

Položaj žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća

Cvetković, Monika

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:730647>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-20**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

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

POLOŽAJ ŽENA U HRVATSKOJ UMJETNOSTI NA PRIJELAZU
19. I 20. STOLJEĆA

Monika Cvetković

Mentor: dr. sc. Dragan Damjanović, red. prof.

ZAGREB, 2024.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

POLOŽAJ ŽENA U HRVATSKOJ UMJETNOSTI NA PRIJELAZU 19. I 20. STOLJEĆA

The Role of Women in Croatian Art at the Turn of 19th to 20th Century

Monika Cvetković

SAŽETAK

Osim što ga je obilježio novi pogled na svijet i rađanje moderne kulturne svijesti, period XIX. stoljeća je obilježila i pojava žena kao umjetnica koje teže ravnopravnosti i etabliranju. Razdoblje XIX. stoljeća karakterizira modernizacija, industrijalizacija te napredak prirodnih i humanističkih znanosti. Također, početak feminističkog pokreta datiramo u XIX. stoljeće, iako je borba žena za ravnopravnost i otpor patrijarhatu počela mnogo ranije te je on važan za kontekst razvijanja ženske umjetnosti i „ženskog pitanja”. Ženama koje su se bavile umjetnošću često nije bilo pripisivano autorstvo vlastitih umjetničkih djela. Ona su nosila imena supružnika ili muških članova obitelji, ako su uopće bila potpisana. Mnoga umjetnička djela koja su izvele žene na taj su način izgubljena „pod muškom rukom“ u povijesti umjetnosti. Diplomski rad se bavi temom i problematikom položaja žena u hrvatskoj umjetnosti koje su obilježile period kraja XIX. i početka XX. stoljeća. Jedna od niti vodilja rada je pitanje koje je još 1971. godine postavila Linda Nochlin, „Zašto nema velikih žena umjetnica?”. Kompleksno pitanje na koje nema smisla nuditi odgovor upravo zato što je on još kompleksniji. Razlog nedostatka velikih ženskih umjetnica nije manjak talenta ili njihova nesposobnost stvaranja hvalevrijednih umjetničkih djela, nego zato što su im kroz povijest davane uloge koje nisu u fokus stavljale obrazovanje ili bavljenje umjetnošću, već repetitivne uloge u kućanstvu i obitelji. One žene koje su se odlučile baviti umjetnošću su se suočavale s mnogim preprekama na tom putu, s diskriminacijom koju je nametnulo patrijarhalno društvo i mizoginija, te daljnjom kontrolom u njihovom likovnom stvaralaštvu. Razdoblje XIX. stoljeća u hrvatskoj umjetnosti predstavlja okretanje prema modernoj kulturnoj svijesti, a to se posebno očituje kroz pojavu žena na likovnoj sceni. S naglaskom na slikarstvu i kiparstvu, obrađeni su stvaralački opusi odabranih umjetnica, za koje se smatra da su najvažnije umjetnice toga razdoblja, kao i njihova biografija i položaj koje su zauzele u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Od njih su izdvojene Slava Raškaj, Nasta Rojc, Anka Krizmanić i Mila Wod. Nadalje, kako bi se mogao shvatiti njihov položaj u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu stoljeća, uspoređene su njihove karijere s onima njihovih muških suvremenika kroz važne aspekte koji su mogli utjecati na njihove položaje, poput obrazovanja i novčanog elementa.

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

Rad sadrži: 110 stranica, 64 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *19. stoljeće, 20. stoljeće, feminizam, Hrvatska, slikarstvo, skulptura, umjetnice.*

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

Ocjenjivači: prof. dr. sc. Frano Dulibić, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Patricia Počanić, asistent, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 21. siječnja 2022.

Datum predaje rada: 14. rujna 2024.

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Monika Cvetković, 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 Položaj žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća 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.

U Zagrebu, datum

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. POVIJESNE OKOLNOSTI I UMJETNOST NA PRIJELAZU STOLJEĆA	4
3. POLOŽAJ ŽENA U ZAPADNIM DRUŠTVIMA.....	8
3.1. Feminizam.....	10
3.2. Feminizam i položaj žena u Hrvatskoj.....	13
4. PRIKAZ ŽENA U UMJETNOSTI	15
4.1. Femme fatale.....	17
4.2. Femme fragile	21
4.3. Femme fatale u hrvatskoj umjetnosti	23
4.4. Femme fragile u hrvatskoj umjetnosti	29
4.5. Portreti supruga i građanskih žena	33
4.6. Iz ženske perspektive	36
5. ŽENE KAO UMJETNICE.....	49
6. UMJETNICE U HRVATSKOJ	55
6.1. Kućna tekstilna industrija i primijenjena umjetnost.....	57
6.2. Prve umjetnice – plemkinje.....	60
6.3. Školovanje umjetnica.....	63
6.4. Slava Raškaj.....	69
6.4.1. Biografija Slave Raškaj.....	69
6.4.2. Stvaralaštvo Slave Raškaj	70
6.5. Nasta Rojc.....	77
6.5.1. Biografija Naste Rojc.....	77
6.5.2. Stvaralaštvo Naste Rojc	79
6.6. Anka Krizmanić	84
6.6.1. Biografija Anke Krizmanić.....	84
6.6.1. Stvaralaštvo Anke Krizmanić	86
6.7. Mila Wod	91
6.7.1. Biografija Mile Wod.....	91
6.7.2. Stvaralaštvo Mile Wod	93
7. POLOŽAJ UMJETNICA U ODNOSU NA UMJETNIKE U HRVATSKOJ.....	105
8. ZAKLJUČAK.....	109
POPIS LITERATURE	111
POPIS SLIKOVNIH PRILOGA.....	120

1. UVOD

Razdoblje XIX. stoljeća u hrvatskoj umjetnosti obilježila je pojava ženskih imena u korpusu hrvatskog slikarstva. Umjetnice su dugo vremena bile neutemeljeno zapostavljane, ne samo na području hrvatskog slikarskog kruga, već i na razini cijeloga svijeta. Žene se najviše vezalo uz njihovu obiteljsku ulogu što je bio jedan od najznačajnijih faktora koji je ograničavao slobode žena u izražavanju vlastitog mišljenja i stvaranju umjetnosti. Period XIX. stoljeća sa sobom donosi promjenu u smislu omogućavanja školovanja umjetnica te osnivanja klubova i udruženja, poput Kluba likovnih umjetnica koji je veoma značajan za područje Hrvatske.

Kada je riječ o umjetničkom geniju, rijetko tko će se sjetiti umjetnice koja bi odgovarala tom opisu jer je tužna istina da ne postoje velike umjetnice, barem ne u rangu Michelangela, Da Vincija, Rubensa, itd. Zašto? Upravo tim pitanjem se veoma dugo bavila Linda Nochlin, a odgovor na njega mogao bi pokrenuti lančanu reakciju koja bi se mogla proširiti i van polja same povijesti umjetnosti. Jednostavan i vrlo očit odgovor na pitanje „Zašto nema velikih žena umjetnica?” bio bi da one nisu bile sposobne za takvu metaforičku *veličinu*, za veliki uspjeh, no situacija je ipak nešto kompliciranija, a sam problem puno dublji. Iako su se žene u XIX. stoljeću počele ostvarivati kao umjetnice, važno pitanje koje se posljedično javlja jest u kojoj mjeri su bile prihvaćene i zastupljene u usporedbi s muškarcima toga razdoblja koji su se također bavili umjetničkim stvaralaštvom. Tada dolazi do buđenja želje za ravnopravnosti i samostalnosti kod žena, kako u privatnom životu, tako i u njihovom školovanju i karijeri. U visokom društvu javlja se odgovarajući interes za obrazovanje kćeri koji je bio uistinu ograničen te je to rezultiralo isticanjem velikih nedostataka rješenja kod školovanja ženskog dijela populacije. Velike razlike u edukaciji mladih muškaraca i žena utjecale su, naravno, na njihovo likovno stvaralaštvo. Proći će dugi niz godina prije nego je ženama omogućeno ravnopravno školovanje i pohađanje nastave, ali povijest umjetnosti je i dalje favorizirala muškarce i mušku produkciju. U jednu ruku, može se reći kako je to i dalje primjetno, čak i u XXI. stoljeću.

Kako bi se mogla nastaviti priča o položaju umjetnica, potrebno je поближе objasniti povijesni kontekst i događaje toga razdoblja kako bi uopće razumjeli razvoj slikarstva u XIX. stoljeću. Opće je poznato da je u Hrvatskoj to razdoblje dinamičnih procesa na području kulture koju je obilježio pokret poznat pod nazivom Hrvatski narodni preporod, a u kontekstu likovne kulture neizbježno je spomenuti Izidora Kršnjavoga. Početkom preporodnih programa počinje

integracija narodne kulture i književnog jezika među građanstvom. Upravo je u tom periodu započelo osnivanje i otvaranje raznih kulturnih institucija, pokretanje časopisa i novina. Tada se nastoji oblikovati umjetnost koja će biti dostupna za građanstvo i širu publiku. Dolazi i do institucionaliziranja umjetnosti, pokretanja različitih društava i organizacija, otvaranja institucija obrazovnog karaktera i slično. Zagreb se u tom razdoblju razvija kao kulturno središte, a s time raste i umjetnička produkcija u ovome gradu. Nadalje, nakon što je Izidor Kršnjavi, prvi profesor povijesti umjetnosti na Sveučilištu u Zagrebu, godine 1891. imenovan za predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu provodi se ubrzana modernizacija hrvatskog obrazovanja i kulture. U tom periodu Kršnjavi je ohrabrivao mnoge reforme na području umjetnosti te je potaknuo osnivanje *Društva umjetnosti* 1878. godine i Muzeja za umjetnosti i obrt 1880. godine. Iako žene tada još uvijek nisu mogle pohađati gimnazije, bolju edukaciju i obrazovanje nudio im je Ženski licej u Zagrebu koji je otvoren 1892. godine. Tek 1907. godine bit će im omogućeno pohađati *Privremenu višu školu za umjetnost i umjetni obrt* (kasnije *Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu*), a nakon što je ta institucija utemeljena, što se pokazalo kao dobar temelj za njihovu likovnu naobrazbu i otvorilo im mnoga vrata na hrvatskoj likovnoj sceni.

Ženska umjetnost ključna je u koncipiranju i strukturiranju slike hrvatske umjetnosti, točnije hrvatskog slikarstva i kiparstva, na prijelazu stoljeća. Valorizacija ženske umjetnosti je čimbenik koji je neizostavan u tom pothvatu, no manjak opusa i samo fragmentarna znanja su jedino što je ostalo iza hrvatskih slikarica, te je upravo ta činjenica ono što čini strukturiranje slike hrvatske umjetnosti na prijelazu stoljeća zahtjevnim zadatkom. Prema tome, jedan od fokusa ovog diplomskog rada jest približiti opuse i umjetničko stvaranje najvažnijih hrvatskih slikarica i kiparica tog razdoblja kako bi mogli upotpuniti tu sliku.

Nadalje, glavni cilj i fokus ovog diplomskog rada jest prikazati razvoj žena kao umjetnica na prijelazu XIX. i XX. stoljeća, zaključno s 1918. godinom, njihov položaj u patrijarhalnom društvu i na likovnoj sceni kojom su tada dominirali muškarci. U radu će se pokušati pobliže opisati njihovo ostvarivanje kao umjetnica u kontekstu društvenih i kulturno-povijesnih okolnosti koje su obilježavale razdoblje na prijelazu stoljeća. Fokus će biti stavljen na slikarstvo i kiparstvo te će se izdvojiti značajne umjetnice, točnije Slava Raškaj, Anka Krizmanić, Nasta Rojc i Mila Wod.

Ovaj je diplomski rad, radi boljeg razumijevanja, podijeljen na dvije cjeline. Prvu cjelinu čine dva poglavlja, točnije, kontekstualni kulturno-povijesni podaci koji pružaju i grade

temelj ovog diplomskog rada, tj. njegov interpretativni okvir. Oni prvotno formuliraju vremenski i povijesni kontekst kroz koji se provlači osnovna ideja ovog diplomskog rada, pružaju uvid u specifičnosti i karakteristike razdoblja XIX. i ranog XX. stoljeća te što ono predstavlja u kontekstu hrvatske umjetnosti. Također, razrađuje se tema ženskog pitanja i feminizma koja je uskogrudno povezana s temom položaja žena. Druga cjelina bavi se konkretnom temom žena u umjetnosti, no ne kao subjektom umjetnosti koji se analizira i promatra, već kao njenim ravnopravnim autoricama. Analizirat će se prikaz žena u europskoj i hrvatskoj umjetnosti u razdoblju prijelaza stoljeća. U tom kontekstu bit će odabrana djela muških autora čiji je glavni subjekt žena. Napravit će se podjela na tri prikaza: *femme fatale*, *femme fragile* te portreti supruga i građanskih dama. Potom će se izdvojiti djela ženskih autora čiji je glavni subjekt žena kako bi se mogla napraviti usporedba *muškog* i *ženskog pogleda* u umjetnosti.

Odabrana djela koja su izdvojena u ovom diplomskom radu birana su prema određenim faktorima. Slike i skulpture su morale prikazivati ženu kao glavni subjekt djela te su morale okvirno nastati u razdoblju između 1880. i 1918. godine (uz par iznimaka radi kontinuiranosti prikaza iste teme). Prvu skupinu djela čine prikazi žena u europskoj umjetnosti, drugu čine prikazi žena u hrvatskoj umjetnosti muških autora, a treću skupinu čine prikazi žena u europskoj i hrvatskoj umjetnosti ženskih autora. Također, obradit će se tema školovanja umjetnica na području tadašnje Hrvatske te će ona biti stavljena u kontekst zbivanja u Srednjoj Europi radi boljeg razumijevanja. Potom će biti predstavljene biografski podaci odabranih umjetnica, ukratko sažeti njihovi stvaralački opusi te kontekstualizirani s društvenim položajem žena i umjetnica. Bit će spomenute važne izložbe i udruženja koja su značajna u kontekstu djelovanja umjetnica na prijelazu XIX. u XX. stoljeće, kao npr. udruženja kućne i tekstilne radinosti. Obradom odabranih stvaralačkih opusa umjetnica približit će se ženska likovna djelatnost i tematika kojom su se one bavile. Bit će spomenute umjetnice koje su, također, djelovale u zadanom okviru, no nisu se istaknule ili ostvarile potentnu karijeru kao umjetnice koje su fokus ovog diplomskog rada. Zadnje poglavlje pruža važnu komparaciju na osnovi dostupnih podataka i informacija koji to omogućavaju i, posljedično, pružaju mogućnost odgovora na ono važno pitanje: „Zašto nema velikih ženskih umjetnica?“.

