjekove samoće i nostalgije za prošlim, ali je i metafora ostavljene i ponižene žene u simbolskom jeziku kao i specifičnog duševnog stanja.⁴⁷¹ Čikoš nije kao mnogi umjetnici „oslijepio“ na realnost položaja žene devetnaestoga stoljeća. *Ostavljena* prikazuje *femme fragile* koja se bori s rodnim nejednakostima i društvenom nepravdom. Kroz umjetnikov slikarski leksik primjećujemo preusmjeravanje pravca kretanja hrvatskog slikarstva prema specifičnoj formi idejnog simbolizma iskazanog realističkim sredstvima.⁴⁷² Čikoš je, uz Roberta Auera i Ljubu Babića, bio krucijalan u prenošenju utjecaja simbolizma i secesije u hrvatsko slikarstvo.⁴⁷³ Njegov dodir s djelima Franza von Stucka, prilikom boravka u Münchenu u vrijeme formiranja Jugendstila, snažno je utjecao na formiranje Čikoševog simbolističkog kista.⁴⁷⁴ Čikoš se posebno simbolističkim izrazima posvećuje istraživanju unutrašnjih nemira uzrokovanih duhom vremena i psihičkih stanja čovjekova bića.⁴⁷⁵ On gotovo da na posve nov način rekonstruira ljudsku dušu u svome djelu.



Slika 58. Bela Čikoš Sesija, *Ostavljena*, 1913., privatno vlasništvo

⁴⁶⁹ Vugrinec, 2020., 214.

⁴⁷⁰ Zlamalik, 1984., 166.

⁴⁷¹ Vugrinec, 2020., 295.

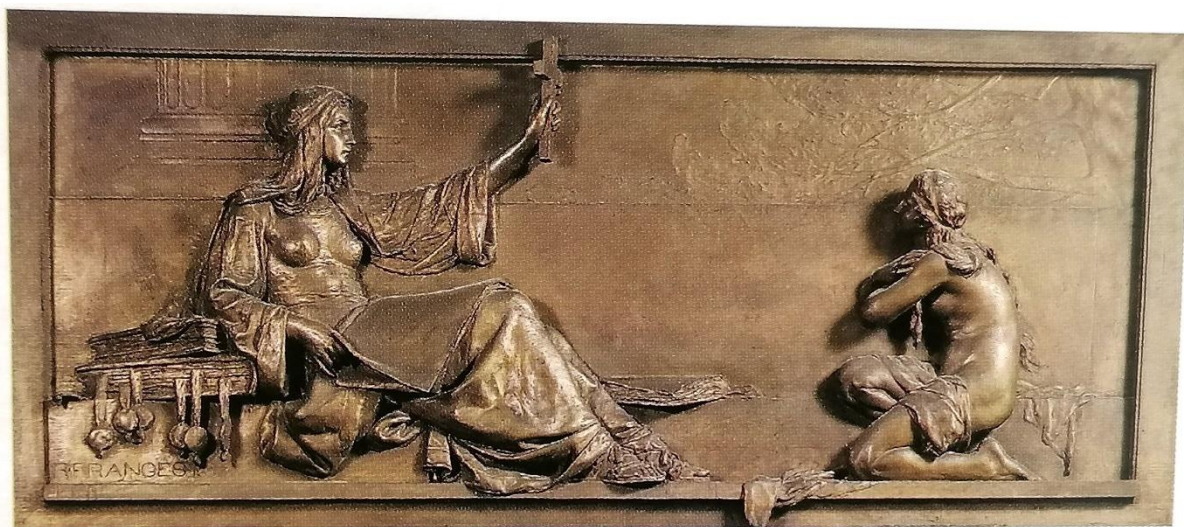
⁴⁷² Gašparović, 2003., 121.

⁴⁷³ Kraševac, Prelog, 2007., 18.

⁴⁷⁴ Kraševac, Prelog, 2007., 46.

⁴⁷⁵ Zlamalik, 1984., 130.

Nakon Čikoševog intimnog pristupa umjetnosti, kao i pojačanju psihološkog simbolističkog narativa, devedesetih godina 19. stoljeća uočavamo i druge motive. Povratak akademskim formama u erotskom izrazu zapažamo kod Roberta Frangeša Mihanovića. U opusu Frangeša-Mihanovića uočavamo pojavu motiva erotskih grudi kada 1893. radi reljefe za nadvratnike Zlatne dvorane. U dva reljefa primjećujemo zastupljenost erotskih motiva, no u vrlo različitim stilskim formama. Frangeša smatramo jednim od predstavnika „prve secesije“ u hrvatskom kiparstvu. Njegov stil se ponajviše očitovao u afirmativnosti, svjesnosti situacija i bliskosti idejama i potrebama zajednica, a upravo je kiparstvo „prve secesije“ u opusu Frangeša Mihanovića bilo posebno u svojoj sposobnosti za evazije i evokacije.⁴⁷⁶ U reljefima *Teologija* i *Justicija* možemo pratiti njegov stilski pomak i „svjesnost situacije“ koju Gamulin navodi. Primjerice, u *Teologiji* (Slika 59) u kojoj pratimo dvije figure u prednjem planu u visokom reljefu, uočavamo akademski pristup. Obrada reljefa stilski pripada akademizmu, posebice u kompoziciji i modeliranju.⁴⁷⁷ Što se tiče motiva erotskih grudi, Frangeš ga je potpuno naglasio tako što je lik *Teologije* prikazao polunagu, potpuno otkrivenog poprsja. Frangeš je senzualizirao lik *Teologije*, međutim, njen stav nije odviše erotičan. Naprotiv, *Teologijin* stav je graciozan, autoritativan, a dobivamo dojam da njene blago erotične grudi nose istovjetni značaj.



Slika 59. Robert Frangeš-Mihanović, *Teologija*, 1893., Hrvatski institut za povijest, Zagreb

⁴⁷⁶ Gamulin, 1999., 24.

⁴⁷⁷ Šimat Banov, 2005., 27.

S druge strane, Frangešovo pojednostavljivanje forme započinje u reljefu *Justicija* (Slika 60). Njegov je stilski izraz sve više vodio secesijskoj stilizaciji.⁴⁷⁸ Upravo se takvim djelom u sadržajnom smislu udaljavao od oponašanja realnosti te je kod Frangeša tada krenuo niz prvih apstrahiranja sadržaja i sklonost preciznosti u likovnom postupku.⁴⁷⁹ U *Justiciji* se tako očituje statična dekorativnost secesije⁴⁸⁰, međutim, po uzoru na barok radi kontraste i dinamiku u kretnjama i pojedinostima, a reljef ostaje u akademskim okvirima.⁴⁸¹ Lik *Justicije*, odnosno *Pravde* prikazan je kao starija žena koja sjedi na desnoj strani reljefne kompozicije. S lijeve strane pratimo ubojicu, a u središtu mrtvog muža koji leži na podu te udovicu koja desnim kažiprstom pokazuje na ubojicu.⁴⁸² Udovica je središte kompozicije te predstavlja snažan dramaturški *momentum* kojim se postižu nijanse barokne dinamike. Njena kretnja čini dramatsko žarište u psihološko-emocionalnom smislu, dok alegorija *Justicije* ostaje plastički i emocionalno neutralna i nedodirljiva.⁴⁸³ Udovica je prikazana polunago, dakle golih grudi. Njen lik svojom impostacijom dodatno naglašava motiv golih grudi – figura se nalazi u središtu prikaza, prsa su joj gola i smještena u sam centar kompozicije. Alegorija *Pravde* se u povijesti umjetnosti prikazivala nagih grudi. Primjerice, Luca Giordano, Giorgio Vasari, Louis-Jean-François Lagrenée i mnogi drugi, ikonografski tretman alegorije *Pravde* baziraju u ogoljenosti grudi. Premda je kroz povijest bio takav ikonografski tretman, u Frangešovom prikazu uočavamo da je ona odjevena, a motiv je migrirao na figuru udovice koja svjedoči ono što je vidjela. Figura udovice možda poprima simboliku istine u ovome djelu – njen lik tumači ono što je doživio. Ikonografski tretman alegorije *Istine* i *Pravde* podrazumijevaju motiv golih grudi. Sukladno tome, možemo pretpostaviti da se Frangeš u ikonografskom oblikovanju držao europskih uzora. Vodeći se za time, europsko slikarstvo devetnaestoga stoljeća obradilo je alegoriju *Istine* kao nagi ženski lik, a možda najpopularnija obrada predstavlja spomenuto Coubertovo djelo *Atelijer*.

⁴⁷⁸ Kličinović, 2003., 138.

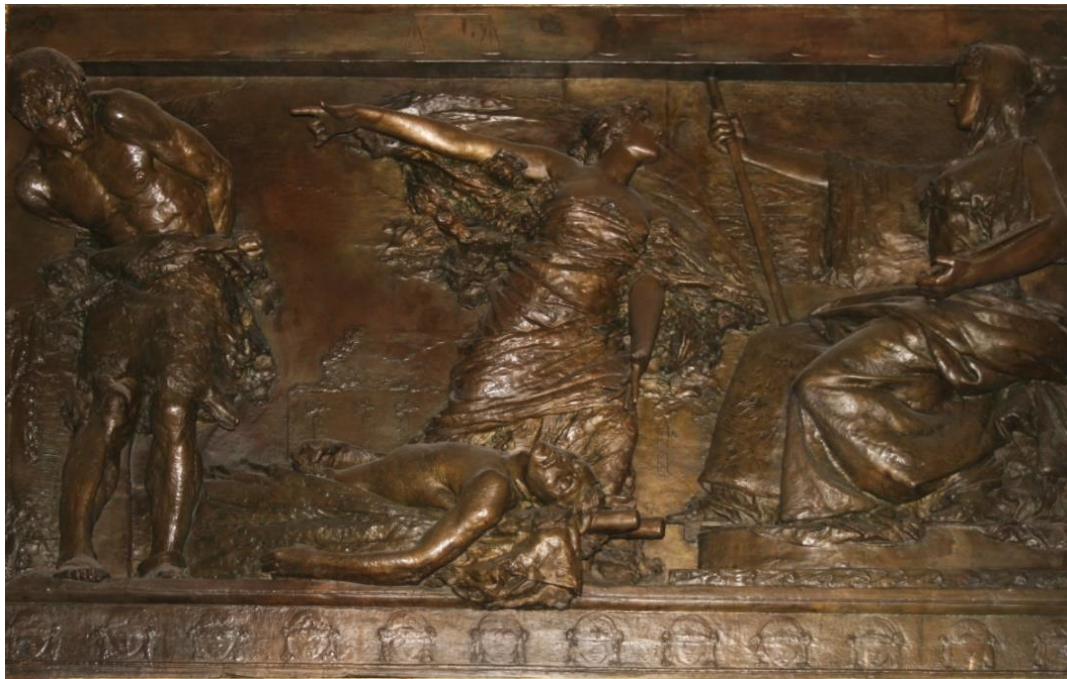
⁴⁷⁹ Kličinović, 2003., 138.

⁴⁸⁰ Kličinović, 2003., 138.

⁴⁸¹ Gamulin, 1999., 82.

⁴⁸² Šimat Banov, 2005., 27.

⁴⁸³ Šimat Banov, 2005., 27.



Slika 60. Robert Frangeš-Mihanović, *Justicia*, 1893., Hrvatski institut za povijest, Zagreb

Uz Frangeša-Mihanovića bitno je spomenuti i Rudolfa Valdeca koji secesijske elemente podiže na veću secesijsku razinu. Valdec je obrađen u sklopu potpoglavlja biblijske tematike jer se motivima bitno razlikuje od Frangešovih reljefa.

Golicavost, lascivnost i snažna erotičnost česti su motivi na djelima Roberta Auera. Auer motiv erotskih grudi razrađuje u djelima s mnogo senzualnosti u čemu primjećujemo i seksualizaciju likova. Robert Auer nakon zagrebačke Obrtne škole nastavio je obrazovanje na bečkoj, potom Münchenskoj Akademiji, a 1896. izlaže kao jedini Hrvat na međunarodnoj izložbi secesije u počasnoj dvorani.⁴⁸⁴ U vrijeme kad se školovao na Münchenskoj Akademiji, secesija je već bila formirana u Njemačkoj stoga je dobio priliku raditi pod njezinim utjecajem.⁴⁸⁵ Težio je idealističkom pristupu secesije u svojoj ravnoteži realizma i idealizma.⁴⁸⁶ Često ga se uspoređuje s Lawrenceom Alma-Tademom zbog scenografije antičkog svijeta i oblikovanja ženskih figura u prikazima antičkog svijeta⁴⁸⁷, a po uzoru na Klimta radi dekorativne elemente i stilizaciju koji ga približavaju klimtovskoj inačici secesije.⁴⁸⁸ Auerova slikarska produkcija unosi u Zagreb bečku secesiju i simbolizam koji iz nje provire, a njegovo stvaralaštvo kreće se

⁴⁸⁴ Kraševac, Prelog, 2007., 60.

⁴⁸⁵ Gamulin, 1995., 127.

⁴⁸⁶ Gamulin, 1995., 126

⁴⁸⁷ Senjanović, Kraševac, 2010., 11.

⁴⁸⁸ Senjanović, Kraševac, 2010., 8.

u okvirima akademske formalne estetike.⁴⁸⁹ Posebno je vješt u stvaranju čvrstih kompozicija, u složenim preklapanjima tijela te u detaljiziranju plastičkih formi ženskog tijela.⁴⁹⁰ Umjetnik je veliki dio svoga stvaralaštva posvetio slikanju ženskih aktova u kojima naglašava senzualnost i vrlo često erotičnost prikazanog subjekta. Auerove *Prijateljice* (Slika 61) iz 1900. godine, jedno je u nizu djela kojima je ženskom erotikom propitivao etičke i estetske vrijednosti umjetnosti građanske liberalne ere.⁴⁹¹ Dva lika izmjenjuju dodire, vrlo su blizu smještena njihova tijela, a izrazom lica odaju dojam opijenosti užitkom. Prizor sugerira homoseksualan odnos dviju nagih žena što nam sugerira da Auer propituje tabu teme kao i brojni drugi umjetnici europskog *fin de sièclea*, a vjerojatno je da i takvom tematikom umjetnik bilježi svoje golicave vizije. Dobivamo privid kao da je Auer u minimalnoj mjeri aplicirao tehniku sfumata zbog čega se prizor čini magličast, kao da je para u prostoru, temeljem čega dobivamo dojam prostorne vrućine u djelu koja djeluje kao pospješitelj seksualne tenzije.



Slika 61. Robert Auer, *Prijateljice*, oko 1900., nepoznata lokacija

Sljedeću senzualnu Auerovu likovnu intervenciju čini djelo *Kraljica ruža* (Slika 62). Djelo nastaje 1902. godine te odaje vrlo složenu simboliku ruže koju ćemo primijeniti na ženski polunagi lik. Osim što je ruža u književnosti francuskog srednjovjekovlja simbol ljubavi prema

⁴⁸⁹ Vugrinec, 2020., 275.

⁴⁹⁰ Vugrinec, 2020., 275.