2. POVIJESNE OKOLNOSTI I UMJETNOST NA PRIJELAZU STOLJEĆA

Kako bi mogli bolje razumjeti umjetnost i njena strujanja, potrebno je razumjeti i kontekst u kojemu se ta strujanja odvijaju. Povjesničaru umjetnosti važno je shvatiti povijesne i društvene prilike koje utječu na razvitak umjetničkih smjerova, trendova i pravaca. Prema tome, početak ovog diplomskog rada bit će posvećen razumijevanju XIX. stoljeća, prilika koje su utjecale na umjetnost toga razdoblja te približavanju slike umjetnosti na prijelazu stoljeća.

U drugoj polovici XIX. stoljeća, a najviše krajem stoljeća, dolazi do novih pojava i promjena u društvu, ali i u umjetnosti. Nastaju novi pokreti poput secesije. Javlja se postupna sekularizacija, spiritualizam i ženski pokreti koji su uvelike utjecali na razvoj i promjenu društvenih okolnosti.¹ Može se reći kako je u tom razdoblju prevagnula emocija nad razumom, što se zaista može vidjeti i u umjetničkim djelima koja tada nastaju. *Fin de siècle* je u kulturi ostavio svojevrsni romantični trag čiji se odjek može primijetiti čak i danas.

Kraj XIX. stoljeća su karakterizirale industrijalizacija, razvoj modernih gradova i njihova urbanizacija, te velike društvene promjene koje naglašavaju razliku između bogatih i siromašnih. Tehnologizacija, modernizacija, rast društvene i ekonomske moći buržoazije... Sve je to utjecalo na način života tog razdoblja, ali i na ideologije koje se posljedično javljaju u društvu. Nadalje, rađa se pojam „nove žene” koja teži k većoj autonomiji i slobodi. Što se tiče same umjetnosti, pojavljuju se novi umjetnički pravci, poput impresionizma. Također, rađaju se nove metode slikanja od kojih je najbitnije izdvojiti *plein-air*, tj. slikanje na otvorenom s čime će se baviti i hrvatski umjetnici. Samu metodu odlikuju svjetlost i svježina boja, hvatanje trenutka u realnosti te prikazivanje istoga na platnu. Ova metoda i način slikanja osobito je proslavila impresioniste poput Edgara Degasa, Pierra-Augusta Renoira te Claudea Moneta, prema čijoj je slici (*Impresija: Izlazak sunca*) pokret impresionizma dobio naziv. Na hrvatskoj likovnoj sceni ovim su se načinom slikanja bavili umjetnici od kojih valja izdvojiti Vlahu Bukovca, Celestina Medovića i Slavu Raškaj.

Za područje Srednje Europe važno je istaknuti vezu umjetnosti i nacionalnog identiteta koja je bila mnoga jača i utjecajnije u usporedbi sa zapadnoeuropskim umjetničkim krugovima. Likovna umjetnost je bila izuzetno važna u oblikovanju kolektivnog kulturnog i nacionalnog identiteta te je ostvarivala ključan utjecaj na kreiranje i evoluciju nacionalne svijesti.² Važno

¹ Siništaj, 2021., 18.

² Prelog, 2010., 255.

je naglasiti kako je područje Hrvatske bilo okruženo različitim kulturnim i umjetničkim utjecajima i strujanjima te se može logički zaključiti kako su se ti utjecaji odrazili i na hrvatske likovne krugove, stavljajući situaciju u nas u korak s vremenom i likovnim strujanjima.

Kako bi situacija na hrvatskoj likovnoj sceni bila jasnija, moraju se objasniti ideje i strujanja značajnih centara. Budući da je jedan od najvažnijih kulturnih i likovnih središta Srednje Europe bio Beč, važno je napomenuti kako je zbog svoje blizine upravo taj grad širio impulse i utjecaje. U Beču krajem XIX. stoljeća dolazi do pobune „mladih“ protiv „starih“ s ciljem odmaka od dotadašnjih strogo postavljenih normi.³ Mladi uvode neke nove ideje, osnivaju nova udruženja, a osiguravaju si i novi prostor koji utjelovljuje te njihove ideje – zgradu Secesije. Takve ideje bečkog pokreta prenose se i u hrvatsko umjetničko središte, Zagreb, pa je prema tome Beč odigrao važnu ulogu u kulturno-umjetničkom životu ovoga prostora. Još jednu važnu ulogu u sazrijevanju i razvoju hrvatske umjetnosti prema modernizmu je imala *Akademija likovnih umjetnosti* u Münchenu, tj. münchenski umjetnički krug. Hrvatski su umjetnici tamo odlazili studirati slikarstvo, a među njima je bio i Izidor Kršnjavi koji je na ove prostore pokušao prenijeti njihove impulse i stilski utjecaj.⁴

U drugoj polovici XIX. stoljeća Hrvatska je u sastavu Austro-ugarske Monarhije. Važno je izdvojiti 1868. godinu i poseban dokument pod nazivom Hrvatsko-ugarska nagodba kojim su Hrvatska i Ugarska uredile državno-pravne odnose, a Hrvatskoj je osigurana autonomija sa značajkama državnosti.⁵ Habsburška vlast važan je element koji je izravno utjecao na stanje u Hrvatskoj i na njene prostore. Neizbježno je istaknuti teritorijalnu raspršenost, tj. područja koja su funkcionirala kao posebni dijelovi: područje Banske Hrvatske, Dalmacije, Vojne Krajine, Rijeke i Istre. Kroz povijest su hrvatski prostori bili veoma rascjepkani, a to se moglo primijetiti i u razdoblju XIX stoljeća. Nije postojalo zajedničko središte oko kojeg su se formirali krugovi, a umjetnički se život i stvaranje crpilo iz okolnih centara.⁶ Može se reći kako je XIX. stoljeće bilo razdoblje ponovnog političkog, ali i kulturnog, formiranja Hrvatske.

Zagreb je u to vrijeme istaknut kao mjesto ključnih događanja te je grad postao društveno i kulturno središte osnivanjem zagrebačkog sveučilišta 1874. godine. Kao uzor svim gradovima tada se nameće Beč te Zagreb prati bečki uzor svojim urbanističkim planiranjem

³ Maruševski, 1997., 262.

⁴ Kršnjavi, Isidor, <https://enciklopedija.hr/clanak/krsnjavi-isidor> (pregledano 7. svibnja 2024.)

⁵ Usp. *Hrvatsko-ugarska nagodba*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=26523> (pregledano 13. listopada 2023.)

⁶ Kelemen, Putar, Simić-Bulat, 1961., 130.

Zelene potkove, ali i osnivanjem reprezentativnih ustanova javnog i kulturnog sadržaja, poput Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Sveučilišne knjižnice, Hrvatskog narodnog kazališta, Obrtne škole, itd.⁷ Zagreb je krajem stoljeća dosegao sve uvjete koji su mu omogućili da postane središte hrvatske umjetničke scene. Naravno, nužno je spomenuti društveno-povijesne okolnosti koje su prethodile tom razvoju kulture i umjetnosti unutar Zagreba i Hrvatske. Slika hrvatske umjetnosti XIX. stoljeća je složena, odviše komplicirana i „genetički raznorodna” te se ne može objasniti samo jednostavnim povijesnim pregledom.⁸ Drugu polovicu XIX. stoljeća u Hrvatskoj obilježava period zakašnjelog romantizma s naglaskom na historijskom slikarstvu i folklornoj idealizaciji, te razdoblje kada je historicizam počeo odražavati drugačiji senzibilitet.⁹

U kontekstu hrvatske umjetnosti XIX. stoljeća neizostavan je Izidor Kršnjavi koji je 1878. godine bio glavni osnivač i voditelj Društva umjetnosti. Nakon školovanja u Beču i Münchenu, Kršnjavi je došao u Zagreb i započeo reformu obrazovanja i umjetnosti. Godine 1882. osnovao je Obrtnu školu, a godine 1891. izabran je za predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu te je jedan od ključnih aktera koji su utjecali na razvoj hrvatske likovne scene. Kršnjavi se može istaknuti i kao utemeljitelj katedre za povijest umjetnosti i arheologiju na Sveučilištu u Zagrebu. Kršnjavi je, između ostalog, pozitivno doprinio poboljšanju položaja umjetnica u Hrvatskoj. Na njegovu je inicijativu 1884. godine osnovan keramički tečaj koji je omogućio ženama obrazovanje na Obrtnoj školi. Sve što je tada realizirano, realizirano je prema njegovim idejama, i bečkom uzoru koji je u tom kratkom periodu ostvario temelje daljnjih zbivanja u hrvatskoj kulturi, obrazovanju i umjetnosti.¹⁰ Važno je spomenuti smjenu generacija koja se odvija u ovom periodu. S jedne strane nalaze se pristaše akademizma i tradicije, „stari“ umjetnici“, dok s druge strane raste eklektičan pokret mladih koji se zalagao za nove kreativne ideje i oslobođenje umjetničkog stvaralaštva.

Godine 1897. je Vlaho Bukovac s nekoliko „mladih” umjetnika koji su bili članovi Društva, poput Auera, Čikoša Sesije i dr., osnovao novo Društvo hrvatskih umjetnika. Cilj im je bio promicanje novih umjetničkih ciljeva kroz slobodu stvaralaštva, a na samom čelu te nove organizacije našli su se upravo Bukovac, Rudolf Valdec i Robert Frangeš-Mihanović. Pokrenuli su udruženje u nadi da će približiti umjetnost i umjetnički život građanstvu po uzoru

⁷ Irena Kraševac, 2017., 26.

⁸ Grgo Gamulin, 1995., 24.

⁹ Isto, 12.

¹⁰ Vugrinec, 2020., 134.

na događanja u Beču.¹¹ Upravo to razdoblje kraja XIX. stoljeća i ta skupina umjetnika koja se protivila akademizmu označila je početnu točku sazrijevanja modernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, te predstavlja prekretnicu i vrhunac moderne umjetničke misli u Hrvatskoj.¹²

S obzirom na te okolnosti, impresionizam i plenerizam u hrvatskoj umjetnosti počinju se javljati početkom 90-ih godina XIX. stoljeća te se time označava početak hrvatske moderne umjetnosti. Zbog tog novog pokreta i pogleda na umjetnost počinje otvaranje galerija i slikarskih škola, kako privatnih, tako i javnih. Važno je napomenuti kako su mladi hrvatski umjetnici imali vrlo pogodne uvjete za svoje stvaranje i podršku vlasti koja im je osiguravala paviljone, ateljee i narudžbe.¹³ Početkom XX. stoljeća se sve više inzistira na idejama o potrebi suradnje slavenskih susjeda.¹⁴ Tada je, nakon okupljanja umjetnika na Jugoslavenskoj izložbi u Beogradu 1904. godine, osnovan *Savez jugoslavenskih umjetnika Lada*. To je bilo umjetničko udruženje koje je okupljalo hrvatske, srpske, slovenske i bugarske umjetnike, a njihov cilj je bio zajedničko promicanje nacionalnih umjetnosti.

¹¹ Maruševski, 1997., 261.

¹² Gamulin, 1995., 8.

¹³ Siništaj, 2021., 16.

¹⁴ Prelog, 2010., 260.

3. POLOŽAJ ŽENA U ZAPADNIM DRUŠTVIMA

Ako opisujemo žensku povijest, pridjev koji bi joj najviše odgovarao jest nevidljiva. Žene su iz povijesti uglavnom bile isključene kao istraživačice, ali često i kao subjekt istraživanja. Njihova povijest je uvelike izbrisana i izgubljena, nikada u potpunosti otkrivena i opisana. Kada se priča o položaju žena i njihovom statusu, represivnost se može pratiti sve od antičkih mitova. Ženski likovi, koji su zastupljeni u istom broju kao i muški, najčešće nisu pokretači događaja niti na njih utječu u velikoj mjeri. Takvo potiskivanje i ograničavanje javlja se i u samom izražavanju ženskosti, točnije u negiranju iste. Primjer ovakvog oblika represivnosti u mitu predstavlja Atena, zaštitnica umjetnosti i boginja mudrosti, koja je rođena iz Zeusove glave, bez majke, muža i djece te ogoljena od ženske reproduktivnosti.¹⁵ Slične karakteristike se mogu uočiti kod drugih ženskih likova, poput Here i Afrodite. Svaka od njih nosi svojstveni oblik marginalizacije – svođenje Afrodite na njenu zavodljivost ili konstantno zlostavljanje Here – koje im ne dopušta realizaciju individualnosti. Kroz povijest, pa tako i u grčkim mitovima, individualnost se mogla realizirati samo kod muškaraca i njihove moći, a ovi ženski likovi postaju svojevrsni prototipovi za buduće ženske likove u literaturi.¹⁶ Ženski rod je tisućljećima bio marginaliziran i potiskivan u društvu, a žensku borbu za vlastita prava i „pravo glasa” možemo pratiti od davnih vremena. Čini se kao da najveći dio povijesti zauzimaju muškarci, no s obzirom na to da su upravo oni ti koji su povijest pisali nije nelogično što su žene ostale zaboravljene i prešućene. Realnost jest da žene nisu ni imale mogućnosti iskazati se i ostaviti svoj trag u povijesti kao što su to mogli muškarci. Od svog rođenja pa do smrti žena je obilježena i „privezana” uz svoju biološku funkciju koja je prema tome stavlja u inferiorni položaj u patrijarhalnom društvu. Jasno je da ljudsku povijest obilježava nejednakost rodova te se iz toga može izvući teza o različitoj prirodnoj poziciji spolova – muškarcima je dodijeljena aktivna uloga, a ženama ona pasivna – prema čemu je uspostavljen hijerarhijski odnos koji muškarce stavlja na poziciju moći i superiornosti.¹⁷ Tako su žene bile isključene iz svega onog čime su muškarci dominirali, poput politike i školovanja, a sudjelovanje u samom društvu im je bilo ograničeno. Nije im bilo dozvoljeno ostvarivanje individualnosti i samostalnosti u društvu i svijetu koje je na njih gledalo kao na ne-subjekt koji ispunjava svoju reproduktivnu ulogu i biološku funkciju.¹⁸

¹⁵ Jasenka Kodrnja, 2001., 20.

¹⁶ Isto, 20-21.

¹⁷ Kodrnja, 2001., 24.

¹⁸ Isto, 24.

Kako bi zaštitile same sebe i svoju djecu, žene su bile primorane podrediti se muškarcima. Prema tome, pitanje koje valja postaviti jest kako je zapravo došlo do promicanja subordinacije i podređenosti žena? Vodeći se biologijom, jednostavno je zaključiti da su muški i ženski spol različiti te da je njihova separacija rezultat same prirode. Žena je određena kao spolno i prirodno biće, a muškarac kao društveno biće.¹⁹ S druge strane, postoji teza da je ta različitost rezultat sociobiologije i da predstavlja prvi čin društvene podjele koju je čovječanstvo ikada napravilo.²⁰ Prema tome su podijeljeni i društveni prostori – za ženu obitelj i svijet privatnog, a za muškarca politika, kultura i svijet kapitala. Stoga su žene stoljećima kontinuirano bile zakinite na polju ljudskih prava, izložene muškoj superiornosti koja se počela smatrati dijelom tradicije te sputavane pri postizanju svog samoostvarenja. Primarna uloga koja im je biološki bila dodijeljena jest i jedina koju će obnašati dugi niz godina – reprodukcija. Žene su izgubile većinu društvenih prava, smatrale su se pravno nesposobnima, a svoj identitet praktički nisu mogle izgubiti jer ga nikada nisu mogle ni ostvariti. U svakom društvu i religiji ona je postala samo pasivni sudionik, ne-subjekt koji je izabran od strane muškarca. Žene koje su odlučile odstupiti od ovog definiranog položaja često su bile ignorirane i neshvaćene od društva te proglašavane „vješticama i subverzivnim bićima”.²¹

Želja za emancipacijom i slobodom javlja se već u 15. stoljeću, no tek od Francuske revolucije se, u pravilu, postavljaju politički zahtjevi za pravo glasa žena.²² Žene se počinju baviti poslovima kojima su se inače bavili muškarci, no uvijek je postojala doza opasnosti koja je mnoge odvratila od hrabrog istupanja u javni svijet iz svog zaštićenog, ali ograničenog doma. Žene koje su se odlučile za profesionalnu karijeru nisu to radile bez poteškoća i prepreka. Sve do početka XX. stoljeća bio im je zabranjen pristup sveučilištima ili rad u struci, no naposljetku, prešla se svaka prepreka koju je nametnula tradicija i patrijarhalno društvo, iako je i to na neki način žene koštalo. Često je njihov uspjeh kroz povijest bio atribuiran muškarcima, njihovim muževima ili očevima. Predindustrijsko je razdoblje doba u kojem su se također vodile borbe za rodnu jednakost i ekonomski paritet.

Uspon građanskog društva sa sobom je donio znatne promjene u položaju žena te su istovremeno modernizacijski procesi rezultirali i njihovom emancipacijom. Pri stvaranju novog, modernog društva trebalo je redefinirati ženske uloge i vrline.²³ Žene su trebale biti

¹⁹ Feldman, 2004., 13.

²⁰ Miles, 1988., 5.

²¹ Kodrnja, 2001., 30.

²² Feldman, 2004., 11.

²³ Iveljić, 2007., 278.

utjelovljenje tradicionalnih vrijednosti poput čednosti, nevinosti, predanosti te su trebale biti posvećene svojim ulogama supruga, majki i kćeri. Uz to što ih se smatralo fizički krhkim spolom, bile su etiketirane kao mentalno i emocionalno slabija bića. Prema tome, muškarcima je pripalo područje razuma i moći jer njima emocije nisu mogle ovladati kao što su mogle ženama. Industrijska revolucija je potakla žene da krenu u potragu za novim identitetom i svrhom, svojevrsnom borbom koja će im pomoći da ostanu zapamćene u povijesti za ono što su upravo one i doprinijele te kako se ne bi ponovio više slučaj Florence Nightingale, zapamćene kao „dama sa svjetiljkom” umjesto „dama s čekićem” koja je provalila u zaključano spremište kada je trebala medicinske potrepštine i lijekove koje joj nisu dopustili koristiti.²⁴ Ona je stoga među vojnicima bila poznata kao „dama s čekićem“, a ne „dama sa svjetiljkom“ koja je noću hodala hodnicima. Zašto je kasnije prozvana „dama sa svjetiljkom”? Zašto promijeniti, u suštini, jedan tako mali, a odlučujući detalj? Zato što je Florence Nightingale bila jedna moćna i buntovna žena, previše gruba i slobodna, neslična dami za tadašnje čitatelje vijesti i novina. Priču o svjetiljci su jednostavno izmislili. Žene poput nje nisu mogle niti su htjele živjeti unutar neistinite skice o ženama koju su naslikali i još uvijek zagovarali muškarci njihova vremena.²⁵

3.1. Feminizam

Najveću promjenu u položaju žena u društvu u odnosu na ranije epohe bilježi razdoblje XIX. stoljeća kada cvjeta feministički pokret. Feminizam jest produkt snažnih emocija žena naspram socijalne i političke nepravde s kojom su se suočavale stoljećima; reakcija spram tradicionalnih patrijarhalnih paradigmi i ideologija koje su se toliko duboko ukorijenile u tadašnjem društvu da se njihov utjecaj u svijetu osjeti još i danas. Sama ženska povijest je zapravo dijete feminizma.²⁶ Pokret je potaknuo istraživanje žena u povijesti i njihovog djelovanja. Sam prelazak u industrijsko društvo i ono što poslije njega slijedi je bilo dovoljno da promijeni ljudsku svakodnevicu, a tako i svjetonazore.²⁷ Feminizam se, također, veže uz pokrete koji su se javili prije njega, poput sufražetkinja.

Temeljni zadatak feminizma je ukidanje diskriminacije, a prvenstveno se fokusirao na borbu za pravo glasa, pravo na obrazovanje i zaposlenje. Važno je istaknuti kako je pogled na

²⁴ Miles, 1988., 240.

²⁵ Miles, 1988., 240.

²⁶ Ograjšek Gorenjak, 2022., 165.

²⁷ Mihaljević, 2016., 155.

ženu bio određen njezinim mjestom u društvu i društvenom sustavu, a često je upravo taj pogled bio zamućen patrijarhalnim mentalitetom.²⁸ Tome se feminizam i dan danas suprotstavlja. Kategorije roda i spola su već ranije određene kao vrijednosne kategorije u društvu, iako su sami pojmovi roda i spola formulirani i definirani u drugom valu feminizma.²⁹ Prvi val feminističkog pokreta započeo je krajem XIX. stoljeća, a obilježio ga je Prvi svjetski rat nakon kojeg se zapravo mijenja položaj žena i slika o njima. One su se tada borile za osnovna prava u društvu – pravo na obrazovanje, glasanje i zaposlenje. Nakon toga su mnoge države počele uvoditi biračko pravo i pravo glasa žena, iako je prva to učinila Švedska još 1867. godine.³⁰

Ako se priča o prosvjeti i obrazovanju žena, situacija je krajem XIX. stoljeća bila nešto bolja u odnosu na ranije. Prijelom stoljeća označila je pojava prvih visokoobrazovanih žena, stavljajući i Hrvatsku u korak s razvijenijim zemljama, a osobito sa srednjom Europom. Važno je napomenuti kako su žene na bečkom Sveučilištu mogle studirati od 1897., u Badenu od 1899., u Ugarskoj od 1895., a u Pruskoj tek od 1908. godine.³¹ Nadalje, historiografija o ženama u to vrijeme gotovo i ne postoji, ali i tko bi je uopće mogao napisati? Povjesničari su isključenost žena iz narativa smatrali razumljivom, no feministice su primijetile tu prazninu, nedostatak znanja i valorizacije ženskog iskustva, i zaključile kako ona direktno utječe na njihov položaj u društvu.³²

Pravne promjene su se događale tempom koji društvene norme tada nisu pratile, a neki bi se složili da se nisu u potpunosti ostvarile ni danas. Takvi naučeni i ustaljeni obrasci ponašanja u društvu teško se mijenjaju i evoluiraju u modernije norme koje bi odgovarale onim pravnim te je stoga krajem šezdesetih godina započeo drugi feministički val označen kao „problem koji nema ime”.³³ On je ženama omogućio da u javnost iznesu probleme zbog kojih su do tada bile ponižavane i sramoćene, poput tjelesnog i psihičkog zlostavljanja u braku te silovanja; pravo da same odlučuju o svom reproduktivnom zdravlju te legalizaciju razvoda braka. Ove odluke su obilježile najdramatičniju promjenu u nedavnoj povijesti jer su žene konačno dobile pravo na individualizaciju i emancipaciju, a javljaju se i novi pojmovi poput

²⁸ Feldman, 2004., 16.

²⁹ Mihaljević, 2016., 154.

³⁰ Isto, 157.

³¹ Iveljić, 2007., 281.

³² Ograjšek Gorenjak, 2022., 169.

³³ Mihaljević, 2016., 157.

rodne jednakosti, homoseksualnog aktivizma te shvaćanja seksualnosti u konstrukciji roda i rodnih odnosa.³⁴

Treći val feminizma počeo je krajem devedesetih godina XX. stoljeća. Obilježen je postmodernizmom te je sa sobom donio raspravu o rodnim ulogama u društvu, čime su one uvjetovane i kako se one zapravo oblikuju. Jedan od najvećih i najvažnijih napredaka u feminističkoj teoriji i samom pokretu jest upravo problematiziranje rodnih odnosa i rodnih uloga.³⁵

Priču o položaju bilo koje osobe, muške ili ženske, ne može se nastaviti a da se ne spomene problem kategorije roda. On je dugo vremena bio potisnut i neistražen kao teorijski problem i tema u društvenim znanostima, no u zadnjih nekoliko godina sve se više priča o kategoriji roda i o sustavu rodnih razlika. Rodna teorija se bazira na tezi da je rod u potpunosti društvena konstrukcija, tj. naučeno ponašanje, za razliku od spola. Ljudi se rađaju kao muško ili žensko (spol), ali uče kako postati muškarci i žene (rod) te koje rodne uloge uvjetuje upravo to naučeno ponašanje.³⁶ Sustav rodne stratifikacije implicira superiornu moć muškaraca koja se ostvaruje na mikro i na makro razini. Na mikro razini se ona ostvaruje kada je žena pokorna muškarcu i osjeća se dužnom udovoljiti njegovim zahtjevima, dok na makro razini moć proizlazi iz elitnih uloga u društvu koje su nadmoćno popunjene pripadnicima muškog roda.³⁷ Pri proučavanju ženskog pitanja može se zaključiti kako je neravnopravna uloga žene u društvu rezultat biologije i biološkog nasljeđa prema kojemu je žena podređena muškarcima. U patrijarhalnom društvu u kojem glavnu riječ imaju uglavnom muškarci duboko je ukorijenjena potreba da se ženama vlada i dominira te umanjuje njihova vrijednost i značaj. Tako je u povijesti i teoriji umjetnosti te umjetničkoj kritici, kao i u drugim društvenim i humanističkim znanostima, rod bio poprilično zanemarena kategorija te se dugo vremena nije prepoznavao kao kredibilan i validan element u umjetničkom stvaralaštvu.³⁸ Naravno, postoje načela koja bi se trebala realizirati i poštivati kako bi se postigla ravnopravnost rodova, a to su načela jednakosti, različitosti, prepoznavanja, transparentnosti i produktivnosti. Žene trebaju biti jednako plaćene za jednako obavljene posao; trebaju imati slobodu u iskazivanju svoje različitosti i mišljenja; njihova prava trebaju biti prepoznata kao temeljna ljudska prava; treba im biti omogućen poticaj na individualnu kreativnost koja se realizira u obrazovanju,

³⁴ Isto, 163-164.

³⁵ Isto, 166.

³⁶ Matić, Koprek, 2014., 383.

³⁷ Kodrnja, 2001., 35.

³⁸ Isto, 36.

umjetnosti i medijima.³⁹ Samim propitkivanjem i redefiniranjem odnosa između muškaraca i žena može se utvrditi ideološka konstrukcija ukorijenjena u patrijarhalnom društvu kojom su se kroz povijest najviše okoristili muškarci, a zakidale žene.