⁴⁹¹ Vugrinec, 2020., 307.

mladoj djevojci, ili prema Danteu, simbol čiste i rajske ljubavi, u suvremenom kontekstu kada je simbolika ruže kromatski razrađena nudi nam i druga interpretativna rješenja.⁴⁹² U djelu se javljaju ružičaste ruže u spoju s bijelim i crvenim što upućuje na simbol preporoda.⁴⁹³ Polunagi ženski lik, otvorenih grudi drži u rukama cvijeće, a oblikovana je po uzoru na Klimtovu ranu ikonografiju i pripadajućem motivsko-tematskom krugu europskog esteticizma.⁴⁹⁴ S obzirom na navedeno, ovakva simbolika cvjetnog preporoda u jednu ruku može biti vezana s društvenim preporodom žene na kraju devetnaestoga i početku dvadesetoga stoljeća. U takvoj interpretaciji možemo polunagi lik identificirati pojmom *femme nouvelle* kojeg susrećemo na djelima europskih secesionista, ponajviše Alphonsea Muche.



Slika 62. Robert Auer, *Kraljica ruža*, 1902., privatno vlasništvo

Auer je bio izrazito vješt u erotiziranju svoje umjetnosti, a tome nam svjedoči i djelo *Sad je hora* (Slika 63) iz 1926. godine. Umjetnik ga najvjerojatnije stvara po uzoru na Lea Pultza koji u djelu, također, velikih dimenzija prikazuje simbolični sadržaj o prolaznosti mladosti.⁴⁹⁵ Senzualna alegorija Vremena drži u jednoj ruci pješčani sat te lebdi svojim nagim tijelom uz ostatak lascivnih figura koje lebde okolo nje, nabijene jedna na drugu. Auer ih oblikuje u

⁴⁹² Vugrinec, 2020., 216.

⁴⁹³ Vugrinec, 2020., 216.

⁴⁹⁴ Vugrinec, 2020., 216.

⁴⁹⁵ Senjanović, Kraševac, 2010., 10.

pomamnom i erotičnom položaju, a one su utjelovljenje mladosti, ljepote i bezbrižnosti – vrijednosti koje odražavaju svojim tjelesno požudnim stavom.



Slika 63. Robert Auer, *Vrijeme (Sad je hora)*, 1926., Moderna galerija, Zagreb

Zavodljiv akt stvara i Oskar Artur Alexander koji u slikarstvu baštini simbolistička strujanja iz Pariza i Beča koja usvaja prilikom školovanja.⁴⁹⁶ Alexander se okrenuo razrađivanju poticaja romantičnog simbolizma, u sklopu kojega dolazi do izražaja njegova sklonost kolorizmu, deformaciji i njegovanju plošnosti.⁴⁹⁷ Po uzoru na Seurata i Signaca stvara postimpresionističkim tehnikama francuskog divizionizma.⁴⁹⁸ U kontrastu s njegovim antičkim i mitološkim temama u kojima potencira nagost, Alexander stvara *Ženski poluakt* (Slika 64) 1894. godine, koji ne omeđuje niti tematikom antičkog svijeta, niti mitološkim ili alegorijskim sadržajem. Pogled figure snažan je, intenzivno gleda direktno u promatrača, a njeno poprsje je u potpunosti nago. Djeluje provokativno, a dijelom zaintrigirano upućuje pogled promatraču. Akt je bio izložen, kao i *Rimljanka*, o kojoj će još biti riječi, na Hrvatskom salonu 1898. godine kada su kritike snažno osuđivale izražajnu nagost.

⁴⁹⁶ Vugrinec, 2020., 275.

⁴⁹⁷ Kraševac, Prelog, 2007., 74.

⁴⁹⁸ Vugrinec, 2020., 305.



Slika 64. Oskar Artur Alexander, *Ženski poluakt*, 1894., nepoznata lokacija

Alexandrova *Rimljanka* (Slika 65) iz 1896. godine predstavlja početnu točku razvoja simbolističkih tendencija koje će divizionizmom atmosferski naglašavati.⁴⁹⁹ Lik mlade Rimljanke naslanja se laktom, ona gleda u smjeru koji promatrač ne nadzire s jednom dojkom koja je oslobođena od draperije. Portret iz antičkog svijeta koji Alexander akcentira pomalo lascivnim motivom ogoljenosti. Njen izraz lica, s druge strane, ne djeluje pohotno, već suprotno, ona izbjegava kontakt.

⁴⁹⁹ Vugrinec, 2020., 305.



Slika 65. Oskar Artur Alexander, *Rimljanka*, 1896., privatno vlasništvo

Motiv žene i erotskoga zauzima posebno mjesto u simbolističkom opusu Mirka Račkoga.⁵⁰⁰ Obrazovan pod krilom Bukovca te vođen mentorstvom Kršnjavoga, Rački je svoj likovni izričaj ponajviše razvijao u okviru simbolizma. Zbog toga lik žene kod Račkog poprima raznorazna simbolistička obličja. Od zagonetne pa i neodlučne žene, negativnih likova poput Eve, do tipa fatalne žene i simbola grijeha⁵⁰¹ Rački uspijeva tematski i karakterno prikazati čudi što ih je simbolizam naglašavao. Posebice ukoliko promatramo kontekst žene u njegovim radovima s literarnom osnovom Danteovog Pakla, shvatit ćemo kako spaja simbolističku ženu s konceptom pakla.

Rački je *femme fatale* i *femme fragile* suprotstavio u diptihu *Dobra i zla žena* (Slika 66 i 67) 1905. godine, u simbolističkoj tematici u kojoj iznosi poučne i moralizatorske ideje.⁵⁰² U diptihu suprotstavlja dva modela simbolike ženskog lika. Možemo ovaj simbolički tretman paralelno vezati uz Bachofenovu dualnu simboliku ženskog lika. Zlu ženu prikazuje kao utjelovljenje svega izopačenog. Opisuje ju kao kraljicu noći i alkohola, kao utjelovljenje dijaboličnog zla – ona proždire svojim pogledom i pojavom.⁵⁰³ Rački sasvim sigurno kreira

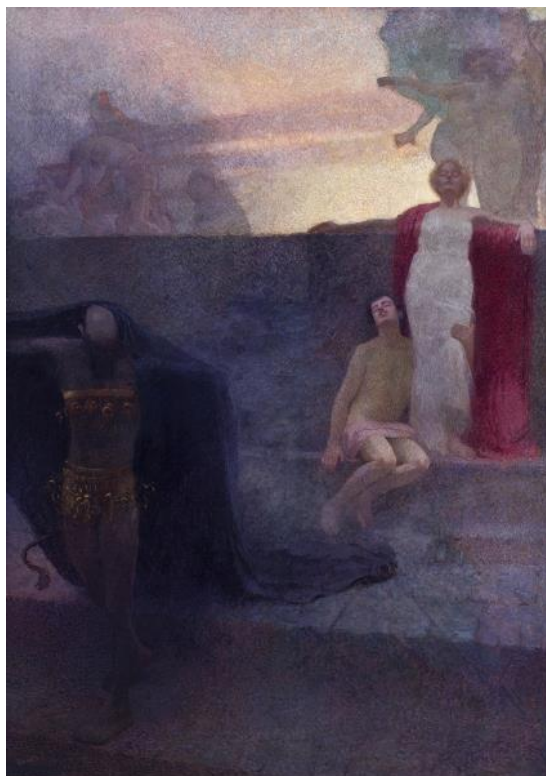
⁵⁰⁰ Uskoković, 1979., 27.

⁵⁰¹ Uskoković, 1979., 27.

⁵⁰² Gamulin, 1995., 190.

⁵⁰³ Vugrinec, 2020., 224. prema Pismo Račkoga Kršnjavome od 8. travnja 1905., Hrvatski državni arhiv, Zagreb

femme fatale u zloj ženi, ona je utjelovljenje zavodljivosti svih Venera. S druge strane, Dobra žena odjevena je u bijelu haljinu koja aludira na čistoću i iskrenost. Rački njen pogled opisuje kao smion, svjestan i stalan⁵⁰⁴ – ona je dakle utjelovljenje svih suprotnosti zloj ženi. Diptihom Rački sukobljuje idealističku i realističku koncepciju, a o uspješnosti ovoga djela svjedoči nam godišnja nagrada koju mu uručuje Akademija u Pragu.⁵⁰⁵ Kod njega uočavamo poentilistički pristup naslijeđen od Bukovca, s kojim je uspijevao stvoriti dubinu prostora forsirajući svjetlosne kontraste.⁵⁰⁶

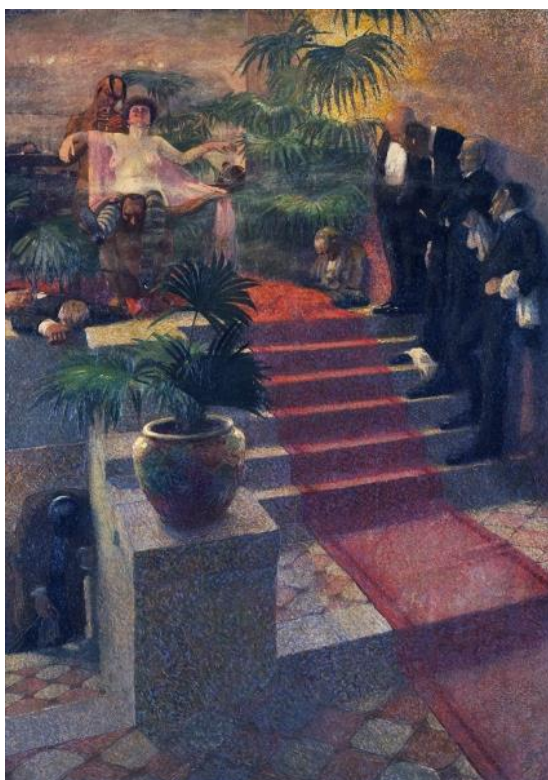


Slika 66. Mirko Rački, *Dobra žena*, 1905., Galerija umjetnina Split

⁵⁰⁴ Vugrinec, 2020., 224. prema Pismo Račkoga Kršnjavome od 8.travnja 1905., Hrvatski državni arhiv, Zagreb

⁵⁰⁵ Vugrinec, 2020., 225.

⁵⁰⁶ Gamulin, 1995., 191.



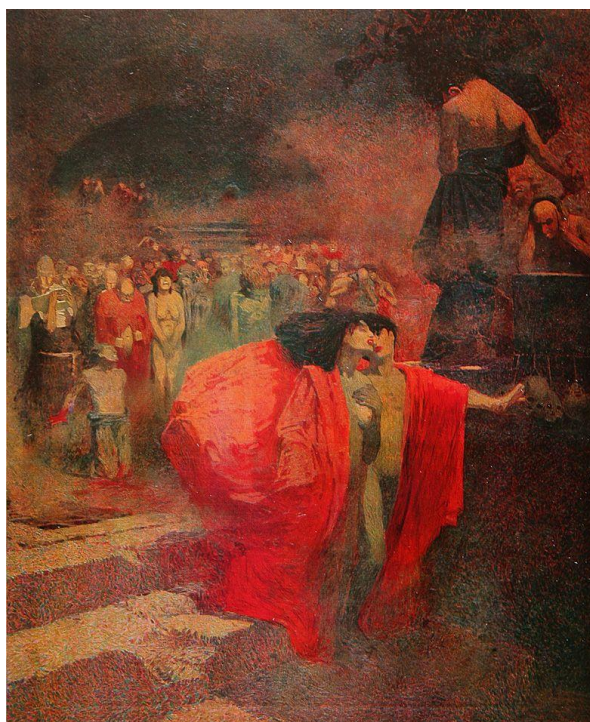
Slika 67. Mirko Rački, *Zla žena*, 1905., Galerija umjetnina Split

Poznato nam je da je Francesca da Rimini bila Račkom jedan od najzanimljivijih motiva iz Danteova *Pakla*⁵⁰⁷, zbog čega u nekoliko navrata oslikava tu tematiku. *Francesca da Rimini* (Slika 68) djelo je koje Rački slika 1908. godine. Svojim simbolističkim jezikom i poentilističkim elementima prikazuje trenutak koji se veže za Danteovo stvaralaštvo – suđenje nagog lika Francesce da Rimini iz *Pakla*, koja u pozadini čeka Minosovu presudu.⁵⁰⁸ Na dohvat toga, Rački stvara djelo koje je i William Blake obradio u svojoj romantičnoj verziji prožetom simboličnim značenjem. U sklopu ciklusa ilustracija kojima prikazuje Danteov *Pakao*, Rački 1911. godine crtežom *Paolo i Francesca* (Slika 69) prikazuje dvoje ljubavnika u vrtlogu, osuđenih na vječnu propast.⁵⁰⁹ Francescu prikazuje u djelima kao *femme fragile*, iako je za života djelovala kao *femme fatale* u očima umjetnika, obzirom na preljubništvo. Njeno tijelo ne zaziva erotične konotacije, već strah, bol, patnju i nesigurnost.

⁵⁰⁷ Uskoković, 1979., 30.

⁵⁰⁸ Gamulin, 1995., 193.

⁵⁰⁹ Vugrinec, 2020., 247.

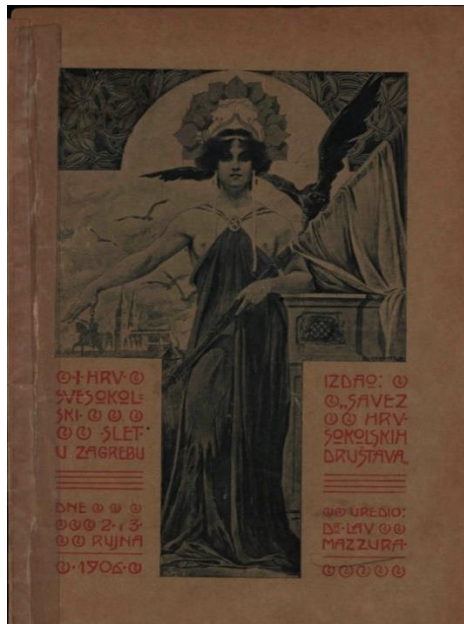


Slika 68. Mirko Rački, *Francesca da Rimini*, 1908.-1909., Moderna galerija, Zagreb



Slika 69. Mirko Rački, *Paolo i Francesca*, 1911., HAZU kabinet grafike, Zagreb

Motiv erotskih grudi primjećujemo i u grafičkoj umjetnosti na početku 20. stoljeća. Secesija je u velikim razmjerima utjecala na grafičko oblikovanje knjižnih naslovnica što primjećujemo u potenciranju estetske dimenzije korica.⁵¹⁰ Upravo se takvim pristupom ostvarila i suradnja književnika i likovnih umjetnika, nakladnika i tiskara zbog čega su se formirali ukusi i utjecaji na profiliranje opće kulturne i društvene klime.⁵¹¹ Secesijska obrada književnih korica *Prvog hrvatskog svesokolskog sleta u Zagrebu* (Slika 70) iz 1906. godine predstavlja nam suradnju naše zagrebačke sredine s praškim umjetnikom Kamilom Vladislavom Muttichom. Muttich radi naslovno rješenje u kojem kreira ženski lik s nagim grudima koja drži zastavu sokolskog pokreta, a na glavi joj je simboličan lovorov vijenac u duhu sportskih ostvarenja. Iza figure nalazi se šahovnica i panorama grada Zagreba – sokolski pokret je u svojoj ideji sportske edukacije nosio ideju nacionalne svijesti.



Slika 70. Kamil Vladislav Muttich, *Naslovnica knjige Prvog hrvatskog svesokolskog sleta u Zagrebu*, 1906., Zagreb

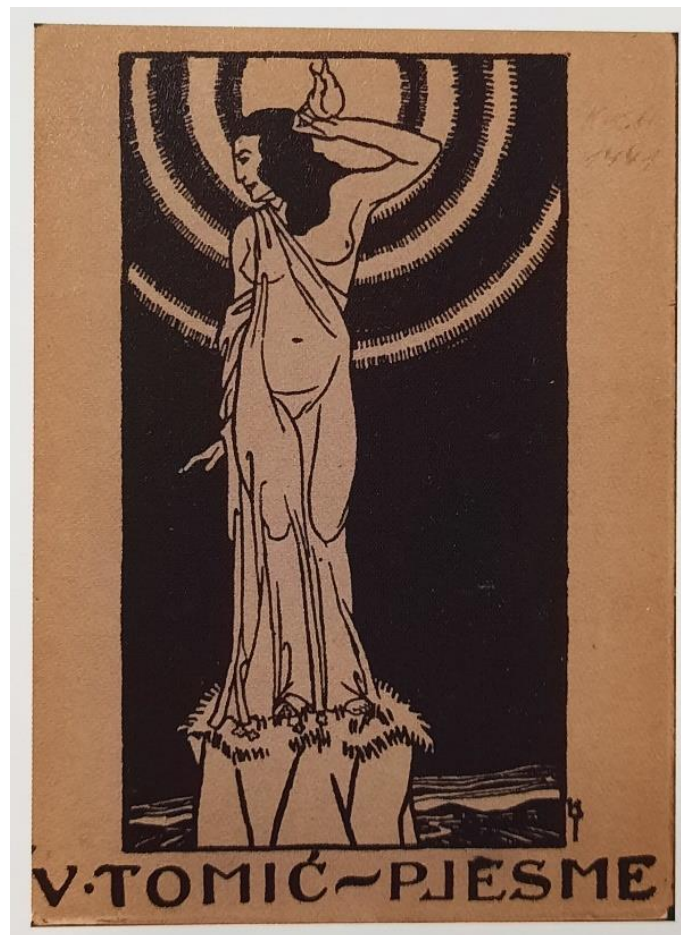
S druge tematske strane, naslovnicu knjige za zbirku pjesama Veljka Tomića (Slika 71) osmislio je Tomislav Krizman. Tomislav Krizman bio je umjetnik koji je utjelovio secesijsko poimanje *Gesamtkunstwerka* radeći u mnogim kreativnim poljima poput grafičke, slikarske, scenografske i ilustratorske umjetnosti.⁵¹² Krizman oblikuje korice u jednoj senzualnoj tematici

⁵¹⁰ Kavurić, 2003., 134.

⁵¹¹ Kavurić, 2003., 134.

⁵¹² Gašparović 2003., 123.

1916. godine. Prikazuje lik žene na kojem visi izgledom prozirna tkanina kroz koju vidimo sasvim jasno atribute tijela. Jedna dojka je oslobođena tkanine, a lik žene djeluje nedodirljivo, pomalo je herojskog pa i svetačkog karaktera – lik žene djeluje nepovredivo, stoji na pijedestalu, ona djeluje mistično i kao prava muza koja utjelovljuje poetske mudrosti. Zapravo, kad analiziramo antičku muzu pjesništva, ona se u nekoliko navrata u povijesti umjetnosti prikazuje s jednom ogoljenom dojkom. Barokno djelo *Erato* umjetnika Simona Voueta svjedoči nam o erotiziranom primjeru muze, stoga nije neobično kako se Krizman odlučuje upravo na taj način grafički kreirati ovu senzualnu naslovnicu u secesijskom ruhu. Međutim, ne možemo ni na sigurnošću tvrditi da je Krizman prikazao Erato jer figura nema atribut lire uz sebe, već plamen, što bi nam aludiralo i na alegoriju *Svjetlosti*.



Slika 71. Tomislav Krizman, *Naslovnica knjige za zbirku pjesama Veljka Tomića*, 1916.,
privatno vlasništvo

Erotski motivi na prijelazu stoljeća poprimaju različite simboličke vrijednosti. Uzmimo za primjer Ivana Meštrovića, koji uspijeva obraditi tematike majčinstva, tjelesnosti, starosti i smrti u ženskim aktovima. Meštrović je ubrzao proces usvajanja novih tendencija u umjetnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća pod utjecajem bečke secesije i Rodinove umjetnosti.⁵¹³ U svojoj *rodenovskoj* fazi koja traje od 1900. do 1907. godine, Meštrović u stvaralaštvu primjenjuje ideje suvremenih simbolista koje uočavamo ponajviše u modeliranju ženskih aktova.⁵¹⁴ U velikom se dijelu svoga opusa bavi nagim tijelom u kojeg skladišti različita značenja i sadržaje.⁵¹⁵ S obzirom na njegovo bečko akademsko obrazovanje, Meštrović poseže za morfološkim obrascima koje je bilo moguće pronaći u tamošnjem ambijentu u kojem se primarno formirao kao umjetnik.⁵¹⁶ Meštrović u svome opusu nagih skulptura stvara i erotična ženska tijela, ali i tome suprotna, tijela starica koje svjedoče o tjelesnoj promjeni nastaloj zbog prolaznosti ljudskog života.⁵¹⁷ Djela *Nevinost* (Slika 72) iz 1907. te *Starica* (Slika 73) iz 1908. godine tvore dihotomiju prikaza. *Starica* nije senzualna niti erotična figura, međutim bitno ju je istaknuti kako bismo argumentirali Meštrovićev virtuoзни tematski karakter djela. Djela izražavaju polariziranost simbolike u životnom ciklusu. U svome kiparstvu stoga unosi naturalizam koji argumentira njegovo stajalište prolaznosti života.⁵¹⁸ Alijenacijskim motivima Meštrović nam sugerira dihotomiju svojih djela – on tematikom poseže u obrađivanje ozbiljnosti tema vitalnosti i života i njihova antonima starenja i smrti. *Nevinost* je skulptura koja prikazuje mlado žensko tijelo, koje je oblikovano na posve senzualan način. Suprotstavljano tome, djelo *Starice* nosi posve različite vrijednosti, ono je izgubilo svu senzualnost koja je dio mladenačkog stasa. Meštrović u svome opusu tako suprotstavlja svoja djela stvarajući umjetnički narativ u kojem promatrač likovno iščitava temeljnu ideju umjetnika – prolaznost života i svih senzualnosti kojima se pojedinac površno zadovoljava.

⁵¹³ Kličinović, 2003., 139.

⁵¹⁴ Kličinović, 2003., 140.

⁵¹⁵ Prančević, Vujanović, Jurić Šabić, 2016., 1.

⁵¹⁶ Prančević, Vujanović, Jurić Šabić, 2016., 2.

⁵¹⁷ Prančević, Vujanović, Jurić Šabić, 2016., 3.

⁵¹⁸ Prančević, Vujanović, Jurić Šabić, 2016., 3.



Slika 72. Ivan Meštrović, *Nevinost*, 1907., Galerija umjetnina, Split



Slika 73. Ivan Meštrović, *Starica*, 1908., Atelijer Meštrović, Zagreb

Meštrovićevi ženski aktovi tumače kompleksnost osjećaja, ali i životnih neprilika. U sklopu Kosovskog ciklusa umjetnik izrađuje skulpturu *Udovica* 1908. godine. U njegovim se ženskim aktovima mogu pratiti postignuća kiparstva, tumači autorica Adamec.⁵¹⁹ Upravo to i primjećujemo u Meštrovićevom opusu. Ženski akt heroizira, posebice u sklopu Kosovskog ciklusa. Imamo dojam da je monumentaliziran njen stav, njena patnja, ali i ponos. Djelo *Udovica* iz 1908. godine (Slika 74) naglašava svojom veličinom unutarnji naboj općim dojmom monumentalnosti.⁵²⁰ Štoviše, Kečkemet tvrdi da *Udovica* u sebi ima sve oznake herojske monumentalnosti, čak do hipertrofiranja, ali ujedno i tuge i sjete, poput svih ženskih likova Kosovskog ciklusa.⁵²¹ Meštrović je, stoga, ženskim aktovima, posebice udovicama junaka, pridavao individualne herojske osobine – one su činile simbol neutješivosti, vječne boli, ali i snage opstanka.⁵²²



Slika 74. Ivan Meštrović, *Udovica*, 1908., Park ALU, Zagreba

Impresionističke i postimpresionističke obrade erotskih tematika ponajviše bilježimo u prvoj polovici 20. stoljeća. Izrazito su bitni u razvoju erotske tematike i zastupljanju motiva

⁵¹⁹ Adamec, 1999., 153.

⁵²⁰ Adamec, 1999., 153.

⁵²¹ Kečkemet, 1983., 14.

⁵²² Adamec, 1999., 153.

erotskih grudi tri polaznika münchenske škole: Josip Račić, Vladimir Becić i Miroslav Kraljević. Svaki od njih na svoj način i u njima svojstvenoj mjeri koriste erotske motive.

Vladimir Becić je hrvatski „prvi münchenski đak“, tvrdi Gamulin, ali i prvi hrvatski slikar koji je krenuo tragom novog moderniteta kojeg zasniva na uzorima slikarstva Maneta i Cezannea.⁵²³ Njegova je umjetnost omeđena realitetom, jasnoćom i redom, bez simbolike u tematskom i stilizacije u formalnom sadržaju, a uvjetovana je neposrednošću opservacije i direktnošću interpretacije.⁵²⁴

Realizmom nadahnutim modernim izrazom kreirao je 1907. godine *Ženski akt s novinama* (Slika 75), a iako u određenoj mjeri stvara po uzoru na Maneta, svejedno ga od njega dijeli u tim djelima stanovita konzistentnost modelacije koja je još tradicionalno i akademski određena.⁵²⁵ Vladimir Becić svoje stvaralaštvo kreira prema Manetovom umjetničkom jeziku⁵²⁶, a odlikuje se čvrstom tonskom gradnjom, discipliniranošću u svladavanju motiva i povremenim težnjama k sintetičnijem izrazu.⁵²⁷ *Ženski akt s novinama* prikazuje jedan senzualniji pristup nagom ženskom tijelu. U minimalnim dijelovima uočavamo impresionistički potez kista, a djevojku slika suzdržanim koloritom jasnu u svom volumenu.⁵²⁸ Lik djevojke ne obazire se na promatrača, već fokus usmjerava na čitanje. Njena pasivnost prema promatraču u određenoj mjeri potencira erotski patos – lik djevojke je konstruiran kao tihi objekt muškog pogleda.

⁵²³ Gamulin, 1995., 283.

⁵²⁴ Tonković, 1988., 5.

⁵²⁵ Gamulin, 1995., 283.

⁵²⁶ Gamulin, 1995., 266.

⁵²⁷ Kraševac, Prelog, 2007., 74.

⁵²⁸ Gamulin, 1995., 266.



Slika 75. Vladimir Becić, *Ženski akt s novinama*, 1907., Moderna galerija, Zagreb

U drugom Becićevom djelu svjedočimo sličnom tretmanu ženskog tijela. *Akt pred ogledalom* (Slika 76) slika 1908. godine, a tematski se veže na djelo *Žena ispred ogledala* iz 1897. godine postimpresionista Henri Toulouse Lautreca u kojemu uočavamo citiranje lika nage žene. U tim Becićevim aktovima svjedočimo tradicionalnom rješenju unatoč reduciranim i suvremenim akcesorijama i *manetovskoj* paleti, a slika zrači erotizmom.⁵²⁹ Pratimo kako Becić u aktovima sintetizira gotovo neusklađena svojstva senzualnosti i konstruktivne suzdržanosti, zbog čega uspijeva ostvariti puninu doživljaja.⁵³⁰ *Akt pred ogledalom* uvrštava se u među nekoliko najljepših aktova slikarstva ovoga prostora, slikan u velaskezovskoj invenciji.⁵³¹ Posebno ga hvali i Matoš tvrdeći da je to „najbolji ženski akt u slici toaleta pred ogledalom“ na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu 1909. godine.⁵³²

⁵²⁹ Gamulin, 1995., 284.

⁵³⁰ Maroević, 2020., 54.

⁵³¹ Tonković, 1988., 14.

⁵³² Tonković, 1988., 14.



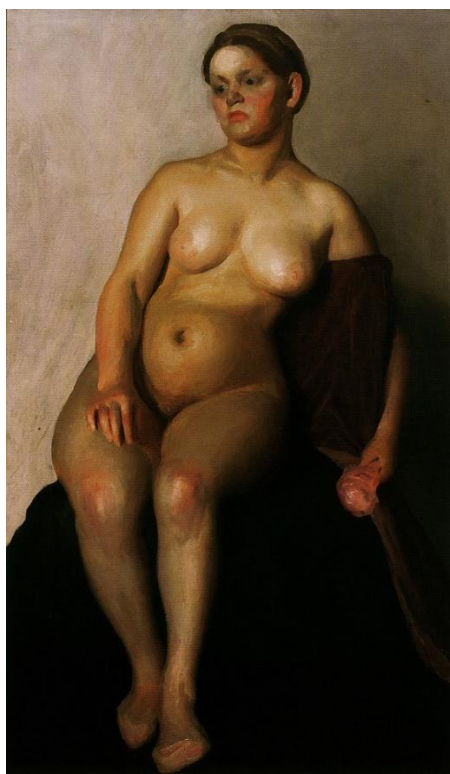
Slika 76. Vladimir Becić, *Akt pred ogledalom*, 1908., Moderna galerija, Zagreb

Osim Becića, i Josip Račić bio je slikar Münchenske škole koji se okrenuo utjecaju francuskog slikarstva. Reduciranim sredstvima slika prisutnost lika zbog čega se kod Račića primjećuje impresionistički utjecaj.⁵³³ Račić u psihološkom sadržaju djela otkriva svoju veličinu. U djelu *Veliki ženski akt* (Slika 77) iz 1907. godine uočavamo oblikovanje atmosfere koja evocira sumornost, zamišljenost pa i opterećenost. Psihološki sadržaj, mogli bismo reći, nadilazi sve formalističke vrijednosti ovoga rada. Neizražajnošću tijela, Račić usmjerava snagu izraza u licu nagoga modela.⁵³⁴ Nagost figure pritom nije u prvom planu, već pada u pozadinu psihološke epizode. Umjetnik licu pristupa minimalistički, usredotočen na nutarnje psihološko stanje koje izražava svojim bojama inkarnata – likove Račić prožima mistikom vlastite dvojnosti romantičarske produhovljenosti, stvarajući u duhu „romantičnog idealizma“ i egzistencijalističke sumornosti.⁵³⁵ Račić slika punašniji model žene koji možemo u teoriji vezivati s *courbetovskim* tendencijama dosljednosti realitetu građe tijela – u jasnom stremljenju likovnog jezika moderne umjetnosti koji se očituje u negiranju ideala akademizma.