3.2. Feminizam i položaj žena u Hrvatskoj

Razdoblje XIX. stoljeća donosi mnoge promjene diljem svijeta pa tako i na području današnje Hrvatske. Polako se počinju mijenjati ustaljene društvene norme, a zajedno s njima i položaj žena u samom društvu. Prvu polovicu XIX. stoljeća u Hrvatskoj je obilježio pokret Hrvatskog narodnog preporoda. U doba preporoda na području Banske Hrvatske žene su se angažirale na različite načine za „narodnu stvar“, pa su bile prisutne i na galeriji Hrvatskog sabora 1848. godine.⁴⁰ Tada njihova uloga nije bila svedena samo na onu kućanice i majke, već su neke žene pokazale umjetnički i intelektualni angažman. Uz svima poznate muške osobe koje su bile ključne za pokret, djelovale su i žene, od kojih je najpoznatija Dragojla Jarnević. Ona je poznata po pisanju svog *Dnevnika* u kojemu otkriva i opisuje svoj život i politička zbivanja u razdoblju od 1833. do 1874. godine te po borbi za hrvatski jezik i njegovu književnu baštinu.⁴¹ Dragojla Jarnević je potom izrasla u pravu ikonu preporoda, prodirući svojim djelovanjem u „muški prostor“ i tamo zauzimajući svoje mjesto. S druge strane, Dragojlu Jarnević se ne može nazivati pobornicom žena jer ona to jednostavno nije bila. U njenom dnevniku zapravo ima vrlo malo žena koje su pozitivno predstavljene. Jarnević „obične“ žene smatra ograničenima, traljavima, neobrazovanima, a one koje su se vodile ambicijom u životu je smatrala smiješnom imitacijom muškaraca.⁴² Ova činjenica govori kako uvijek postoje dvije strane priče, dvije strane istog novčića. Možda su suvremena tumačenja i kritika suviše idealizirali „povijesne junakinje“ koje, iako su napravile značajne promjene za današnje žene, nisu bile toliko ispred svog vremena koliko bi neki voljeli.

Što se tiče obrazovanja žena, hrvatsko je društvo i tu bilo podijeljeno, no pomaka je ipak bilo. Mnogi su shvaćali koliko je obrazovanje važno, što ono zapravo znači za buduće naraštaje te važnost obrazovanih ljudi u društvu. S druge strane, oni konzervativnijih stavova su i dalje na žene gledali kao na kućanice i majke kojima je ta uloga pripisana rođenjem i predstavlja njihovu dužnost, a za neke čak i svrhu.⁴³ Kao i na ostalim područjima u tom razdoblju, uloga žene u hrvatskom društvu potisnuta je u odnosu na uloge muškarca. Oni su moćni, dominantni

³⁹ Ograjšek Gorenjak, 2022., 174.

⁴⁰ Iveljić, 2007., 279.

⁴¹ Josipović, 2018., 6.

⁴² Iveljić, 2018., 16.

⁴³ Isto, 8.

i predstavljaju vođe, dok su žene karikirane kao slabe i pasivne ili previše emocionalne da bi se shvatile ozbiljno. Samo društvo je podijeljeno na dvije sfere – mušku i žensku. Muškarci su se bavili politikom i uživali u javnom životu, dok su žene bile zadužene za kućanstvo i imale obvezu majčinstva. One su često odbacivale vlastite karijerne mogućnosti kako bi se posvetile obitelji i obiteljskim vrijednostima.

Feministički pokret je uzeo maha početkom XX. stoljeća u anglosaksonskim zemljama te su ubrzo nakon toga i druge države krenule u tom smjeru. U Hrvatskoj je u tom razdoblju politička situacija bila nešto drugačija. Žene tada nisu imale pravo glasa niti imovinska prava te su bile u potpunosti podređene svojim supruzima i njihovoj volji. Sam položaj žene oblikovan je društvenim, spolnim i psihičkim konstruktima koji se konstantno proizvode. Već se devedesetih godina XIX. stoljeća javljaju ideje o novoj, modernoj ženi koja će biti prilagođena suvremenom građanskom životu, a s druge strane, javljaju se još jači zahtjevi za afirmacijom tradicionalnih patrijarhalnih vrijednosti.⁴⁴ Upravo to znači da dolazi do snažne polarizacije u modernim shvaćanjima društvene uloge žena. Važno je napomenuti kako su devedesete ipak obilježene zalaganjem i ženskim postignućima na dotad netaknutim poljima. Zahvaljujući Mariji Jambrišak koja je bila prva žena koja je položila bečki *Pedagogium*, Nataliji Wickerhauser i ostalima, ministar Izidor Kršnjavi donosi reformu ženskog obrazovanja.⁴⁵ Zahvaljujući tom potezu, otvorio se *Privremeni ženski licej* 1892. godine. Od 1895. godine, žene su mogle biti izvanredne studentice Filozofskog fakulteta, a od 1901. čak i redovne.⁴⁶ Liberalne struje mogle su se osjetiti uglavnom svuda po svijetu već tada, no među političkom elitom je vladao strah od njihovog širenja i utjecaja takvih progresivnih ideja.⁴⁷

O porastu obrazovanja među ženskom populacijom govori podatak da je do 1914. godine na zagrebačkom Filozofskom fakultetu studiralo 158 žena.⁴⁸ Shodno tome, početkom XX. stoljeća se počinju osnivati i ženske udruge koje imaju prosvjetiteljska i edukativna značenja. Važno je istaknuti kako tijekom ratnog razdoblja dolazi do promjene u obavljanju poslova, kao i u ostalim državama, te se žene počinju baviti onim poslovima za koje su do tada bili zaduženi muškarci. Muškarci su u javnoj sferi, naravno, imali veći ugled od žena.

⁴⁴ Gonan, 2014., 13.

⁴⁵ Jagić, 2008., 91.

⁴⁶ Iveljić, 2007., 281.

⁴⁷ Isto, 28.

⁴⁸ Iveljić, 2007., 282.

4. PRIKAZ ŽENA U UMJETNOSTI

Kada je riječ o reprezentaciji muškog i ženskog tijela u povijesti umjetnosti, ono je rijetko kada bilo analizirano s političkog ili društvenog aspekta kroz povijest, no to se mijenja s modernim vremenima kada se počinju analizirati važnosti i značenja prikaza muških i ženskih tijela u vizualnim umjetnostima.⁴⁹ Slike u sebi nose društvene kodove ponašanja koji su unaprijed određeni od strane muškaraca u patrijarhalnom društvu, a umjetnost se dugo vremena koristila kao medij koji demonstrira superiornost muškaraca nad ženama.⁵⁰ Prema tome, uz sve promjene koje XIX. stoljeće nosi, javljaju se i mnoge teorije o ženskoj fiziologiji i seksualnosti, što je uzrokovalo značajan porast predstavljanja ženskog akta u Europi XIX. stoljeća. Takvo zanimanje za žensko tijelo sa sobom nosi i ideje o ženskosti i muškosti koje se zapravo nameću prema društvenim i kulturnim normama i konvencijama. Žensko tijelo postaje predmetom gledanja, a publika i promatrači su najčešće muškarci. Nešto ranije, tijekom XVIII. stoljeća, javlja se pojam *flâneura* koji označava gledatelja, tj. muškarca koji se kreće u masi i promatra. On simbolizira slobodu kretanja javnim prostorima koji ženama često nisu dostupni, promatra, ali se nikada ne upliće.⁵¹ On je prvenstveno muški tip koji postoji unutar te strukture građanskog sloja u kojoj su žene – kao i djeca, sluge i sluškinje – podčinjene tom muškarcu. Sam čin gledanja pruža određeni stupanj snage i vizualnog užitka koji dopušta voajerističke i fetišističke načine gledanja. Ovakvo otkriće zapravo govori o osnaživanju promatrača (koji je često definiran kroz maskulinitet) i obesnaživanje objekta gledanja (definiran kao feminitet).⁵² Samim time, žena je objektivizirana, svedena na fetišizirane fragmente za muški užitak. Ona je znak – slika, a muškarac je nositelj pogleda koji ju definira.

Ne može se analizirati položaj žena u umjetnosti, a da se ne spomene njihov prikaz u toj istoj umjetnosti. Poznato je kako se ženski lik, točnije žensko tijelo, u umjetničkim djelima pojavljuje obogaćeno simbolikom i raznim značenjima te da je ono svojevrsna alegorijska figura. Postoji razlika u načinu na koji su muškarci prikazivali žene na slikama i načinu na koji su žene prikazivale vlastiti lik i druge žene u slikarstvu. Svakako bi bilo zanimljivo dublje istražiti ovaj fenomen te što zapravo leži kao razlog u toj razlici prikaza. Je li nužno inherentno da muškarci u svojoj umjetnosti žene prikazuju u dva najraširenija tipa prikaza – *femme fragile* (krhke žene) i *femme fatale* (fatalne žene) – ili je to ipak bilo uvjetovano nekim vanjskim

⁴⁹ Witcombe, 1995., 19-20.

⁵⁰ Isto, 22.

⁵¹ Kovač, 2010., 30.

⁵² Cronje, 2001., 5.

faktorima, poput društvenih, političkih ili ekonomskih normi i pravila? Prikazi *femme fatale* ili *femme fragile* se uglavnom baziraju na književnim, religijskim ili mitskim junakinjama.

Logički je za zaključiti kako je pogled na žene varirao kroz stoljeća, no počeo se uvelike mijenjati krajem XIX. stoljeća. Zašto? Krajem stoljeća se probudila svojevrsna revolucija, novi pokret pod nazivom *New Woman*.⁵³ Ona je bila intelektualna, neovisna, seksualno autonomna i mogla je sve što je mogao i muškarac. Osim što se mijenja pogled na svijet, redefiniiraju se i propitkuju ženske uloge u tom novom svijetu na prijelazu XIX. i XX. stoljeća. Shodno tome, umjetnici su pomno pratili i pružali vlastite odgovore i mišljenja na novonastale društvene promjene u tadašnjem svijetu.

Ženski su pokreti bili ti koji su se borili protiv ustaljenih društvenih normi i pokušavali ih promijeniti, a jedan od rezultata koji su ostvarili je bila drugačija slika o ženskom liku. To je najbolje vidljivo po pojavi fenomena *femme fatale*. Nije slučajno da je prikaz *femme fatale* dobio na popularnosti u isto vrijeme kada je rođen novi arhetip žene. Upravo su ti ženski pokreti poljuljali osnove patrijarhalnog društva, što je zasigurno utjecalo na muški ego i njihove osjećaje koji su potom utjecali na kreiranje različitih prikaza žena u umjetnosti. Također, utjecali su i na mogućnost kontroliranja javnog prikaza i javne slike žena. Umjetničkom scenom XIX. i ranog XX. stoljeća dominiraju muškarci koji ipak stvaraju pod pritiskom tih društvenih promjena. Prema tome, načini prikaza žena u umjetnosti na prijelazu stoljeća mogli bi predstavljati umjetnikov odnos sa subjektom (ženom) te podršku ili protest prema ženskim pokretima tog razdoblja.⁵⁴ U suštini, riječ je o jednoj lančanoj reakciji koju je zanimljivo promatrati i analizirati sa stajališta promatrača XXI. stoljeća. Ne smije se zanemariti niti ženska tematika kod umjetnica jer je toga svakako bilo, no u puno manjoj mjeri. Takva tematika kod njih se razlikovala od prikaza muških kolega, što se može i očekivati s obzirom na razliku u njihovom društvenom položaju. S obzirom na znatnu spolnu neravnotežu devetnaestostoljetnog društva, dolazi do razlike zadovoljstva u gledanju koje je podvojeno između muškog/aktivnog i ženskog/pasivnog.⁵⁵ Žene nikako nisu mogle biti aktivnog pogleda, kao što nisu mogle biti *flâneuri*, tj. *flâneuse*, jer su one gotovo uvijek bile objekt tog pogleda, gledane i prezentirane. S druge strane, kod muškog je pogleda bilo teško izbjeći projiciranje svojih fantazama, kao i strahova, na ženski lik. To se često očituje u njihovim djelima kroz

⁵³ Ograjšek Gorenjak, 2022., 68.

⁵⁴ Siništaj, 2021., 35.

⁵⁵ Kovač, 2010., 35.

XIX. stoljeće, vjerojatno ponukano svim društvenim promjenama zbog kojih su se mogli osjećati ugroženo.

Sa sigurnošću se može reći kako u prikazima žena u hrvatskom slikarstvu prijelaza stoljeća ženski lik postaje sve češći motiv. Mora se povući paralela sa slikarstvom Münchena i Beča pod čijim su direktnim utjecajem hrvatskim umjetnici. Riječ je o temama žena kao mitološkim ili biblijskim likovima, poput Salome ili Judite, ili kao personifikacija ideja poput Grijeha ili Nevinosti.⁵⁶ Također, nastaju i portreti koji prikazuju i nose obilježja suvremene žene, tj. *femme nouvelle*.

4.1. Femme fatale

Upravo zbog borbe žena za svoju samostalnost i emancipaciju, njenog ulaska u javni prostor kao takve, javljaju se strahovi prema asertivnim i proaktivnim ženama.⁵⁷ One, također, počinju isticati svoju prirodu u cijelosti, a sve intenzivnije i onu erotsku stranu što im do tada nije bilo dozvoljeno niti prihvatljivo društvu. Sve to doprinosi stvaranju tog stereotipa „agresivne žene“, a i stvaranjem njenog prikaza u umjetnosti kao demonske i fatalne. *Femme fatale* zapravo odražava tjeskobu patrijarhalnog društva koje se boji onoga što ne može kontrolirati. Takva je paranoja i panika pridonijela manje privlačnoj strani prikaza fatalnih žena. One su često znale biti prikazane monstruozno, kao polu-zvijeri koje proždiru muškarce. Procvatom feminističkog pokreta i teorije dolazi do udaljavanja od negativnih interpretacija te se javljaju nove koje ovakav tip likova vide kao feminističke figure koje izazivaju patrijarhat i njegove sisteme.⁵⁸ Sam pojam se pojavio u francuskom jeziku na početku XIX. stoljeća te se za njega veže nekoliko različitih definicija. Najraširenija i najpoznatija je ona koja žene karakterizira kao privlačne zavodnice koje koriste svoju moć nad muškarcima kako bi ostvarila svoje ciljeve, a potom muškarce odvele u propast.⁵⁹ Takav tip prikaza postaje veoma popularan za vrijeme društvenih promjena XIX. stoljeća jer izaziva mnoštvo različitih emocija kod gledatelja te u isto vrijeme njihova privlačnost sadrži određenu dozu agresivnosti i opasnosti. To je plod muške erotske fantazije te, iako izaziva osjećaj potlačenosti i straha, u muškarcima budi osjećaj požude.

Prema tome, najčešća tema prikazuje lik žene u trenutku njenog grijeha i zanosa, a takvi su prikazi često bili inspirirani mitološkim ili biblijskim pričama. Kroz XIX. i rano XX. stoljeće

⁵⁶ Gonan, 2014., 18.

⁵⁷ Siništaj, 2021., 36.

⁵⁸ Vrankić, 2020., 5.

⁵⁹ Isto, 5.

moгу se navesti mnoge interpretacije *femme fatale* u likovnoj umjetnosti. Značajan je bio fenomen „Salomanije“ upravo u tom razdoblju. Lik Salome je bio prikazan u brojnim simbolističkim umjetničkim djelima. Dobar primjer predstavljaju djela Gustava Moreaua. Na djelu *Ukazanje* (sl. 1.) iz 1876. godine, lik Salome je stavljen u prvi plan osvjetljenog prostora te je praktički odjevena u sami nakit koji suptilno prekriva njeno tijelo. Naglašena je ženska tjelesnost i seksualnost prvenstveno u tom nagom prikazu, a potom i tradicionalni ideali koji ženu smatraju samo lijepim ukrasom i pasivnim stvorenjem. Salome je kao nagradu za svoj ples izabrala glavu Ivana Krstitelja koja je dio ove kompozicije. Sam izbor ovakve teme, ali i prikaz ženskog lika koji iskorištava svoju ljepotu, seksualnost i zavodljivost kako bi došla do svog cilja, uništenja muškarca, može se povezati s tadašnjim strahom od gubitka kontrole i muškarčevih privilegija.⁶⁰

Nadalje, *femme fatale* je često prikazivana kroz lik Judite iz Starog zavjeta kod predstavnika bečke secesije, Gustava Klimta. Prikazivana je kao svojevrsna ženska anti-junakinja koja je zavela svoju žrtvu, muškarca, i potom ju usmrtila. Ključni motiv prikaza na djelu *Judita I* (1901., sl. 2.) čini upravo ženska seksualnost i tjelesnost, što je Klimt naglasio prikazom njenih nagih grudi. Također, sam izraz na njenom licu, blago otvorene usne i zavodljiv pogled, odaju dojam užitka u tom činu ubojstva. Ako se promatra u kontekstu „Salomanija“, to djelo postaje zanimljivo jer ga takav prikaz zapravo povezuje s modernim umjetničkim prikazima Salome. Prema tome, čak se i čestite žene, likovi iz Biblije, mogu prikazivati kao *femmes fatales* na temelju svog spola i seksualnosti u modernim i suvremenim umjetničkim djelima.⁶¹ Na Klimtovu djelu *Judita II* (1909., sl. 3.) je nešto više naglašena ta agresivnost, pogotovo u načinu na koji je ona prikazana da grabi Holofernovu glavu. Naglašene su oštre konture, a na njenom licu nije prisutna nikakva emocija osim hladne nezainteresiranosti i proračunatog pogleda koji daje naslutiti kako ona uživa u svojoj moći nad Holofernom.⁶² U ovom je djelu, također, naglašena njena nagost, ali je ipak fokus stavljen na zadovoljstvo koje joj pruža hladnokrvna osveta.

Temom Eve i iskonskog grijeha se bavio umjetnik Franz von Stuck čije djelo iz 1893. godine, *Grijeh* (sl. 4.), predstavlja Evu. Ona je prikazana sa zmijom koja se mota oko njenog nagog torza, ponovo naglašavajući tu žensku seksualnost i tjelesnost, ali i iskonski grijeh. Zmija predstavlja Sotonu koji je preuzeo njen fizički izgled kako bi iskušao Evu u Edenskom

⁶⁰ Siništaj, 2021., 37.

⁶¹ Dent, 2023., <https://www.thecollector.com/femme-fatale-quintessential-symbolist-motif/> (pregledano 15. ožujka 2024.)

⁶² Sine, 1988., 18.

vrstu.⁶³ Česti lajtmotivi u prikazima fatalnih žena su kosa i životinje.⁶⁴ Kosa obavija žene u vidu mističnosti i privlačnosti, skriva je od pogleda, a opet upravo zbog toga privlači gledatelja. Korištenjem životinjskog motiva se želi iskazati ženska priroda i ćud, pa je u slučaju *Senzualnosti* (1891., sl. 5.) von Stuck uparuje sa zmijom koja je simbol seksualne žudnje te otkriva temelje iskušenja, ali i čovjekov put u prokletstvo. Od djela Franza von Stucka se još može izdvojiti *Glava Meduze* (1892., sl. 6.) koja možda nije klasičan prikaz *femme fatale* u smislu senzualne žene, otkrivenih grudi i duge kose. Meduza se može protumačiti kao doslovno utjelovljenje fatalnog u sintagmi *femme fatale*. Fokus ove slike jesu njene oči, upravo ono što je na njoj fatalno, i blijedo lice kojeg okružuju zmije. Prodornim pogledom Meduza gleda direktno u promatrača, bezizražajnog lica i bez trunke emocije, čekajući da ga pretvori u kamen.

Seksualne i zlokobne karakteristike koje su kritičari prepoznali u djelima s prikazima Judite i Salome se često pojavljuju u portretima tadašnjih, živućih žena, a posebice u portretima glumica i plesačica.⁶⁵ Gotovo uvijek postoji razlog, ili njih više, zašto je određeni tip prikaza odabran. Što zapravo ovakvi primjeri prikaza govore i dokazuju? Upravo da je žena s prijelaza stoljeća od strane muškaraca bila percipirana prvenstveno kao senzualno biće. Koncept *femme fatale* prezentira arhetip žene koja kroz svoj erotski senzibilitet predstavlja prijatnu muškarcu – njegovom društvenom psihološkom i seksualnom identitetu. Nadalje, (mitski) prikazi žena kao zlikovaca, npr. Meduze, su svojevrsni pokušaj moći patrijarhata da opravda svoje mišljenje o ženama kao seksualno opasnim i prijevarnim bićima. Upravo je prijatna osnaživanja žena, feminizam i uspon ženskog položaja dovela do ovakve reakcije patrijarhata.

⁶³ Isto

⁶⁴ Siništaj, 2021., 40.

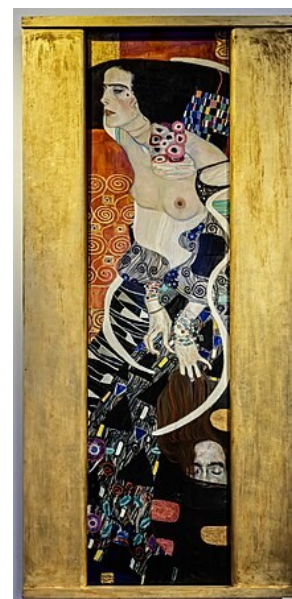
⁶⁵ Sine, 1988., 16.



1. Gustave Moreau, *Ukazanje*, 1876., ulje na platnu, Musée d'Orsay, Pariz



2. Gustav Klimt, *Judita I*, 1901., ulje na platnu, Belvedere, Beč



3. Gustav Klimt, *Judita II*, 1909., ulje na platnu, Ca'Pesaro, Venecija



4. Franz von Stuck, *Grieh*, 1893., ulje na platnu, Nova pinakoteka, München



5. Franz von Stuck, *Senzualnost*, 1891., ulje na platnu, privatno vlasništvo



6. Franz von Stuck, *Glava Meduze*, 1892., pastel

4.2. Femme fragile

Tip prikaza *femme fragile* predstavlja potpunu suprotnost prikazu *femme fatale*. Nastao je kao opreka tom fatalnom prikazu žene, a predstavlja fragilnost, nevinost i čistoću koja zapravo negira sve ono što *femme fatale* predstavlja – seksualnost, neovisnost, zavodljivost i tjelesnost.⁶⁶ *Femme fragile* je, također, bila proizvod svoga vremena.

Boležljivost je kod žena bila znak delikatnosti te je smatrana damskom, a žene koje su se s njom borile su bile vizualni ekvivalenti spiritualne čistoće. Bram Dijkstra je takvu “opsesiju” prikazivanja boležljivih žena na rubu smrti u umjetnosti nazvao *Cult of invalidism*.⁶⁷ Tragične književne junakinje koje nisu bile dovoljno otvoreno seksualne i neovisne da bi bile *femme fatale* su bile stvorene kako bi se uklopile u *femme fragile* kalup, dozvoljavajući ljubavi da ih dovede do ludila koje će na kraju rezultirati njihovom smrću. Često su bile prikazivane okružene prirodom, pored rijeke, ili jednostavno u spokojnoj atmosferi koja odiše tom simbolističnom nevinošću. To su bile jako mlade žene, blijede puti i odjevene u duge, lagane haljine. Kosa im je uglavnom raspuštena i lijepo uokviruje lice, ali ne na mističan način kao u slučaju *femme fatale*, već na onaj nevini, djevojački. Također, karakterizira ih specifičan sjetan, sanjiv pogled ili čak smrtni spokoj. Takav tip žena predstavlja ideal nasuprot onih mističnih i fatalnih žena koje koriste svoju seksualnost kako bi osigurale propast muškaraca. Ona je

⁶⁶ Siništaj, 2021., 60.

⁶⁷ Dijkstra, 1986., 27.

predstavljena kao krhko i nevino biće lišeno erotskih atributa, skoro pa anđeoske naravi. Kao njen idealni prototip uzima se Majka Božja, oličenje čistoće, dobrote i nevinosti.⁶⁸

Umjetnici kasnog XIX. stoljeća nerijetko su bili inspirirani likovima iz književnosti, pogotovo ako se radilo o ženama. Važno je naglasiti da su takvi likovi bili kombinacija blagog ludila te samodestruktivne i pasivne čežnje, a često ih je utjelovljavala prekrasna (na samrti) žena koja pluta u rijeci.⁶⁹ Jedan od takvih prikaza jest *Gospa od Shalotta* (sl. 7.), slikara Johna Williama Waterhousea iz 1888. godine. Umjetnik ju je prikazao više živahno nego klonulo kako sjedi u svom čamcu, a ne ležeći kako je originalno opisana u pjesmi. Ipak, Gospa od Shalotta i dalje odaje dojam nevinosti zbog bijele duge haljine i raspuštene kose, ali i doze bespomoćnosti.

Omiljeni primjer kasnog XIX. stoljeća ljubavlju zaluđene žene ipak pripada Ofeliji. Ona je svoju odanost muškarcu pokazala tako što se praktički prepustila svome ludilu, a potom otišla i u svoj “vodeni grob”.⁷⁰ Upravo je Ofelija najbolji primjer ispunjavanja devetnaestostoljetne muške fantazije o ženskoj suovisnosti. Najpoznatije ikonografske prikaze ovakve tematike su postavili John Everett Millais i Arthur Hughes, a mora se spomenuti i djelo Pascala Dagnana-Bouvereta. Millaisova *Ofelija* (sl. 8.) iz 1851. godine je prekrasna dok bespomoćno pluta nizvodno, ruku blago podignutih iznad površine vode u svojstven znak predaje tom ljubavnom ludilu. Svilenkasta haljina nježno pluta oko njenog tijela, isto kao i njena duga kosa. Okružena je cvijećem dok tako spokojno pliva u svoju smrt. Ne može se negirati kako ovaj prikaz u gledatelju budi osjećaj tragičnosti i suosjećanja. *Ofelija* (sl. 9.) Pascala Dagnana-Bouvereta naslikana 1900. godine priča nešto drugačiju priču. Njen izraz lica jasno pokazuje strah i zabrinutost, kao da zna kakva sudbina ju čeka. Prikazana je usred šume s rijekom iza nje, kako u ruci drži cvijeće nježno pritisnuto na prsa. Ovaj je prikaz istaknute dramatičnosti koju još više naglašava svjetlost kojom je Ofelija obasjana.

Važno je naglasiti kako zasebnu podskupinu čini tematika zlostavljanih žena i njihovih prikaza u umjetnosti. Za njihov je prikaz značajan čin nasilja i boli.⁷¹ One su, također, bile veoma čest izvor inspiracije ako je u pitanju bio prikaz ženskog tijela. Valja spomenuti kako su takvi prikazi znali uključivati i životinje kako bi se naglasila sklonost životinjskim nagonima, ali su u mitologiji često bile prisutne scene metamorfoze, tj. pretvaranja bogova u životinje.⁷² Jedan od najboljih ovakvih primjera jest lik Lede. Priča kaže kako se Zeus prerušio

⁶⁸ Savić, 2019., 187.

⁶⁹ Dijkstra, 1986., 39.

⁷⁰ Dijkstra, 1986., 42.

⁷¹ Siništaj, 2021., 60.

⁷² Isto, 69.

u veličanstvenog bijelog labuda kako bi zaveo lijepu Ledu, koja je već bila udana žena. Ova tema se pojavljivala i puno prije XIX. stoljeća u umjetnosti, ali ju je obradio i Gustave Moreau. Datirana u 1875. godinu, slika prikazuje Ledu u polusjedećem položaju (sl. 10.), a iza nje se nalazi labud koji svoju glavu naslanja na njenu. Leda se doima poprilično pasivno, kao da se ne odupire tom nasilnom činu već mu se predaje.



7. John William Waterhouse, *Gospa od Shalotta*, 1888., ulje na platnu, Tate Britain, London



8. John Everett Millais, *Ofelija*, 1851., ulje na platnu, Tate Britain, London



9. Pascal Dagnan-Bouveret, *Ofelija*, 1900., ulje na platnu, privatno vlasništvo



10. Gustave Moreau, *Leda*, 1875., Musée National Gustave Moreau, Pariz

4.3. Femme fatale u hrvatskoj umjetnosti

Tematiku *femme fatale* istraživali su i hrvatski umjetnici. Prikazi mističnih i zavodljivih žena zasigurno proizlaze iz njihovog doticaja s bečkom secesijom, ali i ostalim europskim

umjetničkim trendovima toga razdoblja. *Femme fatale* zapravo je bio svojevrsni osnovni motiv razdoblja simbolizma te bi bilo nemoguće zaobići ga i na hrvatskoj likovnoj sceni.