⁵³³ Gamulin, 1995., 263.

⁵³⁴ Pelc, 1987., 44.

⁵³⁵ Pelc, 1987., 45.



Slika 77. Josip Račić, *Veliki ženski akt*, 1907., Moderna galerija, Zagreb

Da je motiv erotskih grudi mogao biti zastupljen u raznim tamnim i satiričnim tematikama, pokazao nam je Miroslav Kraljević. Uz već spomenute Račića i Becića, bio je polaznik Münchenske Akademije, a potom odlazi u Pariz gdje nastaju zasigurno, u kontekstu motiva erotskih grudi, najinteresantnija njegova djela. Osim što se u stvaralaštvu stasao u slikarstvu, Kraljević je većinu vremena crtao sve što bi mu bilo interesantno. Mogli bismo reći da je Kraljević vodio bilješke svoje vlastite struje svijesti. Posebno, stoga, treba obratiti pozornost na crteže koje stvara od 1911. godine prilikom boravka u Parizu. To je niz crteža koje bismo trebali promatrati kao umjetnikov intimni slikovni dnevnik.⁵³⁶ Zanimljivi su nam crteži upravo zato što Kraljević smješta lik žene u žarište radnje. Crteži su nastajali nekontrolirano, spontano, ali se definitivno u njima primjećuje Kraljevićev likovni rukopis.⁵³⁷ Zbog toga u crtežima pratimo velik intenzitet emocija, kao i uzbuđenja što Kraljević prenosi u njih, a oni su, u Kraljevićevoj karakterističnoj maniri, prožeti erotskim motivima.⁵³⁸ Erotski motivi u crtežima duboko zadiru u polje seksualnosti. Seksualizirano tematsko rješenje nije bilo neobično

⁵³⁶ Rauter Plančić, Maković, 2013., 35.

⁵³⁷ Rauter Plančić, Maković, 2013., 35.

⁵³⁸ Rauter Plančić, Maković, 2013., 35.

obzirom da su i Gustav Klimt i Egon Schiele isti likovni izražaj zastupali i u svome opusu tih godina.⁵³⁹ Međutim, trebalo bi u budućim istraživanjima ispitati u kojoj je mjeri Kraljevićeva umjetnost, prema mnogim autorima, isključivo „erotična umjetnost“, odnosno poprima li ona u pojedinim radovima pornografska obilježja.

Prvi crtež koji treba istaknuti jest *Žena u kupelji* (slika 78) iz 1911. godine. Kraljević prikazuje mračnu viziju ženskog lika, mistificiranu verziju žene čiji način držanja aludira na destruktivnu ulogu, a crnilo koje dominira crtežom potencira tematiku. Njene grudi određuju erotsku notu crteža, međutim, to su erotske grudi koje diktiraju pravu verziju *baudelaireovske* žene, ona koja uništava muškarce svojom zavodljivom moći. Ona je zavodljiva, međutim, tamnija u svojoj maniri nego prva dva spomenuta Kraljevićeva akta. Njen lik odiše zloćudnošću i seksualnom nadmoći kakvu vidimo u Klimtovoju *Juditi*. Koliko su Kraljevićevi crteži bili intimni svjedoči nam i komentar A. B. Šimića da se Kraljević otkrio kao niti jedan naš slikar do sada, dodajući da je kroz forme bludnih ženskih tjelesa, kroz prikazani namještaj, plahte, razbacane odjevne predmete i tako dalje, pokazao svoju „golu unutrašnjost“.⁵⁴⁰ Blisku stvar komentira i Horvat Pintarić govoreći kako se iz crteža odjevenih ili golih žena može iščitati na koji je način vidio, zamišljao, volio žene ili kako su mu bile odbojne.⁵⁴¹ Obzirom na navedeno, Kraljevićeva direktnost u crtanju akta svjedoči nam o njegovoj verističkoj maniri koju je vrlo često zastupljivao u prikazivanju ženskih aktova te ju nadogradio groteskom⁵⁴² koju možemo povezati sa stilskim izrazom Toulouse-Lautreca. Matoševa kritika iz 1913. godine tumači pak da Kraljević slika žensku golotinju Manetovim verizmom.⁵⁴³ Verizam kod Kraljevića uočavamo po naglašenim dijaboličnim karakternim crtama ženskih likova. Njegove subjektivne predodžbe uvjetovale su veristički tretman ženskih likova, posebice nagih, kojim naglašava mračnu osobnost i dekadentnost ljudske naravi, omotavajući čitavu scenu erotskim fantazijama.⁵⁴⁴ Obzirom da je žena u Kraljevićevu opusu zauzela posebno žarišno mjesto, nije čudno što je izradio tip žene koju unosi u svako djelo s dozom verističkog pristupa. To je tip žene „zvjerskog“ izgleda, s jakim tijelom, ovalne glave i niskim čelom, a ponegdje unosi i

⁵³⁹ Horvat Pintarić, 1985., 60.

⁵⁴⁰ Rauter Plančić, Maković, 2013., 35. prema A. B. Šimić, *Miroslav Kraljević*, Vijavica, br.1, Zagreb, 1917.–1918.,2.

⁵⁴¹ Rauter Plančić, Maković, 2013., 35.

⁵⁴² Maroević, 2020., 55

⁵⁴³ Čule, 1992., 6.

⁵⁴⁴ Horvat Pintarić, 1985., 35.

element crne duge kose koji je, tvrdi Horvat Pintarić, oduvijek bio posmrtni fetiš, simbol razornosti i zla.⁵⁴⁵



Slika 78. Miroslav Kraljević, *Žena u kupelji*, 1911., privatno vlasništvo

Kraljević je obraćao pozornost i na obradu grudi u djelima. Na pojedinim radovima crtao ih je uzdignutima, bile su šiljaste i krupne, a tome nam svjedoči crtež *Dojilja* (Slika 79) iz 1912. godine u kojem lik nage žene mlijekom iz dojke prska usnulog muškarca.⁵⁴⁶ Motiv koji Kraljević zastuplja u radu bizaran je ukoliko usporedimo s motivima grudi ostalih aktova s naših, ali i europskih prostora. Uzima motiv laktirajuće žene, koji smo u povijesti umjetnosti mogli vidjeti u popularnim prikazima Here, primjerice Rubensovom *Rođenju Mliječne staze* ili Tintoretovom *Podrijetlu Mliječne staze*. S druge strane, motiv laktirajuće žene nije bio isključivo mitološkog predznaka kroz povijest umjetnosti jer ga je i kršćanska ikonografija preuzela i prihvatila kao religijski motiv, posebice u ikonografskom rješenju laktacije svetog Bernarda. Kraljević preuzima mitološki i religijski motiv kršćanske ikonografije te ga prenosi u raskalašeni bordelski ambijent.

⁵⁴⁵ Horvat Pintarić, 1985., 68.

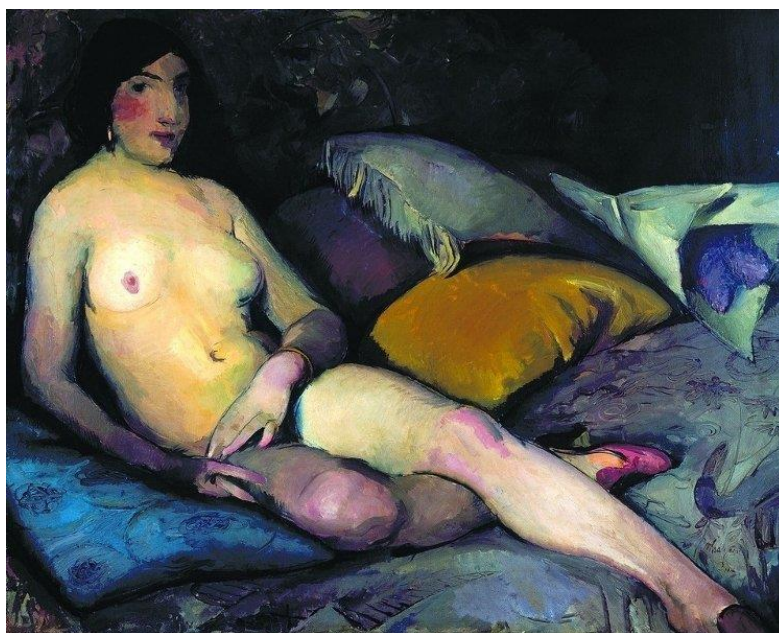
⁵⁴⁶ Horvat Pintarić, 1985., 68.



Slika 79. Miroslav Kraljević, *Dojilja*, 1912., privatna kolekcija u Zagrebu

Prilikom pariškog boravka, Miroslav Kraljević stvara 1912. godine slikarsko djelo *Veliki ženski akt* (Slika 80), zvan *Olimpija*, koji stvara u duhu suvremenog slikarskog egzotizma, pozivajući se u djelu na segmente Gauguinove egzotike, ali ponajviše Maneta od kojeg preuzima devetnaestostoljetni simbol Pariza – motiv skandalozne *Olimpije*.⁵⁴⁷ Ona utjelovljuje sve ono o čemu su pjesnici i književnici 19. stoljeća pisali o ženskoj naravi – lik fatalne žene.

⁵⁴⁷ Gamulin, 1995., 313.



Slika 80. Miroslav Kraljević, *Veliki ženski akt (Olimpija)*, 1912., Moderna galerija, Zagreb

Sljedeće Kraljevićevo djelo nadopunit će navedene konstatacije. *Zrelo voće* (Slika 81) djelo je koje nastaje 1912. godine u odjeku Gauguinove umjetnosti.⁵⁴⁸ Promatrač dobiva dojam dalekog tropskog područja u kojem je golo žensko tijelo u krajnjoj mjeri erotizirano u pratnji nagog muškarca koji grli voćni plod. Kraljević nije poštediti osebnosti ni muškog lika u djelu. On ga čini satirskim, dvoznačnim, senzualnim likom zloćudnog lica, a daje mu crte lica po uzoru na poznatog ruskog baletana Nižinskog.⁵⁴⁹ Po uzoru na Cezannea Kraljević formira likovni izražaj, a pod utjecajem Gauguinove umjetnosti tvori ambijent. U *Velikom ženskom aktu*, ali i u *Zrelom voću*, Kraljević je naglasio seksualnost ženskog lika kao što to čini i Manet kod *Olimpije* te Gauguin u svom tahićanskom razdoblju stvaralaštva. Kraljević žensko tijelo prikazuje u lirskoj dimenziji, odnosno on ljepotom, razotkrivenošću i opuštenošću ženskog lika kreira *baudelaireovski* dvoiličnu, dakle, fatalnu ženu.⁵⁵⁰ Horvat Pintarić pojašnjava da je Kraljevićev doživljaj ženskog tijela dionizijski, odnosno oslobodilački – on egzorcistički izobličuje i razara ženska tijela.⁵⁵¹ U ženskim aktovima Kraljević izvodi nekoliko likovnih „trikova“ kako bi potencirao erotski ugođaj djela. Primjerice, u *Zrelom Voću* umjetnik okružuje model razasutim jastucima, naglašavajući tako obline tijela.⁵⁵² Upravo u ovome postupku

⁵⁴⁸ Gamulin, 1995., 314.

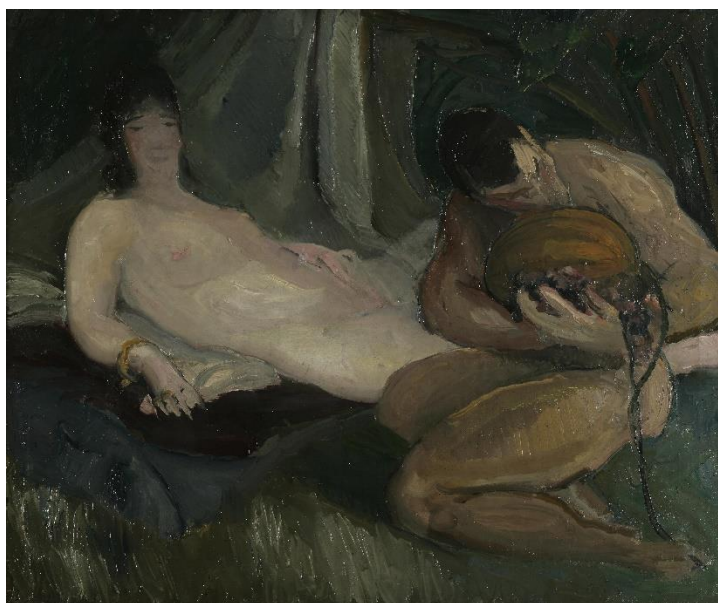
⁵⁴⁹ Horvat Pintarić, 1985., 115.

⁵⁵⁰ Gamulin, 1995., 323.

⁵⁵¹ Horvat Pintarić, 1985., 114.

⁵⁵² Rauter Plančić, Maković, 2013., 37.

detaljnije shvaćamo što je A. B. Šimić tumačio kad se referirao na Kraljevićeve erotske postelje, jastuke, namještaj i tako dalje. Kraljević koristi svaku vizualnu komponentu u djelu kao intimnog pospješitelja erotike. Kraljevićev erotski izraz nedvojbeno je od samog početka njegova stvaralaštva bio predmet kritike i analize. Osim Šimićevog osvrta, izrazio je svoje mišljenje i Ljubo Babić, koji je, u jednu ruku, bio šokiran Kraljevićevim radovima. Babić je jasno dao do znanja da je njemu Kraljevićeva umjetnost „dijabolična“ i „bolesna erotika“.⁵⁵³



Slika 81. Miroslav Kraljević, *Zrelo voće*, 1912., Moderna galerija, Zagreb

4.3.2.1. MOTIV EROTSKIH GRUDI BIBLIJSKE TEMATIKE

U sklopu poglavlja motiva erotskih grudi potrebno je tematski odvojiti biblijsku tematiku od svjetovnih, orijentalnih te mitoloških tema. Razlog tome je što je biblijska tematika u drugoj polovici 19. stoljeća donijela novinu u ikonografskoj obradi slikarstva i kiparstva akta u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, zbog čega se ovim poglavljem treba sintetizirati značaj pojedinih djela. Takvu ikonografsku novinu tumačimo iz činjenice da su protagonisti erotskih djela sveci, svetece te biblijski likovi, a unatoč tome predstavljaju glavne likove u slikarstvu i kiparstvu akta. Takva je praksa erotiziranja svetačkih likova bila strogo osuđivana i kritizirana na našim prostorima, međutim, ona je značila da je hrvatska likovna scena, donekle, sinkrono pratila

⁵⁵³ Horvat Pintarić, 1985., 60. prema Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću*, Zagreb, 1934., 149.

europsku suvremenu likovnu umjetnost. U ovome potpoglavlju kronološki će se obraditi radovi umjetnika prema dataciji njihovih djela.