Bela Čikoš Sesija, jedan od najvećih simbolista hrvatskog slikarstva, često se bavio temama književne baštine u kojima je pronalazio nadahnuća za svoja djela. Prema tome, i Čikoš se priklonio trendu “Salomanije” pa je u tom duhu naslikao djela *Judita i Holoferno* (1892., sl. 11.) i *Salome* (1919., sl. 12.). Prvo djelo je nastalo za vrijeme njegovog boravka u Münchenu⁷³, a prikazuje Juditu koji trenutak nakon počinjenog ubojstva. Ona u rukama još uvijek drži mač kojim je odrubila Holofernovu glavu, dok on leži nepomično na postelji pored nje. Judita gleda u prizor ispred sebe hladnim, skoro zlovoljnim pogledom. Ako se da usporediti s Klimtovom Juditom, Čikoševa varijanta je svakako manje lascivna i sugestivna. Na njenom licu nema prikaza užitka u tom grešnom činu koji je izvršila, a njena zavodljivost je naglašena samo nenametljivo otkrivenim lijevim ramenom i dojkom. Zato je djelo *Salome* iz 1919. godine ipak nešto drugačije. Ona je prikazana u potpunosti naga kako stoji na vrhovima nožnih prstiju kako bi što bolje mogla promatrati glavu Ivana Krstitelja. Izraz na njenom licu nije izraz užitka, već više čuđenja i zainteresiranosti. Ne pokazuje ni trunku straha dok promatra njegovu glavu iz koje emanira jarka svjetlost koja i nju osvjetljava. Ne može se negirati kako je slika erotski nabijena nagošću Salome, ali i erotizacijom koju mit o Salomi predstavlja.

Trendu “Salomanije” se pridružio i Ivan Tišov kada je 1902. godine naslikao djelo *Ples Salome* (sl. 13.). Tišovljevo djelo prikazuje Salome nakon ubojstva Ivana Krstitelja, kako u zanosu pleše ispred njegove odrubljene glave. Salome je uhvaćena u trenutku plesa, odjevena samo u providnu suknju, a torzo joj je u potpunosti otkriven, naglašavajući njenu tjelesnost i seksualnost. Čini se kao da Salome promatra odrubljenu glavu na tlu, a na licu joj stoji smiješak. Sam je prikaz još više prožet erotikom i seksualnošću ako se u obzir uzmu žene koje u pozadini promatraju taj trenutak. Neke od njih su također prikazane otkrivenih grudi ili veoma oskudno odjevene. Cijelom prikazu pridonosi i orijentalna atmosfera koja se često može zamijetiti u kontekstu Salomanije.

Djelo *Francesca i Paolo* (1908./1909., sl. 14.) umjetnika Mirka Račkog se može interpretirati kroz prizmu pojma *femme fatale* s obzirom na izvornu priču o glavnim akterima ovog djela. Francesca je bila u nesretnom braku s vođom Riminija, Giovannijem, no zaljubila se u suprugova mlađeg brata, Paola.⁷⁴ Kada je Giovanni saznao za Francescin preljub, u naletu bijesa je usmrtio nju i svog mlađeg brata Paola, pretvarajući njihovu priču u tragičnu romansu.

⁷³ Bedić, 2017., 15.

⁷⁴ Heil, 2021., <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/before-romeo-and-juliet-dante-immortalized-paolo-and-francesca-as-literatures-star-crossed-lovers-180978911/> (pregledano 16. kolovoza 2024.)

Na ovom djelu Mirka Račkog Francesca i Paolo prikazani su ogrnuti crvenom tkaninom kako okreću leđa masi ljudi iza njih. Odabir boje tkanine kojom su ljubavnici ogrnuti bi mogao simbolizirati njihovu ljubav i strast, ali i njihov preljub i izdaju te naposljetku smrt. Francesca je prikazana u tipu *femme fatale* – ispod crvene tkanine nazire se njeno golo tijelo i grudi, istaknute su njene crvene usne i tamna kosa koja se dinamično vijori. Iako je opisana kao tragična priča dvoje ljubavnika, neki Francescu mogu gledati kao ženu koja je okrenula svog ljubavnika protiv njegova brata i odvela ga u propast, točnije u vlastitu smrt.

Jedan od zanimljivijih i, u usporedbi s drugim primjerima, neobičnijih prikaza *femme fatale* u hrvatskom slikarstvu jest djelo *Napastovanje sv. Antuna* (1917., sl. 15.) Roberta Auera. Sv. Antun je prikazan u vrtlogu aktova, kako se bori protiv iskušenja u vidu nagih žena tako što rukom prekriva oči. Žene su prikazane u potpunosti nage kako se prepuštaju strastima, a neizbježno je primijetiti izraze užitka na njihovim putenim licima. Doima se kao da otvoreno pokazuju svoju seksualnost i erotiziranost, kao prave *femme fatale* koje „prizivaju“ muškarce da im se pridruže u tom zanosu. Ovaj primjer je zanimljiv jer konkretno prikazuje muškarčevu borbu protiv svojih nagona, u ovom slučaju sv. Antuna koji se odupire iskušenju ženske tjelesnosti i seksualnosti.

Tematikom *femme fatale* se na hrvatskoj umjetničkoj sceni bavio i Tomislav Krizman. Najpoznatiji prikaz jest portret bečke pjevačice Marye Delvard iz 1907. godine, plakat *Marya Delvard* (sl. 16.). Upravo je taj secesijski plakat vrhunac hrvatskoga, ali i europskoga plakatnog dizajna.⁷⁵ Na plakatu se ističe vitko i izduženo tijelo *femme fatale*, tj. Marye Delvard, ali fokus je najviše stavljen na njeno blijedo i uzdignuto lice. Doima se kao da ima hladan pogled koji odiše fatalnošću, ali istovremeno gleda s visoka na gledatelje što je još više naglašeno pokretom njene lijeve ruke, elegantno i damski. Djelo zrači mistikom i hladnoćom, a suptilnu notu zavodljivosti ostvaruje sami lik Marye Delvard. Zanimljivo je kako se odmah na prvi pogled primijeti fatalnost prikazane žene, iako je ona, u usporedbi s prijašnjim primjerima, u potpunosti odjevena. Njena fatalnost nije izražena kroz tjelesnost ili seksualnost, već je u njenom stasu, držanju i samopouzdanju te energiji koja zrači kroz ovo remek-djelo hrvatske secesijske grafike.

Kada se priča o motivu žene u hrvatskom slikarstvu mora se spomenuti Vlaho Bukovac. Njegov je opus ispunjen prikazima ženskog tijela te se kao najpoznatiji takav prikaz može izdvojiti *Velika Iza* (1882.) godine, već veoma poznata *femme fatale*. No, još jedan prikaz

⁷⁵ Pepelko, <https://krizman.kabinet-grafike.hazu.hr/graficko-poslanje-tomislava-krizmana/> (pregledano 16. ožujka 2024.)

fatalne žene u njegovu opusu može se pronaći u djelu *Poluakt djevojke* (sl. 17.) iz 1916. godine. Odmah se može primijetiti kako ova dva djela odišu istom energijom, a obje žene istom senzualnošću. Djevojka na portretu prikazana je u ležećom položaju, ruku podignutih iznad glave u pozi koja nedvojbeno podsjeća na Veliku Izu, a odaje dojam kao da se još više ogoljuje promatraču. Na slici se ističe porculansko bijela koža, raspuštena tama kosa, a djevojka je prekrivena laganom bijelom tkaninom preko nogu dok uspostavlja direktan kontakt očima s promatračem. Upravo u tom pogledu i pomalo drskom izrazu lica se očituje fatalnost prikazane djevojke, njena sigurnost u svoju seksualnost koja zapravo označava svojevrsnu superiornost. Ovo je jedan odličan primjer prikaza *femme fatale*, žene naglašene seksualnosti i tjelesnosti kako izražava svoju zavodljivost.

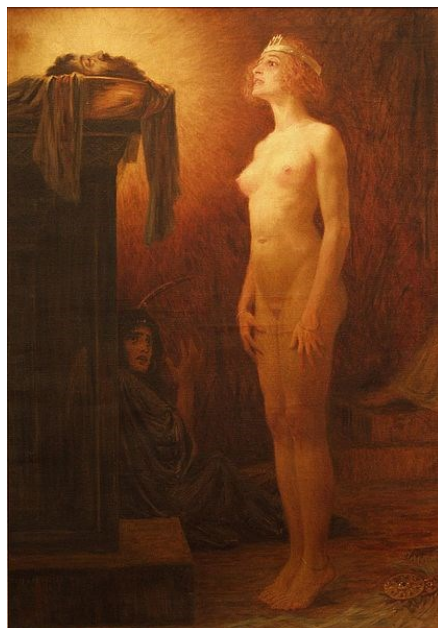
Priča o prikazima *femme fatale* u hrvatskoj umjetnosti se ne može zaključiti, a da se ne spomene i prikaz u kiparstvu. Riječ je o skulpturi Ivana Meštrovića pod nazivom *Strast* (sl. 18.) nastaloj 1904. godine. Meštrović je kroz svoju karijeru često obrađivao ženska tijela kroz različite kategorije – majka, ljubavnica, Bogorodica... Ženska je figura skulpturana u položaj fetusa, kao u spokojnom grču, te je rukama obgrlila svoje savinute noge. Tu je neobičnu pozu povezo s mirnim izrazom lica i zaklopljenim očima, kao da sanja. To je značajna suprotnost s neobičnim i pomalo dramatičnim prikazom tijela. Takvim je oblikovanjem Meštrović naglasio njenu senzualnost i tjelesnost. Nije to ona demonska *femme fatale*, već suptilno zavodljiva žena erotskog karaktera. S jedne strane je krhka i nježna, dok s druge strane u gledatelju budi osjećaj žudnje i strasti.⁷⁶ Meštrović ovim djelom prikazuje ženu, tj. žensko tijelo, kao autonomnog nositelja emocije.⁷⁷ Skulptura *Strast* jest svojevrsna suprotnost Meštrovićevo djelu *Žrtva nevinosti* koja se može gledati kroz prizmu fenomena *femme fragile*.

⁷⁶ Siništaj, 2021., 51.

⁷⁷ Prančević, Vujanović, Šabić, 2016., 3.



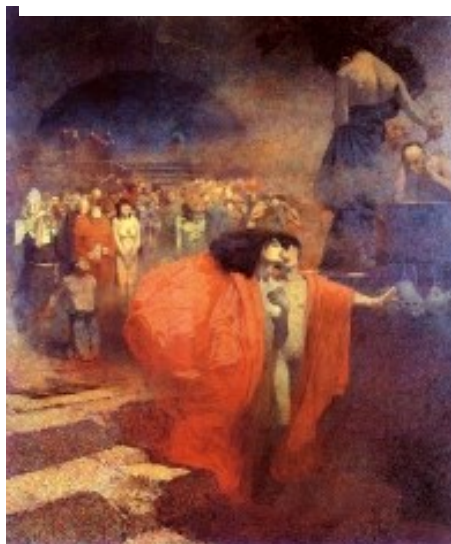
11. Bela Čikoš Sesija, *Judita i Holoferno*, 1892., Moderna galerija, Zagreb



12. Bela Čikoš Sesija, *Salome*, 1919., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek



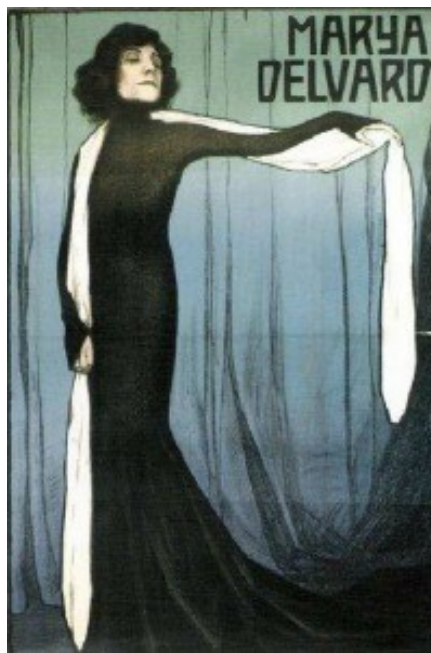
13. Ivan Tišov, *Ples Salome*, 1902., ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb



14. Mirko Rački, *Francesca i Paolo*, 1908./1909., ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb



15. Robert Auer, *Napastovanje sv. Antuna*, 1917., ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb



16. Tomislav Krizman, *Marya Delvard*, 1907., litografija, HAZU, Zagreb



17. Vlaho Bukovac, *Poluakt djevojke*, 1916., ulje na platnu, privatno vlasništvo



18. Ivan Meštrović, *Strast*, 1904., bronca, Gliptoteka HAZU, Zagreb

4.4. Femme fragile u hrvatskoj umjetnosti

Kao što je tematika *femme fragile* uzela maha u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu stoljeća po uzoru na europske trendove u umjetnosti, ista priča se može pratiti i s fenomenom *femme fragile*. Takav prikaz se, također, bazira uglavnom na književnim, religijskim ili mitskim ženskim likovima te predstavlja suprotnost *femme fatale*. Svi umjetnici, uključujući pisce i pjesnike, bili su privučeni motivom žene u europskoj kulturu koja je bila prožeta simbolizmom na prijelazu stoljeća. Njihova vizija je zapravo rezultat muške fantazije i idealističkih projekcija “dobre” i “zle” žene.⁷⁸ Može se primijetiti ta dihotomija dobra i zla, misticizma i erotike. Stranu misticizma i erotike definitivno predstavlja mitska figura *femme fatale* u kojoj se očituje destruktivna priroda žene, dok sve spiritualno i suviše idealizirano predstavlja figura *femme fragile*. Važno je naglasiti kako zasebnu skupinu može činiti i tematika zlostavljanih žena jer je za njihov prikaz značajan čin nasilja i boli.⁷⁹

Osim što se bavio temom *femme fatale*, u opusu Bele Čikoš Sesije se mogu pronaći i motivi krhkih i nevinih žena. Prvo se može izdvojiti *Penelopa* (sl. 19.), djelo iz 1895. godine. Penelopa je prikazana u prvom planu, iz profila u sjedećem položaju, a glava joj je oslonjena na lijevu ruku te se doima kao da spava. Odjevena je u bijelu i zelenu tkaninu, a preko glave i ruku je omotana prozirno bijela tkanina koja sve više pridonosi dojmu čistoće i nevinosti. Penelopa predstavlja simbol nade i čekanja, ali i ženske snage. Dvadeset je godina čekala Odiseja i odbijala svoje proscje⁸⁰, te su u njenom liku tijekom godina mnogi umjetnici pronašli inspiraciju. Iako je ona snažna mitska junakinja, Čikoš ju prikazuje kao krhki ideal u bijelom, rumenih obraza i anđeoske naravi.