Kako bismo shvatili zašto je biblijsku tematiku krajem 19. stoljeća važno spomenuti, trebalo bi najprije prokomentirati situaciju Hrvatskog salona. Već je navedeno u radu da se javljaju sukobi dviju generacija umjetnika, onih starijih i mlađih, koji se razilaze u stilskom izrazu tada suvremene umjetnosti. Međutim, Hrvatski salon nije šokirao javnost i kritiku isključivo stilskim leksikom djela, već i ikonografskim, tematskim i motivskim elementima njihovih radova. Uslijed pojačane erotizacije, posebice religioznih likova i scena te zastupanjem antitradicijskog modela umjetnosti, konzervativni kritičari strogo su osudili umjetnost secesionista.⁵⁵⁴ Umjetnici secesije u Hrvatskoj su, dakle, izvršili *épater les bourgeois* na široku javnost. To ne znači da se prije Hrvatskog salona nisu javljale slične tematike u kojoj se miješaju biblijski i erotski motivi jer, svakako, jesu. Razlika je u tome što je način prikaza bio doličniji pa je prema tome i bolje prihvaćen.

Izvor skandala i šoka kod nas se javlja nešto kasnije nego u, primjerice, Francuskoj kada je Manet u dva navrata potpuno skandalizirao javnost. Hrvatske secesioniste javnost je optuživala za anarhizam i pornografiju, dekadentizam i dijabolizam.⁵⁵⁵ Hrvatski salon djelovao je u okviru provokacije⁵⁵⁶ vjerojatno kako bi skandalom osigurali dodatnu popularnost, što se na primjeru francuskog „skandaloznog“ slikarstva pokazalo uspješnim. Specifičnost mnogih kulturnih i društvenih šokova devetnaestoga stoljeća uviđamo u uspješnom pozicioniranju stilskog pravca i protagonista istoga. Umjetnici hrvatske secesije tako preuzimaju model erotiziranja sakralnih likova od europskih velikana umjetnosti. Slobodom izražavanja umjetnici erotskim naglascima preobražaju temu što je bila česta praksa i u srednjoeuropskom slikarstvu.

Kao što je već navedeno, kritičari su bolje prihvaćali djela biblijske tematike koja nisu stilski ili tematski previše odstupala od akademskih normi. U duhu toga, treba istaknuti djelo iz 1892. godine *Judita i Holoferno* (Slika 82) autora Čikoša Sesije. To je djelo kojim Čikoš prožima motiv života i smrti što nam ukazuje na simbolizam u svojoj temeljnoj ideji djela.⁵⁵⁷ Čikoš stvara djelo akademizma sa suzdržanom i tamnom kromatikom, a prikazuje temu koja upućuje na zloslutnost atmosfere simbolizma.⁵⁵⁸ Judita, starozavjetni biblijski lik, u djelu pokazuje nadmoć svoje ženstvenosti u znaku smrti – ona je sredstvo koje određuje sudbinu. Čikoš Juditu

⁵⁵⁴ Ukrainčik, 1999., 26.

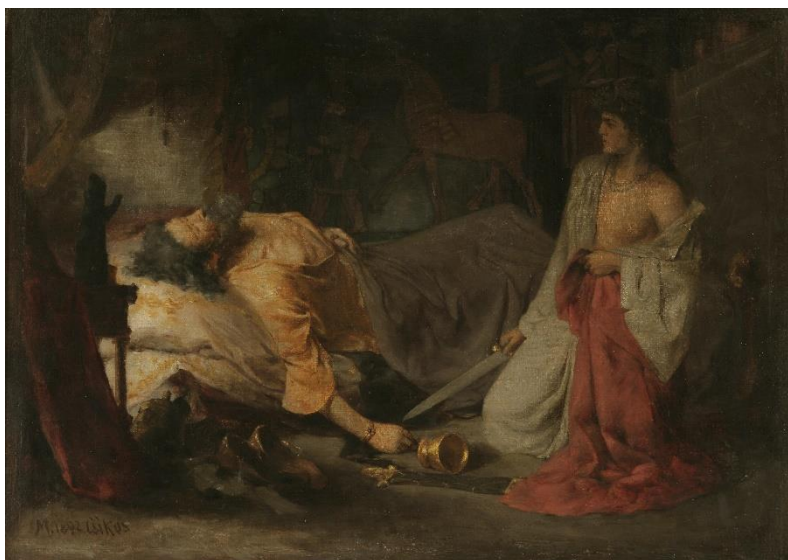
⁵⁵⁵ Ukrainčik, 1999., 33.

⁵⁵⁶ Ukrainčik, 1999., 33.

⁵⁵⁷ Gamulin, 1995., 11.

⁵⁵⁸ Gamulin, 1995., 82.

slika s jednom nagom dojkom čime senzualizira ubojstvo, međutim, ona nije erotizirana. Odviše je herojski pozicionirana u djelu. Njeno sredstvo zavodljivosti dokazuje njenu junačku narav i borbenost. Čikoš ikonografskim tretmanom i biblijskom tematikom argumentira odnos rodnih moći.



Slika 82. Bela Čikoš Sesija, *Judita i Holoferno*, 1892., Moderna galerija, Zagreb

Svetica koja se kroz povijest umjetnosti vrlo često senzualno prikazivala, a u devetnaestom stoljeću postala simbolom likovne svetačke razgolićenosti je zasigurno sveta Magdalena. Vlaho Bukovac u djelu *Magdalena I.* (Slika 83.) iz 1898. godine, izloženim na Hrvatskom salonu, prikazuje Magdalenin lik plenerističkom paletom i pointilističkim oblikovanjem. U naizgled očajničkom vapaju koji poseže za Stvoriteljevom milošću, njen lik zauzima u potpunosti nugu formu svoga tijela, otkrivajući i najintimnije dijelove tijela. Magdalena je, stoga, prikazana kao gola pokajnica⁵⁵⁹, a njena pojava izaziva šok javnosti i svakako privlači pažnju.⁵⁶⁰ Lik Magdalene postavljen je kao predmet žudnje, a nesvjesno u sliku uključuje estetsku i etičku dvojnost.⁵⁶¹ Obzirom na estetski i etički kontekst ljudskog tijela u 19. stoljeću, Bukovčeva Magdalena uzburkala je javnost i privukla veliku pozornost likovnih kritika.⁵⁶² Ogoljenošću biblijskog lika on ga prikazuje nekonvencionalno u želji da pobudi reakciju gledatelja.⁵⁶³ Štoviše, likom Magdalene Bukovac propituje dijalektiku ženske prirode, njezine

⁵⁵⁹ Vugrinec, 2020., 198.

⁵⁶⁰ Vugrinec, 2020., 199.

⁵⁶¹ Vugrinec, 2022., 64.

⁵⁶² Vugrinec, 2022., 64.

⁵⁶³ Vugrinec, 2020., 199.

svetosti i profanosti, a Magdalena čini ujedno i djelo koje možemo promatrati kao inicijacijsku točku modernističke strategije u hrvatskom slikarstvu.⁵⁶⁴ Bukovac vješto prikazuje duhovno stanje lika koji vodi unutarnju borbu. Biblijska tematika je tako, ponovno, senzualizirana pod lajtmotivom erotskog patosa Vlahe Bukovca. Međutim, i ostali se vode takvim pristupom. U slučaju figura Judite, Salome i Magdalene zastupljenost erotskog patosa je neizbježna, posebice u ambijentu devetnaestoga stoljeća i europskih utjecaja kada se sakralna tematika sve intenzivnije sekularizirala i akcentirala erotskim sadržajem nagosti.



Slika 83. Vlaho Bukovac, *Magdalena I.*, 1898., Moderna galerija, Zagreb

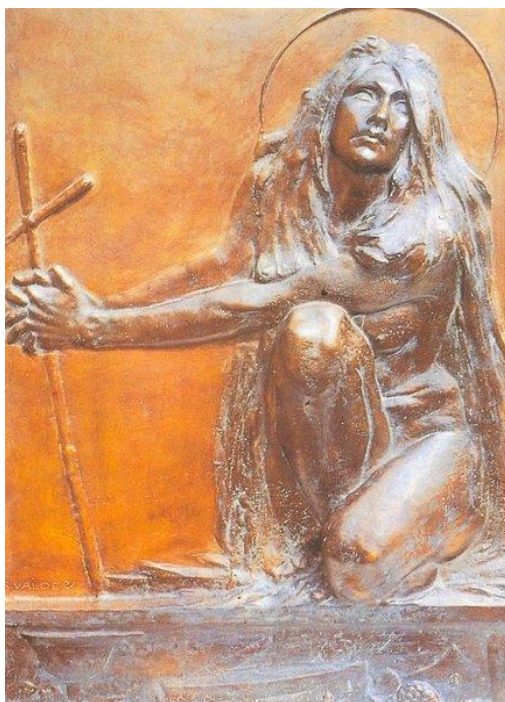
Osim Bukovca i Valdec na Hrvatskom salonu izlaže lik Magdalene. On ju je kreirao prema slobodnoj imaginaciji, nesputanu tradicionalizmom.⁵⁶⁵ Po uzoru na Franza Stucka Valdec stvara ženski lik u svojoj secesijskoj skulpturi.⁵⁶⁶ *Magdalena* (Slika 84) iz 1898. godine prikazuje nagi ženski lik koji više zrači mistikom, negoli erotikom kao kod srednjoeuropskih rješenja ove tematike. Pretpostavljano je da je pao pod utjecaj poimanja žene u opusu Franza Stucka. Rješenjem lika Magdalene, Valdec vješto otkriva tjelesne attribute koji u određenoj

⁵⁶⁴ Vugrinec, 2022., 64.

⁵⁶⁵ Adamec, 1999., 66.

⁵⁶⁶ Kličinović, 2003., 139.

mjeri senzualiziraju mistiku njenog lika, baš kako su srednjoeuropski simbolisti mistificirali ženski lik. Prema tome, ova sakralna tematika u secesijskom ruhu preuzima mistiku simbolističkih vrijednosti kojima se portretira lik žene kraja devetnaestoga stoljeća. Djelo prikazuje sakralan lik koji je senzualno tretiran u svojoj mistici. Kod Valdeca, kao i kod Frangeša i Meštrovića uočavamo izravne doticaje s modernističkim skulpturama kraja devetnaestoga stoljeća u Beču, Münchenu i Parizu.⁵⁶⁷ Za Valdeca možemo tvrditi kako je, za razliku od Frangeša, bio znatno privrženiji simbolističkim i secesijskim izrazima što uočavamo i u morbidnim, alegorijskim i literarnim motivima.⁵⁶⁸ Od Rodina je preuzeo sustav modeliranja, a slobodom i individualnošću skulpturalnog stvaranja teži suvremenosti europske umjetnosti.⁵⁶⁹ Osim toga, sličnost Rodinu uvidamo i u pozicioniranju čovjeka u središte njegova rada. Ono što Kružić Uchytíl kod Bukovca naziva „kult ljudske figure“, takav nam koncept autorica Adamec pokušava objasniti kod Valdeca. Poput Rodina, Valdec se vraća liku čovjeka – stvara opreku akademizmu, a žarište djela postaje čovjek sa svim psihofizičkim osobinama.⁵⁷⁰



Slika 84. Rudolf Valdec, *Magdalena*, 1898., Gliptoteka HAZU, Zagreb

⁵⁶⁷ Kličinović, 2003., 137.

⁵⁶⁸ Maroević, 2020., 106.

⁵⁶⁹ Adamec, 2001., 3.

⁵⁷⁰ Adamec, 2001., 17.

Osim ženskih biblijskih figura, protagoniste likovnih djela čine i sveci. Auer uzima tako lik svetoga Antuna i kreira djelo 1917. godine pod nazivom *Iskušenje svetog Antuna* (Slika 85) Auer u djelu suprotstavlja dvije sile – lascivnu putenost nagih figura i rezistenciju svetoga Antuna koji se svojom duhovnom snagom opire zemaljskim iskušenjima. Auer kreira nage figure čije strasti eskaliraju seksualnim nabojem. Umjetnik kreira atmosferu koja u ekspresivnom erotskom impulsu čini notornost ambijenta u odnosu prema svetom Antunu. Njihovi položaji tijela, izrazi lica predstavljaju duhovnu apokalipsu kojoj se sveti Antun opire.



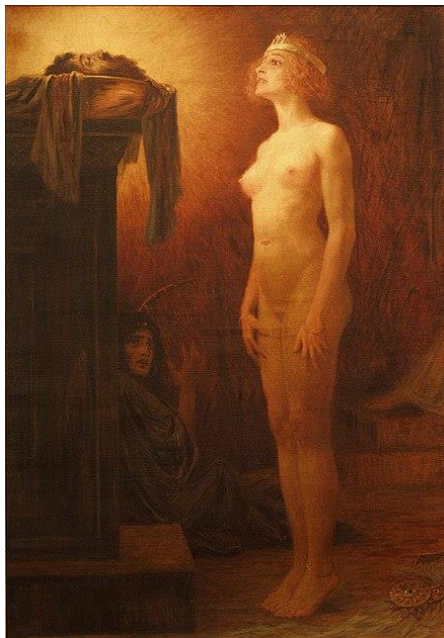
Slika 85. Robert Auer, *Iskušenje svetog Antuna*, 1917., Moderna galerija, Zagreb

Uz likove Judite i Magdalene treba spomenuti i Salomu koja je posebno prepoznata u djelima europskih, ali i hrvatskih simbolista. Čikoševa *Saloma* (Slika 86.) iz 1919. godine prikazuje novozavjetni biblijski lik u lascivnoj snazi svog nagog tijela. Saloma je često prikazivana u devetnaestostoljetnim likovnim djelima, ali stilski ovo djelo vezuje se uz simbolističku interpretaciju Gustavea Moreaua. Čikoš u duhu secesije sa simbolističkim tendencijama kreira djelo, a Saloma se doima kao da izgara od morbidne strasti.⁵⁷¹ Lik Salome utjelovljuje eros te pitanje ljubavi i smrti što je jedna od glavnih preokupacija Čikoševa simbolističkog jezika.⁵⁷²

⁵⁷¹ Maroević, 2020., 207.

⁵⁷² Gamulin, 1995., 96.

Štoviše, u njegovu opusu primjećujemo da se posvećuje psihičkim stanjima u kojima kao da miješa senzualnost, sadizam i erotičnost.⁵⁷³



Slika 86. Bela Čikoš Sesija, *Saloma*, 1919., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek

4.3.3. MOTIV MAJČINSKIH GRUDI

Majčinske grudi nisu često zastupljen motiv u hrvatskoj umjetnosti 19. i s početka 20. stoljeća. Ovo poglavlje rada tumači na svega dva primjera u kakvoj se tematskoj obradi motiv majčinskih grudi javljao i u kakvoj likovnoj stilistici je on bio zastupljen. Trebalo bi, međutim, u sklopu ovoga poglavlja upozoriti da ne bi smjeli izjednačavati ili miješati motiv majčinskih grudi s motivom nacionalnih grudi. Motiv nacionalnih grudi koji je u svojoj tvorbi sažimao ideju majčinstva bio je isključivo politički određen – fokus nije bio na majčinstvu ili čistoj hranidbenoj i emocionalnoj vezi, već na politički uvjetovanom konstrukt u kojem je žena simbolizirala hraniteljicu naroda. Stoga, i u europskom kontekstu kao i u hrvatskoj umjetnosti, motiv majčinskih grudi nije bio toliko popularan, kao što je to bio motiv nacionalnih i erotskih grudi, a upravo nam i to svjedoči o promjeni društva osamnaestog i devetnaestoga stoljeća.

⁵⁷³ Maroević, 2020., 207.

Francesco Salghetti-Drioli u zastupljuje motiva majčinskih grudi u djelu *Kuga u Makarskoj* iz 1853. godine. U okrilju motiva majčinskih grudi uočavamo ispreplitanje senzualnih i posmrtnih motiva. U Salghetti-Driolijevom opusu primjećujemo portrete žena koji su, uglavnom, crtani „napamet“, ističe Petricioli objašnjavajući da su to sladunjavi likovi na tragu rafaelskih anđeoskih i mladih ženskih likova.⁵⁷⁴ Takve sladunjave mladenačke fizionomije vidljive su na svim njegovim kompozicijama, a one izražavaju duševna stanja koja umjetnik ne uspijeva oslikati sasvim uvjerljivo.⁵⁷⁵ U tom slučaju pričamo općenito o ženskim figurama u njegovom opusu, a to su najčešće odjevene figure. Iznimku čini djelo *Kuga u Makarskoj* (Slika 49), a svjedoči nam o Salghetti-Driolijevom iskustvu u slikanju ženskog akta. Promatrajući žensku polunagu figuru možemo primijetiti „sladunjavost“ karaktera prikazane figure o kojoj Petricioli govori. Ona je gotovo tipska, njeno lice je pomalo lutkarsko, nema karaktera ni osebnosti koja bi nas navela na mogućnost individualnosti prikazanog ženskog lika. Naslikano u maniri talijanskog akademizma, Salghetti-Drioli je prikazao rezultat pošasti koja je zavládala 1815. godine te odnijela trećinu od sveukupnog stanovništva Makarske u svega nekoliko mjeseci.⁵⁷⁶ Djelo u prvom planu prikazuje mrtvu polunagu ženu, otkrivenih grudi te malo dijete koje se pokušava nadokojiti grudima preminule. Prvi plan je u punoj mjeri produkt čistog akademizma. Figura žene doima se usnulo, ne postoje znakovi naturalizma u obradi ovakve, zapravo teške posmrtné tematike. Ozbiljnost tematskog prikaza uočavamo u drugom planu, u likovima grobara koji sakupljaju ljudska tijela i podsjećaju promatrača na tragediju i sablazan uzrokovan kugom. Djelo raspolaže motivima smrti, ali i njenim posljedicama. U motivu djeteta koje se pokušava nahraniti grudima svoje mrtve majke otkrivamo jednu drugu vrstu tragičnog ishoda. Majčin lik kao zaštita, ali i okrjepa nestaje.

⁵⁷⁴ Petricioli, 2003., 14.

⁵⁷⁵ Petricioli, 2003., 15.

⁵⁷⁶ Petricioli, 2003., 95.



Slika 49. Francesco Salghetti-Drioli, *Kuga u Makarskoj*, 1853., zbirka umjetnina Franca Salghetti-Driolija

Primjer motiva majčinskih grudi primjećujemo u Meštrovićevom radu koji naglašava motiv dojke u secesijskom djelu *Vrelo Života* (Slika 87) nastalom 1907. godine. Prikazane figure djece posežu za dojkaма ženskih likova kako bi ispili njihove „životne sokove“.⁵⁷⁷ Meštrović unosi majčinski trenutak u skulpturu. On valorizira odnos majke i djeteta kroz osnovni, ujedno i prvi, izvor hrane – majčinske grudi. Izvor vode nalazi se iznad okupljenih figura, a voda izlazi kroz голу dojku koja se pojavljuje u radu kao simbolički *deus ex machina* i formira simboliku spasenja – dojka je, ipak, vrelo života. Prikazuje djetetov vapaj i žustru želju za majčinim mlijekom kao esencijalnom okrjepom. Meštrovićevo stvaralaštvo obuhvaća simboliku majčinskih grudi, simboliku nacionalnih grudi te erotskih grudi. Njegov opus bogat je tematskom virtuožnošću u kojoj valorizira tjelesnu nagost. Kod Meštrovićeve, nagost figure nije definirana isključivom ogoljenošću tijela, već simboličkim vrijednostima koje umjetnik upisuje u tematsko bogatstvo svojih skulptura.

⁵⁷⁷ Prančević, Vujanović, Jurić Šabić, 2016., 13.



Slika 87. Ivan Meštrović, *Vrelo Života*, 1907., Drniš

Drugi primjer, koji je nastao kratko poslije završetka Prvog svjetskog rata, djelo je *Žena s djetetom* (Slika 88) Vladimira Becića iz 1919. godine. Lik žene naslikan je u gesti poput Blažene Djevice Marije koju susrećemo na djelima gotike, renesanse, manirizma i baroka, a fokus djela obično je bio u procesu dojenja. Hranidbena gesta majke visoko je valorizirana u kontekstu sakralne umjetnosti prije osamnaestoga stoljeća. Sekularizacijom grudi u umjetnosti ova gesta je zamrla u sakralnom kontekstu, ali se nastavila aplicirati u profanom slikarstvu i kiparstvu. U ovome Becićevom radu možemo uočiti poveznicu s djelima umjetnika Cassat i Morisot koje na sličan način izražavaju toplinu odnosa majke i djeteta.



Slika 88. Vladimir Becić, *Žena s djetetom*, 1919., Moderna galerija, Zagreb

5. ZAKLJUČAK

Umjetnost 19. stoljeća nametnula je obrasce reprezentacije ženske nagosti. Zamiranjem aristokratskog društva građanski sloj postaje nositelj produkcije na polju vizualnih umjetnosti. Devetnaesto stoljeće ne predstavlja isključivo doba uz koje vežemo političke i nacionalne revolucije, već i izrazite društvene revolucije povrh čega se žensko pitanje nametnulo. Stoljeće koje je moderniziralo društvo i uvelo svijet u industrijsku etapu, čini osnovicu globalnog progressa u kontekstu suvremenog društva i socio-političkih okolnosti kakvih danas poznajemo. Žene su se kroz devetnaesto stoljeće našle na razmeđu rodno uvjetovanih političkih manipulacija i nepovoljnog društvenog položaja, uglavnom određenoga prema biološkim i društvenim stereotipima određenih muškim imperativom. Kompletnom oslikavanju društvene zbilje, u okvirima rodne problematike devetnaestoga stoljeća, svjedočimo u brojnim likovnim i književnim djelima. Ženska se nagost, stoga, pozicionirala u umjetničkom diskursu u mnogim formama. Herojska osnova klasicizma, nacionalno stremljenje romantizma, lascivne tematike orijentalizma, kičasta nagost akademizma, uvođenje *manetovske* individualnosti, ali i *degasovske* defamiliarizacije u impresionizmu, zatim izvaneuropski *gauguinovski* utjecaji postimpresionizma, utjecaji književnosti na likovnu umjetnost te razvijanje specifične tipologije ženskog karaktera simbolizma – sve su to elementi koji su oblikovali odnos umjetnosti prema ženskom tijelu. Pojavama simbolističkih kreacija *femme fatale*, *femme fragile*, ali, nešto kasnije, i *femme nouvelle*, kategorizirano je žensko tijelo. Nagost ženskog tijela promatra se iz jednog posve drukčijeg stajališta, nego u prikazima odjevenih figura. Akt u likovnoj umjetnosti uvjetovan je nametanjem erotskoga ideala, koji se u 19. stoljeću posebno popularizirao. Golicavost atmosfere, lascivne tematike te pohotljiva naga tijela kreirala su senzualan bijeg od realnosti, a takva su djela uspješno zadovoljavala kriterije Salona dokle god su umjetnici svoja erotska ženska bića smještali u primjerene mitološke ambijente, alegorijske prikaze ili daleke svjetove. S druge strane, ona djela koja nisu zadovoljavala akademske uvjete ženskog akta, obično su proglašena skandaloznima, odnosno nemoralnima. Takvu novinu koja se javlja u aktu devetnaestoga stoljeća vidimo kao kontradikciju Salonima, akademskim propisima i društvenoj masi – žensko tijelo izolira se od nametnutih tematika, postojeći samo za sebe u suvremenoj zbilji s mnogo individualnog karaktera.

Promjena slike žene kroz devetnaesto stoljeće bila je pod utjecajem društvenih narativa. Percepcija žene mijenjala se ovisno i o emancipacijskoj borbi – pred kraj stoljeća tako se javlja *femme nouvelle* koja je simbol ženskog preporoda. Konstantna erotizacija ženske nagosti korištena je kao sredstvo političkih i nacionalnih borbi, u čemu se posebno uočava nametanje

simbolike nacionalnih i političkih grudi. Kao specifičan atribut ženstvenosti grudi su se u 19. stoljeću posebno valorizirale u umjetničkoj praksi zbog čega svjedočimo nizu djela europske, ali i hrvatske umjetnosti u kojima se grudi posebno nameću u nacionalnim temama.

Hrvatska umjetnost se u kontekstu simbolike grudi snažno približila europskoj sceni, obrađujući atribut grudi u mnogobrojnim tematskim okvirima. Izrazitu potrebu za erotizacijom ženske figure u devetnaestom stoljeću pratimo kao konstantan lajtmotiv koji nam dokazuje rodnu problematiku – žena je u umjetnosti tihi objekt muškog pogleda. Takav problem nije se javljao samo u umjetnosti i mjestima gdje su bila izlagana slikarska platna i skulpture, već i u generalnoj vizualnoj kulturi. Vizualna kultura nije prihvaćala ženske reprezentacije koje su naizgled bile „pristojne“, već je potencirala proizvodnju zavodljivog ženskog sadržaja u reprezentativnim primjercima.⁵⁷⁸ Vizualna kultura i društvena masa tako su činile jedan od bitnih faktora u općoj distribuciji ženske nagosti koja nam dokazuje ovisnost mase o erotičnom sadržaju. Devetnaesto stoljeće nadogradilo je specifične koncepte o stereotipnoj rodnoj podjeli, izrodilo je rodnu revoluciju povrh čega se hrabro nametnulo žensko pitanje. Ono je donijelo kataklizmu strogih akademskih ideala i veliku promjenu u formulaciji ženskog akta. U povijesti umjetnosti, ali i u suvremenoj umjetnosti reprezentaciju ženske nagosti možemo promatrati kao simbolički *perpetuum mobile* – ona je konstantno u novom nastanku, pokretljiva je u svojoj naraciji koja nije jednolična, već mnogostrana, a uvjetovana je konstantnim redefiniranjem društva i kulture u okvirima seksualnosti i rodnih identiteta.

⁵⁷⁸ Duby, Perrot, 1994., 257.

POPIS LITERATURE

1. Adamec Ana, *Hrvatsko kiparstvo na prijelazu stoljeća*, Zagreb: Denona, 1999.
2. Adamec Ana, *Rudolf Valdec*, Zagreb: "A. G. Matoš", 2001.
3. Alexander Simone A. James, »M/othering the Nation: Women's Bodies as Nationalist Trope in Edwidge Danticat's "Breath, Eyes, Memory"«, u: *African American Review* 44 (3) (2011.), str. 373–390.
4. Antal Frederick, »Reflections on Classicism and Romanticism«, u: Frederick Antal, *Classicism and Romanticism: with other studies in art history*. London: Routledge & Kegan Paul, 2022., str. 1– 47. [2. izmijenjeno izdanje; prvo izdanje 1966.]
5. Armstrong Carol M., »Edgar Degas and the Representation of the Female Body«, u: Susan Rubin Suleiman, *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Ma.; London: Harvard University Press, 1986., str. 223.–243.
6. Belan Branka, »Dimitrije Marković 1853.-1919.«, u: *Peristil*, 31-32 (1) (1988.), str. 215-219., <https://hrcak.srce.hr/153364> (pristup: 29. travnja, 2023.)
7. Bieber Florian, »Nationalism after the Establishment of the Nationstate«, u: Florian Bieber, *Debating Nationalism: The Global Spread of Nations*, London: Bloomsbury Academic, 2020., str. 99–129.
8. Blattner Sarah, »Alphonse Mucha and the Emergence of the “New Woman” during the Belle Époque (1871–1914)«, u: *Ursidae: The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado* 4 (3) (2015.), str. 1–9.
9. Bonnell Marilyn, »Sarah Grand and the Critical Establishment: Art for [Wo]man's Sake«, u: *Tulsa Studies in Women's Literature* 14 (1) (1995.), 123–148.
10. Clark Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972. [2. izmijenjeno izdanje; prvo izdanje 1956.]
11. Clark Linda, *Women and achievement in nineteenth-century Europe*, Cambridge; New York: Cambridge University Press. 2008.
12. Čelebonović Aleksa, *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1974.
13. Čule Živko, *Miroslav Kraljević*. Zagreb: Prosvjeta, 1992.
14. Damjanović Dragan, Kokeza Ivan, »Ljudevit Gaj, Karel Svoboda, ilustracije Dogodovštine Ilirije Velike i počeci historijskog slikarstva u Hrvatskoj«, u: *Život*

- umjetnosti* 110 (1) (2022.), str. 24-43. <https://hrcak.srce.hr/294931> (pristup 16. kolovoza, 2023.)
15. Dawkins Heather, *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*, Cambridge; New York; Port Melbourne; Madrid; Cape Town: Cambridge University Press, 2002.
 16. Delamont, Sara, Duffin, Lorna, *The Nineteenth-century woman : her cultural and physical world*, New York: Barnes & Noble Books, 1978.
 17. Duby Georges, Perrot Michelle, *A history of women in the west. IV, Emerging feminism from Revolution to World War*, Cambridge, Ma.; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1994.
 18. Einhorn Barbara, »Insiders and Outsiders: Within and Beyond the Gendered Nation«, u: Kathy Davis, Mary Evans, Judith Lorber, *Gender and Women's Studies*, London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 2006., str. 196.–214.
 19. Eisenman Stephen F., Crow Thomas, Nochlin Linda et al., *Nineteenth century art: A critical history*, London: Thames and Hudson, 1994.
 20. Facos Michelle, *An Introduction to Nineteenth-century Art*, New York; Abingdon: Routledge, 2011.
 21. Fay Mary Ann, »Reimagining the Harem: From Orientalist Fantasies to Historical Reconstruction«, u: Mary Ann Fay, *Unveiling the Harem*, New York: Syracuse University Press, 2012., str. 23.–45.
 22. Galinsky G. Karl, »Venus in a Relief of the Ara Pacis Augustae«, u: *American Journal of Archaeology* 70 (3) (1966.), str. 223-243.
 23. Gamulin Grgo, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naklada Naprijed, 1999.
 24. Gamulin Grgo, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, Sv. 2., Zagreb: Naklada Naprijed, 1995.
 25. Gamulin Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Sv. 1., Zagreb: Naklada Naprijed, 1995.
 26. Gašparović Miroslav »Plenerizam – simbolizam – slikarstvo secesije«, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost obrt, 15. 12. 2003. - 31. 3. 2004), (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003., str. 114.-126.
 27. Gerhard Ute, Meunier Valentine, »Civil law and gender in nineteenth-century Europe«, u: *Clio. Women, Gender, History*, 45 (2016.), str. 250–275.