Iz Čikoševa opusa može se izdvojiti i djelo *Mrtva straža* (sl. 20.) iz 1896. godine na kojem obrađuje svojevrstu podtemu *femme fragile*, tj. temu mrtve djevojke. Iako nije u prvom planu, djevojka je prikazana u ležećem položaju na kamenom ležaju. Prikazan je i dječak sklupčanih nogu uz uzglavlje ležaja, glave naslonjene na zid uz pokojnicu. Uz taj kameni ležaj na tlu su položeni cvjetovi lopoča koji mogu simbolizirati čistoću i nevinost. Djevojka je prekrivena prozirno bijelom tkaninom ispod koje se nazire njeno golo tijelo. Za razliku od prethodno navedenog djela, Čikošovo ipak djeluje smirenije i spokojnije, bez onih nota morbidnosti koje se kod Račkog ističu. Postoji mogućnost kako je kao inspiracija za ovo djelo Čikošu poslužila pripovijest R. Jorgovanića-Fliedera *Ljubav na odru* iz 1876. godine koja govori o slikaru koji je htio naslikati siromašni model Andelinu na odru. Pretpostavlja se kako

⁷⁸ Savić, 2019., 185.

⁷⁹ Siništaj, 2021., 60.

⁸⁰ Penelopa. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/penelopa>

je riječ o slikarevoj ljubavnici koja je umrla u naručju drugog muškarca, a siromašna Anđelina ga je izgledom podsjetila na nju.⁸¹

Nadalje, godine 1900. je nastalo djelo *Trijumf nevinosti* (sl. 21.). Sam naslov asocira na tematiku *femme fragile*, što i prikaz potvrđuje. Riječ je o procesiji djevojaka s ljljanima, simbolom nevinosti i čistoće. Cijela scena odiše nježnošću i prozračnošću, što je još više naglašeno bijelim haljinama koje sve djevojke nose, a jedini koloristički akcent je crvena ruža u kosi jedne od djevojaka. Djelo je zapravo utjelovljenje *femme fragile*, ali ne u smislu krhke žene, već naglašene čistoće i djevičanstva. Još jedan prikaz *femme fragile* koji se mora spomenuti jest slika pod nazivom *Ženski akt (Ostavljena)* (sl. 22.) iz 1913. godine. Prikazana je žena u bočnom, ležećem položaju u trenutku očigledne tuge i očaja. Ona leži na podu, na hladnom betonu. Smeđa kosa joj prekriva pola lica, dok rukom sivkasto-plavu tkaninu povlači preko druge polovice zbog čega izgleda kao da plače. Prikazana je naga, samo joj se ta ista tkanina provlači od lica, preko tijela do nogu. Iako je prikazana njena tjelesnost, sam prikaz nije erotski naglašen, već odiše melankolijom. Na djelu se ističu pastelni, nježni tonovi koji još više potenciraju njenu krhkost i senzibilnost. Može se osjetiti očaj koji žena osjeća, što sugerira i sam naslov ovog djela (*Ostavljena*). Propitkuje se osjećaj napuštenosti i samoće te problematika ženske pozicije u društvu.

Nadalje, sličnu tematiku je obradio i Oskar Artur Alexander, nešto manje poznat portretist s hrvatske likovne scene. Potječe iz imućne trgovačke obitelji te je kratko studirao na bečkoj akademiji, no povukao se u Samobor te je zabranio izlaganje svojih radova u hrvatskim muzejima.⁸² U ovom kontekstu, riječ je o *Ženskom aktu* (sl. 23.) iz 1905. godine. Prikazana je naga djevojka u poluprofilu u sjedećem položaju na krevetu, leđima okrenuta promatraču. Rukama prekriva grudi te se pokriva bijelom plahtom. Iako je djevojka prikazana naga, scena ne odiše seksualnošću niti je erotski nabijena kao što je to slučaj kod *femme fatale*. Djevojka je prikazana sjetnog pogleda, očima uperenima u tlo te izgleda kao da se skriva od pogleda promatrača. Promatrač zapravo dobiva dojam kao da gleda scenu koja nije za njegove oči, intiman trenutak u koji on nepozvano ulazi. Sama atmosfera je naglašena svojevrsnom nesigurnošću, željom za skrivanjem, a trenutak koji promatrač gleda – krhkošću.

Iz opusa Tomislava Krizmana može se izdvojiti djelo koje odgovara ovoj tematici, a to je *Jesen* (1904., sl. 24.). Nastala pod utjecajem bečke secesije, litografija *Jesen* ima i karakteristike simbolizma.⁸³ Jasna su obilježja koja inače karakteriziraju prikaze krhkih i

⁸¹ Vugrinec, 2020., 298.

⁸² Vlasisavljević, 2024., <https://nmmu.hr/tag/oscar-artur-alexander/>

⁸³ Vugrinec, 2020., 287.

fragilnih žena – sjetan pogled, duga kosa, melankolična atmosfera, priroda... U slučaju Krizmanovog djela, žena je prikazana iz profila u šumi, a okružuje ju otpalo jesenje lišće kojeg i drži u svojim blijedim rukama. Okrenuta je leđima vjetru koji joj mrsi dugu plavu kosu i bijelu naboranu haljinu. Svojim nježnim i blijedim tijelom se suprotstavlja snazi jesenskog vjetra, pogleda spuštenog prema tlu dok na prsima čvrsto, ali elegantno, drži otpalo lišće. Cijeli prikaz odiše melankoličnom, jesenskom atmosferom koja u potpunosti odgovara fragilnosti samog prikaza, ali i krhkosti ove mladolike djevojke. Djevojka je zapravo preuzela ulogu tog godišnjeg doba i u potpunosti joj se prepustila. Sve na ovom djelu je nježno izvedeno – linije, stabla u pozadini, boje koje su iskorištene –, a ne može se izbjeći ni kontrast žarkog lišća koje djevojku okružuje, dok je ona blijeda, skoro poput duha.

Kao što je već napomenuto, tema usnulih ili mrtvih žena bi se mogla izdvojiti kao podtema *femme fragile*, a Mirko Rački je u tom tonu naslikao djelo *Mrtva djevojka* (1917., sl. 25.). Prikazano je beživotno tijelo žene u ležećem položaju, s postavljenim svijećama na lijevoj strani djevojke. Djevojka je prikazana plave kose svezane u pletenicu, a na njenom tijelu se ističu rebrene i zdjelice kosti što sve više naglašava njeno fragilno stanje. Čini se kao da su joj usta blago otvorena, a u desnoj ruci drži cvijet, čak i u smrtnom spokoju. Tijelo djevojke ne izgleda u potpunosti opušteno što još više potvrđuje neprirodan položaj vrata i glave. Iako je prikazana scena djevojke u smrtnom spokoju, atmosfera više naginje morbidnosti i stravičnosti prikaza.

U kontekstu kiparstva se ponovo mora spomenuti Ivan Meštrović, koji je obradio obje tematike, i *femme fatale* i *femme fragile*. U potonjem slučaju, radi se o skulpturi *Žrtva nevinosti* (sl. 26.) iz 1903./1904. godine koju je izložio na XX. proljetnoj izložbi bečke Secesije 1904. godine.⁸⁴ Skulptura u gipsu predstavlja ženski akt, djevojku ekspresivne, ali i erotske tjelesnosti. Njeno tijelo je u dramatičnom grču, vrat okrenut u stranu, zdjelica podignuta u vis, a noge sklupčane. Naglašene su kosti zdjelice i rebra na tijelu djevojke, što još više postiže dojam njene krhkosti. Iako je ovo zaista prikaz jedne krhke djevojke, nije izbjegnuta taj seksualni prizvuk kojeg muškarci često vežu uz prikaze žena u umjetnosti.

⁸⁴ Slobodanec, 2020., 7.



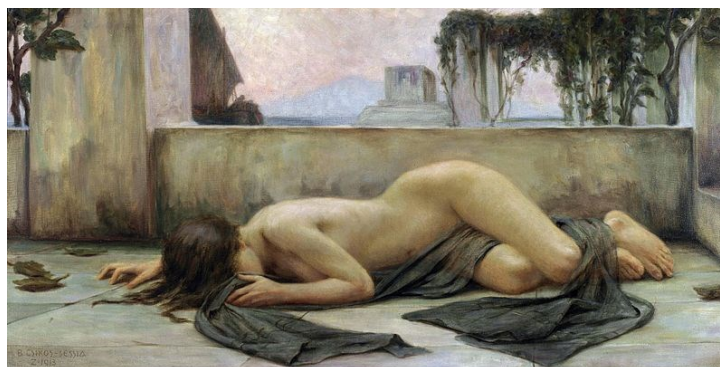
19. Bela Čikoš Sesija, *Penelopa*,
1895., ulje na platnu



20. Bela Čikoš Sesija, *Mrtva straža*,
1896., ulje na platnu



21. Bela Čikoš Sesija, *Trijumf
nevinosti*, 1900., ulje na platnu,
Moderna galerija, Zagreb



22. Bela Čikoš Sesija, *Ženski akt
(Ostavljena)*, 1913., ulje na platnu,
Moderna galerija, Zagreb



23. Oskar Artur Alexander, *Ženski akt*, 1905., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb



24. Tomislav Krizman, *Jesen*, 1904., litografija, Kabinet grafike HAZU, Zagreb



25. Mirko Rački, *Mrtva djevojka*, 1917., tempera, Moderna galerija, Zagreb



26. Ivan Meštrović, *Žrtva nevinosti*, 1903./1904., sadra, Atelijer Meštrović, Zagreb

4.5. Portreti supruga i građanskih žena

Izuzev prikaza *femme fatale* i *femme fragile*, umjetnici su slikali i individualne portrete žena. Ovakav tip portreta postaje popularnim na kraju XIX. stoljeća jer portreti sve manje bivaju “dio ceremonijalne aristokratske tradicije”.⁸⁵ Ljudi se portretiraju kako bi naglasili svoj društveni status kao rezultat jačanja građanskog sloja. Prema tome, žene se najčešće portretiraju u elegantnim haljinama i nakitu, a muškarci u odijelima dok galantno poziraju.⁸⁶

⁸⁵ Vugrinec, 2017., 75.

⁸⁶ Isto, 77.

Ako je riječ o individualnim portretima u hrvatskom slikarstvu, onda sa sigurnošću možemo reći kako je ono bogato portretima supruga/partnerica slikara. Robert Auer, Bela Čikoš Sesija, Ivan Tišov i mnogi drugi su radili upravo takve portrete. Naime, to više nisu bili oni usiljeni i ukočeni aristokratski prizori, već opuštene scene svakodnevnog života.⁸⁷ Žene su i dalje uglavnom bile portretirane u interijeru jer je to bilo smatrano primjerenijim nego vani u javnosti. Ako je već to bio slučaj, onda je logično za zaključiti kako je u pratnji supruga u pozadini. U primjerima koji su do sada bili spomenuti žene su uglavnom predstavljale inačice fatalnog ili fragilnog senzibiliteta, ali kada se radi o individualnim portretima one predstavljaju samo sebe. U tom slučaju, umjetnici u takve portrete inkorporiraju neke kvalitete koje nisu vidljive na prvi pogled, a možda i uopće. Više se radi o unutrašnjem stanju duha, psihološkoj crti ličnosti koju umjetnici pokušavaju učiniti vidljivom kroz taj portret. Kada je riječ o temi žene u hrvatskom portretnom slikarstvu ona je gotovo uvijek u potpunosti odjevena, prikazana kao dama društva koja nosi posljednju modu, gotovo uvijek podignute kose. Specifične su haljine naglašenog i uskog struka koje potom padaju u obliku slova A. Kod nekih djela takvih motiva mogu se primijetiti neke od karakteristika koje su prisutne kod prikaza fatalnih ili krhkih žena.

Jedan od najpoznatijih portreta ove tematike na hrvatskoj likovnoj sceni jest Bukovčev *Portret Vilme Babić Gjalski* (sl. 27.) iz 1895. godine. Portret odgovara već spomenutim karakteristikama jer je gospođa Gjalski prikazana u crnoj haljini širokih rukava, visokog ovratnika i uskog, naglašenog struka. Kosa joj je podignuta u pundžu, a lice bljedoliko i hladnog, ozbiljnog izraza. Dlanovi i tanki prsti isprepleteni su, a zglob ruke joj krasi zlatna narukvica. Iza modela se nalazi samo neutralni oker, te nema nikakve naznake namještaja interijera ili slično. U sličnoj je maniri Bukovac naslikao *Portret gospođe iz Praga* (1916., sl. 28.). Prikazana žena odjevena je u crveni kaput ispod kojeg se širi suknja, a kosu joj prekriva čipkasta marama. Ženin je pogled uperen u stranu, izbjegavajući direktan kontakt s promatračem, ali i s umjetnikom. Atmosfera je osjetno hladnija i profesionalnija kada je riječ o portretiranju građanskih dama. Na ovom je djelu pozadina također reducirana na nijanse smeđe boje. Jedan fenomen koji se može uočiti kod portretiranja ženskih osoba jest taj da se kod portreta umjetnikovih supruga atmosfera mijenja. Pristup je slobodniji, ali i umjetnik se oslobađa konvencionalnih "pravila" koje inače poštuje kod portretiranja ostalih dama građanskog društva.

⁸⁷ Siništaj, 2021., 77.