28. Gvozdanović Anja, Kovačić Marko, »Devedesete s odgođenim djelovanjem: jačanje tradicionalističkih vrijednosti među mladima u Hrvatskoj«, u: Orlanda Obad, Petar Bagarić, *Devedesete: kratki rezovi*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2020., str. 227–268.
29. Hoffman Werner, *Art in the Nineteenth century*, London: Faber and Faber, 1961.
30. Hornstein Katie, *Picturing War in France: 1792. – 1856.*, New Haven: Yale University Press; London: Yale University Press, 2017.
31. Horvat Pintarić Vera, *Miroslav Kraljević*, Zagreb: Globus, 1985.
32. Jakovina Tvrtko, Žmegač Viktor et al., *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel: povijesni susret učenika i učitelja*, katalog izložbe (03.10.2018. – 06.01.2019.), Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2018.
33. Johnson Dorothy, *David to Delacroix: The Rise of Romantic Mythology*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.
34. Kavurić Lada »Oblikovanje knjige i plakata«, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost obrt, 15. 12. 2003. - 31. 3. 2004), (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003., str. 126-136.
35. Kečkemet Duško, *Ivan Meštrović*, Beograd: Nolit, 1983.
36. Kličinović Božena »Secesija u hrvatskom kiparstvu«, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost obrt, 15. 12. 2003. - 31. 3. 2004), (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003., str. 136-144.
37. Kokeza Ivan, *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj od ilirskog pokreta do Drugog svjetskog rata*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2022.
38. Kolarić Miodrag, *Osvit novog doba: XIX. vek - Umetnost na tlu Jugoslavije*, Zagreb: Spektar; Beograd: Jugoslavija; Mostar: Prva književna komuna, 1982.
39. Kraševac Irena, Petar Prelog, *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007.
40. Kružić Uchytel Vera, *Vlaho Bukovac : život i djelo : 1855.-1922.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2005.
41. Landes Joan B., *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca; London: Cornell University Press, 2001.
42. Maroević Tonko, *Znakovi, stavovi, tragovi: uvidi u hrvatsku likovnu umjetnost*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2020.
43. Metzger Šober Branko, »Ivan Rendić u Voloskom«, u: *Peristil* 52 (2009.), str. 97–112., <https://hrcak.srce.hr/104060> (pristup 29. kolovoza, 2023.)

44. Nochlin Linda, *Bathers, bodies, beauty: The Visceral Eye*, Cambridge, Ma.; London: Harvard University Press, 2006.
45. Pelc Milan, »Josip Račić: O stogodišnjici rođenja«, u: *Život umjetnosti*, 41/42 (1) (1987.), str. 42-48., <https://hrcak.srce.hr/271376> (pristup: 2. svibnja, 2023.)
46. Petricioli Ivo, *Franjo Salghetti – Drioli*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2003.
47. Prančević Dalibor, Vujanović Barbara, Jurić Šabić Zorana, *Skulptura i nagost: tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (26.1. – 26.2. 2016.) Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2016.
48. Prijatelj Kruno, Putar Radoslav, Simić-Bulat Anka et al., *Slikarstvo XIX. stoljeća u Hrvatskoj*, katalog izložbe (4.4. – 8.5. 1961.), Zagreb: Galerije slika grada Zagreba "Benko Horvat", 1961.
49. Protić Miodrag B., *Slikarstvo XIX. veka – Umetnost na tlu jugolsavije*, Zagreb: Spektar; Beograd: Jugoslavija; Mostar: Prva književna komuna, 1982.
50. Rauter Plančić Biserka, Maković Zvonko, *Miroslav Kraljević: 1885-1913.: retrospektiva*, katalog izložbe (19. prosinca 2013 - 6. travnja 2014.), Zagreb: Moderna galerija, 2013.
51. Raymond Claire, »Aida Muluneh and Lalla Essaydi: A History of Photography«, u: Claire Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Abingdon: Routledge, 2017., str. 181.–196.
52. Schneider Marijana, *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1969.
53. Senjanović Petra, Kraševac Irena, *Robert Auer (1873. – 1952.) slikar zagrebačke secesije: retrospektiva*, katalog izložbe (21. 9. – 21. 11. 2010.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010.
54. Smith Merril D., *Cultural Encyclopedia of the Breast*, London: Rowman & Littlefield, 2014.
55. Šimat Banov Ive, *Robert Frangeš Mihanović : prilog povijesti modernoga hrvatskoga kiparstva*, Zagreb: Art studio Azinović, 2005.
56. Tonković Zdenko, *Vladimir Becić*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1988.
57. Ukrainčik Lea, *Hrvatski salon, Zagreb 1898.: 100 godina Umjetničkog paviljona*, katalog izložbe (15.12.1998 - 28.02.1999), Zagreb : Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1999.

58. Ukrainčik Lea, Pintarić Snježana, *Oton Iveković: retrospektivna izložba*, katalog izložbe (30.11.1995. - 11.02.1996.), Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1995.
59. Uskoković Jelena, *Mirko Rački*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979.
60. Vugrinec Petra, »Bukovac u Zagrebu: od krilatog do sapetog genija« u: *Korijeni i krila, Vlaho Bukovac u Zagrebu, Cavtatu i Beču, 1893. – 1903.*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 17.2. — 22. 5. 2022.), (ur.) Petra Vugrinec, Lucija Vuković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2022. str. 9 – 80.
61. Vugrinec Petra, *Simbolizam u hrvatskom slikarstvu*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020.
62. Weber Eugen, *France, Fin de Siècle*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.
63. Weitz Rose, »A History of Women's Bodies«, u: Rose Weitz, *The Politics of Women's Bodies: Sexuality, Appearance, and Behavior*, New York; Oxford: Oxford University Press, 1998. str. 3–11.
64. Wiesner-Hanks Merry E., »Chapter Ten: Motherhood, Nationalism, and Women's Political Role, 1848 – 1940«, u: Merry E. Wiesner-Hanks , Julius Ruff et al., *Discovering the Western Past: A Look at the Evidence, Volume II: Since 1500*, Boston: Cengage Learning, 2015., str. 267.–298. [7. izmijenjeno izdanje; prvo izdanje nepoznato.]
65. Yalom Marilyn, *A History of the Breast*, New York: Alfred A. Knopf, 1997.
66. Zlamalik Vinko, *Bela Čikoš Sesija : začetnik simbolizma u Hrvatskoj*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1984.

POPIS INTERNETSKIH IZVORA

67. August Šenoa, »Smrt Petra Svačića«, u: *Povjestice*, eLektire.skole.hr, str. 15.-18., [http://os-belec.skole.hr/upload/os-belec/images/static3/735/attachment/August_Senoa_-_Povjestice_\(tekst\).pdf](http://os-belec.skole.hr/upload/os-belec/images/static3/735/attachment/August_Senoa_-_Povjestice_(tekst).pdf) (15. svibnja, 2023.)
68. *Bukovac*, *Vlaho*, Hrvatska enciklopedija <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=10081> (pristup 28. travnja, 2023.)
69. *Čikoš-Sesija*, *Bela*, Hrvatska enciklopedija, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13385> (pristup 28. travnja, 2023.)

70. *Épater les bourgeois*, Oxford Reference
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095754207;jsessionid=3AE3A1D726E9A12AB13661EAA317291D> (pristup 28. ožujka, 2023.)
71. *Feminizam*, Hrvatska enciklopedija, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19203> (pristup 20. 3. 2023.)
72. *Iveković, Oton*, Hrvatska enciklopedija
<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28225> (pristup 28. travnja, 2023.)
73. *Jurkić, Gabrijel*, Hrvatska enciklopedija
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=29593> (pristup 28. travnja, 2023.)
74. *La République*, Musée d'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-republique-10865> (posjećeno 15. travnja, 2023.)
75. *Le Déjeuner sur l'herbe*, Musée d'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-904> (pristup 1. travnja, 2023.)
76. *Medović, Celestin Mato*, Hrvatska enciklopedija
<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=39782> (pristup 28. travnja, 2023.)
77. *Petar Preradović, Zora puca, bit će dana*, 1844., Wikipedija,
https://hr.wikisource.org/wiki/Zora_puca (15. svibnja, 2023.)

POPIS SLIKOVNOG PRILOGA

- Slika 1. *Chez Deny, Jednakost*, godina nepoznata, Joan B. Landes, 2001., str. 103.
- Slika 2. *Antoine Carre, Bratstvo*, 1794., Joan B. Landes, 2001., str. 104.
- Slika 3. *Chez Basset, Priroda*, 1794., Joan B. Landes, 2001., str. 105.
- Slika 4. *Honoré Daumier, Republika*, 1848., Musée d'Orsay, Pariz <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-republique-10865> (preuzeto 20.4.)
- Slika 5. *William-Adolphe Bouguereau, Domovina*, 1883., privatna kolekcija,
[https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-1905\)_-_The_Motherland_\(1883\).jpg](https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_The_Motherland_(1883).jpg)
- Slika 6. *Alexandre Clement, Republikanska Francuska/Otvora grudi svim Francuzima*, 1792., Joan B. Landes, 2001., str. 153.
- Slika 7. *Jacques-Louis David, Intervencija Sabinjanki*, 1799., Louvre, Pariz,
https://hr.wikipedia.org/wiki/Sabinjanke#/media/Datoteka:F0440_Louvre_JL_David_Sabines_INV3691_rwk.jpg (preuzeto 2. ožujka, 2023.)
- Slika 8. *Anne-Louis Girodet-Trioson, Portret Gospođice Lange kao Danaë*, 1799.,
 Minneapolis Institute of Art,

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Mlle._Lange_as_Danae#/media/File:Anne-Louis_Girodet_de_Roussy-Trioson_-_Mademoiselle_Lange_comme_Dana%C3%A9.jpg (preuzeto 2. ožujka, 2023.)

Slika 9. Jean Auguste Dominique Ingres, *Jupiter i Thetida*, 1811., Musée Granet, https://en.wikipedia.org/wiki/Jupiter_and_Thetis#/media/File:J%C3%BApiter_y_Tetis,_por_Dominique_Ingres.jpg (preuzeto 2. ožujka, 2023.)

Slika 10. Jean Auguste Dominique Ingres, *Velika Odaliska*, 1814. Louvre, Pariz, https://hr.wikipedia.org/wiki/Velika_Odaliska#/media/Datoteka:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Grand_Odalisque_-_WGA11841.jpg (preuzeto 2. ožujka, 2023.)

Slika 11. Francisco Goya, *Gola Maya*, 1797.–1800., Museo del Prado, https://en.wikipedia.org/wiki/La_maja_desnuda#/media/File:Goya_Maja_naga2.jpg (preuzeto 4. ožujka, 2023.)

Slika 12. Théodore Géricault, *Leda i labud*, 1817., Louvre, Paris <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/leda-and-the-swan> (preuzeto 4. ožujka, 2023.)

Slika 13. Eugène Delacroix, *Danteova Barka*, 1822., Louvre, Paris https://en.wikipedia.org/wiki/The_Barque_of_Dante#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_The_Barque_of_Dante.jpg (preuzeto 4. ožujka, 2023.)

Slika 14. Eugène Delacroix, *Sloboda predvodi narod*, 1830., Louvre, Pariz, https://hr.wikipedia.org/wiki/Sloboda_vodi_narod#/media/Datoteka:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg (preuzeto 4. ožujka, 2023.)

Slika 15. William Turner, *Brod s robljem*, 1840, Museum of Fine Arts, Boston, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Ship#/media/File:Slave-ship.jpg (preuzeto 15. ožujka, 2023.)

Slika 16. Thomas Couture, *Rimska dekadencija*, 1847., Musée d'Orsay, Pariz, <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/romains-de-la-decadence-9493> (preuzeto 9. ožujka, 2023.)

Slika 17. Jean-Léon Gérôme, *Trgovac robljem*, 1866., Clark Art Institute, Williamstown, <https://www.wikiart.org/en/jean-leon-gerome/slave-market> (preuzeto 9. ožujka, 2023.)

Slika 18. Francesco Hayez, *Magdalena*, 1833., Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano, <https://artsandculture.google.com/asset/mary-magdalene-as-a-hermit-francesco-hayez/tQGE4jL72ze3Og?hl=en> (preuzeto 9. ožujka, 2023.)

Slika 19. Jules Joseph Lefebvre, *Marija Magdalena u špilji*, 1876., Hermitage Museum, Sankt Peterburg, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Magdalene_In_The_Cave.jpg (preuzeto 9. ožujka, 2023.)

Slika 20. William-Adolphe Bouguereau, *Oreade*, 1902. Musée d'Orsay, Pariz, https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Or%C3%A9ades (preuzeto 9. ožujka, 2023.)

Slika 21. Gustave Coubert, *Atelijer*, 1855., Musée d'Orsay, Pariz, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg (preuzeto 13. ožujka, 2023.)

Slika 22. Edouard Manet, *Doručak na travi*, 1863., Musée d'Orsay, Pariz, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904> (preuzeto 21. ožujka, 2023.)

Slika 23. Edouard Manet, *Olimpija*, 1863., Musée d'Orsay, Pariz, <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712> (preuzeto 21. ožujka, 2023.)

Slika 24. Pierre-Auguste Renoir, *Kupačica*, 1870., Museum de Arte, Sao Paulo, https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Renoir_-_Banhista_com_C%C3%A3o_Grifon.jpg (preuzeto 21. ožujka, 2023.)

Slika 25. Pierre-Auguste Renoir, *Velike kupačice*, 1884.-1887., nepoznata lokacija, Linda Nochlin, 2006., str. 5.

Slika 26. Edgar Degas, *Žena koja izlazi iz kade*, 1898., Kunstmuseum, Solothurn, https://www.paintingmania.com/woman-leaving-her-bath-1900-124_7211.html (preuzeto 27. ožujka, 2023.)

Slika 27. Edgar Degas, *Žena koja briše svoja leđa*, 1888.-1892., National Museum of Western Art, Tokyo, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_-_Woman_Sponging_Her_Back_-_Google_Art_Project.jpg (preuzeto 27. ožujka, 2023.)

Slika 28. Mary Cassatt, *Dječja kupka*, 1893., Art Institute of Chicago, Chicago, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Child%27s_Bath (preuzeto 27. ožujka, 2023.)

Slika 29. Paul Gauguin, *Manao tupapau*, 1892., Buffalo AKG Art Museum, Buffalo, https://en.wikipedia.org/wiki/Spirit_of_the_Dead_Watching (preuzeto 5. travnja, 2023.)

Slika 30. Paul Cézanne, *Velike kupačice*, 1898.-1905., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bathers_%28C%C3%A9zanne%29

Slika 31. Arnold Böcklin, *Odisej i Kalipso*, 1883., Kunstmuseum Basel, <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/odysseus-und-kalypso-1883> (preuzeto 5. travnja, 2023.)

Slika 32. Franz Stuck, *Grieh*, 1893., Neue Pinakothek, München, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sin_%28Stuck%29 (preuzeto 1. svibnja, 2023.)

Slika 33. Edvard Munch, *Madonna*, 1894., Munch Museum, Oslo, https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_%28Munch%29 (preuzeto 5. travnja, 2023.)

Slika 34. Edvard Munch, *Ljubomora*, 1895., Bergen Kunstmuseum, Bergen, [https://en.wikipedia.org/wiki/Jealousy_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jealousy_(painting)) (preuzeto 5. travnja, 2023.)

Slika 35. Gustav Klimt, *Judita I*, 1901., Österreichische Galerie Belvedere, Beč, https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_and_the_Head_of_Holofernes (preuzeto 5. travnja, 2023.)

Slika 36. Alphonse Mucha, *Glazba*, 1898., The Mucha Museum, Prag, <https://www.thehistoryofart.org/alphonse-mucha/music/> (preuzeto 5. travnja, 2023.)

Slika 37. Alphonse Mucha, *Žena s medvjedom kožom*, 1901., Victoria and Albert Museum, London, <https://www.relewis.com/mucha-bearskin.html> (preuzeto 19. rujna, 2023.)

Slika 38. Karel Svoboda, *Povijest Ilirije u vrijeme careva Oktavijana ili Tiberija*, 1846., Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, Dragan Damjanović, Ivan Kokeza, »Ljudevit Gaj, Karel Svoboda, ilustracije Dogodovštine Ilirije Velike i počeci historijskog slikarstva u Hrvatskoj«, u: *Život umjetnosti* 110 (1) (2022.), str. 32.

Slika 39. Karel Svoboda, *Pobuna Ilira protiv Rimljana*, 1846., Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, Dragan Damjanović, Ivan Kokeza, »Ljudevit Gaj, Karel Svoboda, ilustracije Dogodovštine Ilirije Velike i počeci historijskog slikarstva u Hrvatskoj«, u: *Život umjetnosti* 110 (1) (2022.), str. 33.

Slika 40. Francesco Salghetti-Drioli, *Kristofor Kolumbo u lancima*, 1849., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54180> (preuzeto 5. svibnja, 2023.)

Slika 41. Ferdo Quiquerez, *Antemurale Christianitatis (Predziđe kršćanstva)*, 1892., u privatnoj kolekciji od 1968. godine, https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Antemurale_Christianitatis.jpg (preuzeto 5. svibnja, 2023.)

Slika 42. Ivan Rendić, *Zora puca (Aurora)*, 1874., Gliptoteka, Zagreb, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11580> (preuzeto 7. svibnja, 2023.)

Slika 43. Vlaho Bukovac, *Slava njima*, 1895., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, <https://bukovac.migk.hr/2021/05/11/zastor-hnk/> (preuzeto 5. svibnja, 2023.)

Slika 44. Oton Iveković, *Smrt Petra Svačića*, 1894., Moderna galerija, Zagreb, https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Oton_Ivekovic_Smrt_kralja_Petra_Svacica_u_Gori_Gvozdu_1097_god.jpg (preuzeto 5. svibnja, 2023.)

Slika 45. Ivan Meštrović, fragmenti *Vidovdanskog hrama*, 1908., nepoznata lokacija, https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Ivan_Me%C5%A1trovi%C4%87_Vidovdanski_hram.jpg (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 46. Gabrijel Jurkić, *Vila naroda moga*, 1911., Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, <https://magazinplus.eu/gabrijel-jurkic-bosanskohercegovački-slikar/vila-naroda-moga-detalj/> (preuzeto 7. svibnja, 2023.)

Slika 47. Mihael Stroj, *Azija*, 1830., Dvorac Trakošćan, Hrvatsko Zagorje, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mihael_Stroj_-_Azija.png (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 48. Vjekoslav Karas, *Menada*, 1845.-1847., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, Grgo Gamulin, 1995., str. 98.

Slika 49. Francesco Salghetti-Drioli, *Kuga u Makarskoj*, 1853., zbirka umjetnina Franca Salghetti-Driolija, Ivo Petricoli, *Franjo Salghetti – Drioli*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2003., str. 118.

Slika 50. Adolf Waldinger, *Nakon kupanja*, u vlasništvu obitelji Waldinger, Osijek, Kruno Prijatelj, Radoslav Putar, Anka Simić-Bulat et al., 1961., str. 181.

Slika 51. Dimitrije Marković, *Robinja*, oko 1881. Galerija umjetnina i Zbirka Bauer, Vukovar, Grgo Gamulin, 1995., str. 269.

Slika 52. Vlaho Bukovac, *Velika Iza*, 1882., Spomen zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad <https://artsandculture.google.com/asset/la-grande-iza/OgH28r6nt7wViQ?hl=en-GB&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.016854355724686%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.7416969721470408%2C%22height%22%3A1.2375%7D%7D> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 53. Vlaho Bukovac, *Putifarova žena*, 1886., nepoznata lokacija, <https://www.vecernji.hr/vijesti/posjetite-umjetnicki-paviljon-i-uzivajte-u-djelima-naseg-slavnog-slikara-vlahe-bukovca-i-njegova-pariskog-ucitelja-alexandra-cabanela-1288486> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 54. Vlaho Bukovac, *Gundulićev san*, 1894., Moderna galerija, Zagreb, https://hr.m.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Gunduli%C4%87ev_san.jpg (preuzeto 5. svibnja, 2023.)

Slika 55. Celestin Mato Medović, *Bakanal*, 1893., Moderna galerija, Zagreb, <https://nmmu.hr/2021/07/27/celestin-mato-medovic-bakanal-1893/> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 56. Bela Čikoš Sesija, *Kirka*, 1895., Nacionalna galerija, Budimpešta, https://www.matica.hr/media/uploads/vijenac/511/%C5%A1vec_%C5%A1panjol_kirka%2C_1895..jpg (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 57. Bela Čikoš Sesija, *Atena cjeliva Psihu*, 1898., Moderna galerija, Zagreb, <https://nacionalnemanjine.hr/bela-cikos-sesija-bio-je-prvi-simbolist-u-hrvatskom-slikarstvu/> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 58. Bela Čikoš Sesija, *Ostavljena*, 1913., privatno vlasništvo, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/13/Bela_%C4%8Ciko%C5%A1_Sesija_-_%C5%BDenski_akt.jpg/1200px-Bela_%C4%8Ciko%C5%A1_Sesija_-_%C5%BDenski_akt.jpg?20161206131123 (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 59. Robert Frangeš-Mihanović, *Teologija*, 1893., Hrvatski institut za povijest, Zagreb, Ive Šimat Banov, *Robert Frangeš Mihanović: prilog povijesti modernoga hrvatskoga kiparstva*, Zagreb: Art studio Azinović, 2005., str. 20.

Slika 60. Robert Frangeš-Mihanović, *Justicija*, 1893., Hrvatski institut za povijest, Zagreb, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Justicija_Robert_Frange%C5%A1_Mihanovi%C4%87.JPG (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 61. Robert Auer, *Prijateljice*, oko 1900., nepoznata lokacija, https://nevsepic.com.ua/uploads/posts/2011-10/thumbs/1318437124_robert-auer-45.jpg (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 62. Robert Auer, *Kraljica ruža*, 1902., privatno vlasništvo, <https://radiogornjigrad.wordpress.com/2016/03/05/miris-zene-zajednicka-zbirka-povodom-dana-zena/1-robert-auer-kraljica-ruza/> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 63. Robert Auer, *Vrijeme (Sad je hora)*, 1926., Moderna galerija, Zagreb, [http://2.bp.blogspot.com/-r0M79xpShk0/UIHEsf_lpqI/AAAAAAAAAACk/-6giFW1l_YA/s1600/Robert+Auer+-+Tutt'Art@+\(4\).jpg](http://2.bp.blogspot.com/-r0M79xpShk0/UIHEsf_lpqI/AAAAAAAAAACk/-6giFW1l_YA/s1600/Robert+Auer+-+Tutt'Art@+(4).jpg) (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 64. Oskar Artur Alexander, *Ženski poluakt*, 1894., nepoznata lokacija, Lea Ukrainčik, 1999., str. 63.

Slika 65. Oskar Artur Alexander, *Rimljanka*, 1896., privatno vlasništvo, Lea Ukrainčik, 1999., str. 67.

Slika 66. Mirko Rački, *Dobra žena*, 1905., Galerija umjetnina Split, <http://partage.muio.hr/?object=linked&c2o=1854&page=2> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 67. Mirko Rački, *Zla žena*, 1905., Galerija umjetnina Split, <http://partage.muio.hr/?object=linked&c2o=1854&page=2> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 68. Mirko Rački, *Francesca da Rimini*, 1908.-1909., Moderna galerija, Zagreb, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=51389> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 69. Mirko Rački, *Paolo i Francesca*, 1911., HAZU kabinet grafike, Zagreb, <https://racki.kabinet-grafike.hazu.hr/izlosci/paolo-i-francesca/> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 70. Kamil Vladislav Muttich, *Naslovnica knjige Prvog hrvatskog svesokolskog sleta u Zagrebu*, 1906., Zagreb, Lav Mazzura, *Prvi hrvatski svesokolski slet u Zagrebu : dana 1., 2., 3. i 4. rujna god. 1906.*, Zagreb: Dionička tiskara u Zagrebu, 1906.

Slika 71. Tomislav Krizman, *Naslovnica knjige za zbirku pjesama Veljka Tomića*, 1916., privatno vlasništvo, Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, 2003., str 397.

Slika 72. Ivan Meštrović, *Nevinost*, 1907., Galerija umjetnina, Split, https://digital.arhivpro.hr/muo2/document_viewer/static.php?viewer=img&docid=2254&page=0&fid=&c=org&ext=jpg&doctype=1 (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 73. Ivan Meštrović, *Starica*, 1908., Atelijer Meštrović, Zagreb, https://digital.arhivpro.hr/muo2/document_viewer/static.php?viewer=img&docid=5144&page=0&fid=&c=org&ext=jpg&doctype=1 (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 74. Ivan Meštrović, *Udovica*, 1908., Park ALU, Zagreba, <https://i.pinimg.com/564x/5d/bf/cd/5dbfcdf9e4f2f7a03af83352dab25830.jpg> (preuzeto 25. kolovoza, 2023.)

Slika 75. Vladimir Becić, *Ženski akt s novinama*, 1907., Moderna galerija, Zagreb, <https://mojzagreb.info/svijet/slika-dana-zenski-akt-s-novinama> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 76. Vladimir Becić, *Akt pred ogledalom*, 1908., Moderna galerija, Zagreb, <https://www.muhi.hr/arhiva/599-pogledi-20-stoljece-galerija-likovnih-umjetnosti-osijek> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 77. Josip Račić, *Veliki ženski akt*, 1907., Moderna galerija, Zagreb, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josip_Ra%C4%8Di%C4%87_-_Veliki_%C5%BEenski_akt.jpg (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 78. Miroslav Kraljević, *Žena u kupelji*, 1911., privatno vlasništvo, Grgo Gamulin, 1995., str. 325.

Slika 79. Miroslav Kraljević, *Dojilja*, 1912., privatna kolekcija u Zagrebu, Vera Horvat Pintarić, Miroslav Kraljević, Zagreb: Globus, 1985., str. 187.

Slika 80. Miroslav Kraljević, *Veliki ženski akt (Olimpija)*, 1912., Moderna galerija, Zagreb, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=33693> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 81. Miroslav Kraljević, *Zrelo voće*, 1912., Moderna galerija, Zagreb, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miroslav_Kraljevi%C4%87_-_Zrelo_vo%C4%87e.jpg (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 82. Bela Čikoš Sesija, *Judita i Holoferno*, 1892., Moderna galerija, Zagreb, https://hr.m.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Bela_%C4%8Ciko%C5%A1_Sesija_-_Judita_i_Holoferno.jpg (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 83. Vlaho Bukovac, *Magdalena I.*, 1898., Moderna galerija, Zagreb, <https://i.pinimg.com/236x/5d/e0/f5/5de0f532be853713e4a9d9bc791a79d1--magdalena.jpg> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 84. Rudolf Valdec, *Magdalena*, 1898., Gliptoteka HAZU, Zagreb, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63690> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 85. Robert Auer, *Iskušenje svetog Antuna*, 1917., Moderna galerija, Zagreb, https://nevsepic.com.ua/uploads/posts/2011-10/thumbs/1318437062_iskuenje-sv.-antuna-1917.jpg (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 86. Bela Čikoš Sesija, *Saloma*, 1919., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8d/%C4%8Ciko%C5%A1_Sesija-Salome.jpg/440px-%C4%8Ciko%C5%A1_Sesija-Salome.jpg (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 87. Ivan Meštrović, *Vrelo Života*, 1907., Drniš, <https://express.24sata.hr/media/img/99/b9/743d74ff694c8529c5c1.jpeg> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

Slika 88. Vladimir Becić, *Žena s djetetom*, 1919., Moderna galerija, Zagreb, <https://www.facebook.com/umjetnickipaviljonuzagrebu/photos/slika-tjednavladimir-beci%C4%87%C5%BEena-s-djetetom-1919ulje-na-platnu-815-x-645-cmsign-dd/2408240069222613/> (preuzeto 8. svibnja, 2023.)

SUMMARY

Nude in the 19th Century Art – Representation and Symbolism of the Breasts

Patricia Majić

This master's thesis examines the nude in fine arts from the late 18th to the early 20th century. It analyses the female nude body within the art history context in which the female nude was created. It also argues the symbolism of the nude through the various artistic styles that emerged in the 19th century. The analysis is specifically focused on the motif of the bare breasts. Through this motif, various symbolic values associated with this attribute are interpreted. Before delving into the specific analysis of artworks, the thesis explores the position of women in the 19th century. After discussing the status of women, this paper examines the female nude in a European context, chronologically addressing artworks according to stylistic periods. Through each stylistic period, the role of the female figure in nude painting is argued, as well as the treatment of female nudity. Female nudity bears diverse symbolic values, including heroic, national, erotic, and maternal symbolism. Those three motifs are modified and restructured through 19th century stylistic periods. Therefore, the paper keeps track of the growth of the female nude and the way in which the female nude marked and scandalized European and Croatian art. The analysis of the female nude in Croatian painting and sculpture occupies a central part of this work. The Croatian art scene in the 19th and at the turn of the 19th and 20th centuries is treated through three different motifs that the breasts carry. Hence, this thesis examines the female nude in Croatian art through the motif of national breasts, the motif of erotic breasts and the motif of maternal breasts. The aim of this thesis is to present female nudity in 19th-century art, both in European and Croatian contexts, and to explain the symbolic identity encapsulated by the breasts. The thesis argues the meanings of different value constructs embodied in the representation of the nude female figure, uncovering historical, political, and cultural discourses embedded in artistic imagery.

Keywords: nude in Croatian art, breast symbolism, 19th century art, symbolism of the female nude, breast motif