Bela Čikoš Sesija je, također, slikao portrete svoje supruge, no bit će izdvojeno drugo djelo. Riječ je o *Portretu Ane* (sl. 29.) iz 1912. godine koji prikazuje ženu u sjedećem položaju, odjevenu u bijelu košulju i dugu svijetlo-plavu suknju. Njena kosa je, naizgled, zavezana u pundžu te joj otkriva lice. Žena je praktički bezizražajnog lica, pogleda uperenog u promatrača, gotovo kao da joj je dosadno. Glava žene je oslonjena na lijevu ruku, dok joj je desna ruka na boku te zapravo sam prikaz takvog položaja, takve scene, odaje bliskost i opuštenost između autora i subjekta. Opuštena atmosfera sugerira privatni odnos između subjekta i umjetnika.

Jedno djelo koje ne spada nužno pod individualne portrete, ali niti *femme fatale* i *femme fragile* jest *Kućanica kod ognjišta* (sl. 30.) iz 1908. godine autora Mirka Račkog. U tamnoj prostoriji osvijetljenoj jedino plamenim ognjištem stoji žena, prikazana iz profila. Ona stoji pogleda uperenog u ono što se u ognjištu nalazi. Žena je odjevena u crvenu suknju i majicu koja joj otkriva ruke, u potpunosti običnu odjeću koju bi jedna kućanica nosila dok obavlja kućanske poslove. Riječ nije o građanskoj dami u skupoj odjeći zadnje bečke mode, već o kućanici koja priprema jelo. Upravo je ovo djelo zanimljivo jer pruža uvid u četiri zida jedne takve žene i kako ona provodi vrijeme, nešto što nije bilo dio rutine prosječnog muškarca. Sam prizor se čini veoma intiman, iako prikazuje najnormalniji dio života i dana jedne žene – nešto toliko ljudsko. Ne može se negirati ni pomalo sjetan osjećaj koji budi. Ovo je jedan od rjeđih takvih prikaza u opusima hrvatskih slikara jer većinu zauzimaju portreti supruge, antički i mitološki te sakralni motivi, a ne motivi kućanica i kućanskih obaveza.



27. Vlaho Bukovac, *Portret Vilme Babić Gjaljski*, 1895., privatno vlasništvo



28. Vlaho Bukovac, *Portret gospođe iz Praga*, 1916., ulje na platnu



29. Bela Čikoš Sesija, *Portret Ane*, 1912., ulje na platnu



30. Mirko Rački, *Kućanica kod ognjišta*, 1908., ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb

4.6. Iz ženske perspektive

Inovacije koje je sa sobom donijelo XIX. stoljeće mogu se pratiti i u djelovanju umjetnica. Baš zbog društvenih promjena je zanimljivo analizirati prikaze žena sa ženskog stajališta te ih potom usporediti s navedenim prikazima i tematikama koje su obrađivali njihovi muški suvremenici. Iako nije poznato mnogo umjetnica kasnog XIX. i ranog XX. stoljeća koje se mogu uzeti u obzir za ovakvu komparaciju, najbolje bi bilo izdvojiti Berthe Morisot, Mary Cassatt, Camille Claudel te Nastu Rojc i Linu Virant-Crnčić kao predstavnice ženske perspektive u hrvatskom slikarstvu. Berthe Morisot je stvarala nekoliko desetljeća prije Naste Rojc, no mogu se uočiti sličnosti u njihovom djelovanju. Obje su se žene borile protiv ustaljenih i nametnutih patrijarhalnih ideologija kroz svoju umjetnost, izlagale su na važnim izložbama sa svojim kolegama, te su uspjele postići svoje karijerne ciljeve koji danas bivaju sve poznatiji zahvaljujući revalorizaciji umjetnica u povijesti umjetnosti.

Danas jedna od najpoznatijih impresionist(ic)a jest zasigurno Berthe Morisot. Ona je “kultivirala svoje talente i postigla je rani uspjeh kada je s 23 godine bila prihvaćena u Salon”.⁸⁸ Svoje mjesto na čelu francuskih slikara je čvrsto zadržala do svoje smrti 1895. godine, iako joj je društvenim konvencijama bilo zabranjeno da se bavi istom tematikom kao i njeni muški kolege. Izlagala je gotovo na svim godišnjim izložbama impresionista. Kritičari su tada njen rad često pripisivali utjecaju muških kolega, a priča je otišla toliko daleko da su je čak optuživali za vezu s Manetom kako bi mogla poboljšati svoj položaj u društvu, ali i kao

⁸⁸ Berthe Morisot, <https://www.theartstory.org/artist/morisot-berthe/> (pregledano 16. ožujka 2024.)

umjetnice.⁸⁹ Kritičari su često s lakoćom otpisivali razinu njenog umjetničkog i stvaralačkog talenta te ga gledali i kritizirali samo kroz sferu *ženskosti*. Čak i oni koji su hvalili njene radove, hvalili su ih zbog njene sposobnosti da prenese tu ženstvenost. Naime, jedan kritički osvrt govori kako “njena umjetnost je cijela ženstvenost – slatka i graciozna, nježna i čeznutljiva ženstvenost”.⁹⁰ Umjesto da joj se oda poštovanje i priznanje za njenu originalnost i pristup temi, njen rad biva “zarobljen” u toj ženskoj sferi te joj se zbog toga ne daju zasluge koje joj definitivno pripadaju.

Berthe Morisot je bila ugledna žena tadašnjeg društva zbog čega nije mogla biti smatrana *flâneurom* pa samim time nije zalazila u javne prostore (muške prostore) kako bi mogla iz ženske perspektive prikazati noćni život Pariza i sve ono što s njime dolazi. Prema tome, logično je zaključiti kako se okrenula onim temama koje je mogla osobno vidjeti i doživjeti – intimnim prikazima sofisticirane pariške žene. Morisot je praktički bila ograničena na određene prostore kao građanka u Francuskoj XIX. stoljeća, a ti su prostori uključivali salone, spavaće sobe, balkone, privatne vrtove i slično. To je jedna od najvećih razlika nje i njenih muških kolega koji su imali priliku prikazati pariški život u barovima, kafićima, i ostalim mjestima koja njoj, kao ženi, nisu bila dopuštena. Dobar primjer koji se mora izdvojiti iz njenog opusa je djelo *Na balkonu* (1871.-1872., sl. 31.) koje prikazuje odraslu ženu odjevenu u dugu, crnu haljinu i djevojčicu naslonjene na ogradu. Iza njih se pruža pogled na Pariz, a ograda predstavlja granicu između njih i ostatka svijeta, tj. svijeta koji njima nije u potpunosti dopušten. Također, ta ograda se može shvatiti kao metaforička pregrada između muških i ženskih prostora – žene su “prisiljene” na život unutar doma, dok muškarci nesputano žive svoj život van tih granica.

Morisot je obrađivala i temu majčinstva na način da je prikazivala svoju trudnu sestru kao što je vidljivo na *Portretu Edme Pontillon* (1871., sl. 32.). Na slici je njena sestra odjevena u crni kaput koji ju u potpunosti prekriva te se ispod njega ništa ne nazire, vjerojatno zato što se u francuskom društvu XIX. stoljeća trudne žene nisu trebale pokazivati u javnosti.⁹¹ Sama ta činjenica je pokazatelj njene odluke da prkosi nametnutim društvenim normama, ali nikako na vulgaran način. Zanimljivo je analizirati njenu odluku da se bavi tematikom majčinstva s obzirom da Berthe tada to još nije imala vlastite djece. Vjerojatnost jest da je njena želja bila rezultat društvenog pritiska te da se ona tada osjećala neostvoreno s obzirom da nije još ispunila

⁸⁹ Solomon, 2021., <https://www.artnews.com/art-news/artists/berthe-morisot-who-is-she-why-is-she-important-1234581283/> (pregledano 16. ožujka 2024.)

⁹⁰ Smith, 2016., 1535.

⁹¹ Solomon, 2021., <https://www.artnews.com/art-news/artists/berthe-morisot-who-is-she-why-is-she-important-1234581283/> (pregledano 16. ožujka 2024.)

ono što se od žene očekivalo, a i ono što je ona možda čak željela za sebe.⁹² Shodno tome, portretira svoju sestru, utjelovljenje svega domaćeg i majčinskog u Berthinim očima, potaknuta njenom transformacijom u udanu ženu i majku.

Jedno od najpoznatijih djela Berthe Morisot, *Kolijevka* (sl. 33.), prikazuje njenu sestru sa svojim djetetom. Njena sestra sjedi pored kolijevke, desnom rukom položenom na nju, a pogled joj je upućen prema dolje, svom djetetu. Odmah se može primijetiti kako to nije smiren i nježan pogled, već onaj koji odiše zabrinutošću i nesigurnošću, a možda čak i nepovezanošću. Na taj način je Morisot predstavila i drugu stranu majčinstva, onu koja je često skrivena unutar zidova domaćinstva, mukotrpnu i konstantnu brigu koja s djetetom dolazi. Tu nepovezanost i napetost je još više naglasila kontrastom boja koje koristi – bijela, pastelna kolijevka i crna, tamna odjeća koju Edma nosi. Čini se kako su prikazani i u dva različita plana koji insinuiraju kako Edma i njeno dijete “nisu jedna cjelina, već su razdvojeni na fizičkoj i emocionalnoj razini”.⁹³ Nadalje, Morisot je ipak obrađivala neke teme kojih su se dotakli i njeni muški kolege. Riječ je o prikazima žene u njenim intimnim trenucima poput odijevanja, sjedenja za toaletnim stolićem, ispred ogledala, i sl. Morisot je to obradila na djelu *Žena za toaletom* (1880., sl. 34.) sa svog, ženskog stajališta. Prikazana je dama s leđa, podignute kose i odjevena u haljinu. Njeno lice se ne vidi, a ne vidi se niti njen odraz u ogledalu što umjetnicu odmah odvaja od onih klasičnih muških prikaza ženske toaleta. Ona je tom odlukom zanemarila prijašnje konvencije te je promatrača stavila u povjerljivi položaj, a ne voajera jer je ipak odsutan osjećaj erotike i seksualnosti koji bi muškarac mogao dati ovakvoj intimnoj sceni. Upravo zbog toga je njena perspektiva drugačija. Mora se još spomenuti i njeno djelo *Autoportret* (1885., sl. 35.) na kojemu sebe prikazuje kao umjetnicu. Kosa joj je zavezana i otkriva njeno lice, oko vrata ima zavezanu maramu, a odjevena je u smeđu jaknu koja je zaprljana bojom. Ovaj mali detalj upućuje na to da je ona sebe shvaćala kao ozbiljnu umjetnicu čak i nakon što se ostvarila kao majka i time, prema društvenim konvencijama, ispunila svoju svrhu, a tome svjedoče i njeni privatni zapisi iz dnevnika. U svom je dnevniku 1890. godine napisala: “Mislim da nikada nije postojao muškarac koji je ženu tretirao kao ravnopravnu, a to je sve što bih tražila – znam da vrijedim koliko i oni.”⁹⁴

Kao jedna od najpoznatijih žena američkog impresionizma izdvaja se Mary Cassatt (1844.-1926.). Kao mlada djevojka je provodila vrijeme sa svojom obitelji u Francuskoj i

⁹² Smith, 2016., 1537.

⁹³ Smith, 2016., 1540.

⁹⁴ Cohen, 2018., <https://www.apollo-magazine.com/berthe-morisot-comes-into-her-own/#:~:text=Morisot%20wrote%20in%20her%20diary,Musée%20d'Ixelles%2C%20Brussels> (pregledano 16. ožujka 2024.)

Njemačkoj, a već do 1865. godine je uvjerala roditelje da se usavršava u Parizu.⁹⁵ Odabrala je Pariz kao svoj dom te je počela izlagati s Impresionistima. Pridružila im se na izložbama 1879., 1880., 1881. i 1886. godine.⁹⁶ Pod njihovim je utjecajem Cassatt usavršavala svoju tehniku, upotrebu boje i svjetla te je motivaciju i inspiraciju pronalazila u djelima Degasa i Maneta. Poput Morisot, Cassatt se nije previše bavila temama i motivima javnih (muških) prostora, već je uglavnom obrađivala teme privatnih sfera, kao npr. kućanstva i obaveza prikladnih ženama. I u njenom se slučaju javlja specifično *genre* slikarstvo, tj. tematika usko vezana uz ženski svijet i život tijekom XIX. i XX. stoljeća. Tijekom 1880-ih godina, teme njenih djela su uglavnom bile njezina obitelj, kazalište i opera, a nešto kasnije se u njenom opusu posebno istaknula tema majčinstva koju je obrađivala sa specifičnom toplinom. Važno je napomenuti kako je opera zauzimala važno mjesto za žene u sferi javnog života jer su tamo smjele ići bez pratnje supruga i ne bi se propitkivalo njihovo „dobro ponašanje“.

Prema tome, prvo djelo ove umjetnice koje se može izdvojiti jest *U loži* (1878., sl. 36.). Prikazana je ugledna žena iz profila, u potpunosti odjevena u crninu koja skriva bilo kakvu naznaku ženskog tijela ili oblina te negira seksualnost kao obilježje ženskog roda. Žena ne uspostavlja kontakt pogledom s promatračem već gleda operu kroz dalekozor, suptilno ignorirajući tko ustvari gleda nju u tom javnom prostoru. Ovo je idealan prikaz žene iz perspektive *ženskog pogleda* – bez trunke seksualnosti, s jakom željom za emancipacijom i nimalo namijenjenu za pogled muškarca. Cassatt u ovom slučaju ženi u loži daje karakter kakav umjetnici daju svojim muškim subjektima, ali i kakav inače muškarci u stvarnom životu imaju. Nadalje, prikazivala je ugledne žene kako uživaju u svojim hobijima te se kao takva tema može izdvojiti *Lydia kukiča u vrtu u Marlyju* (1880., sl. 37.). Cassatt je portretirala svoju stariju sestru Lydiu, moderno odjevenu i skrivenu od vanjskog svijeta u vrtu. Lydia je odjevena u dugi plavi kaput, rukavice i na glavi nosi bijeli šešir. Ona je zaokupljena svojim hobijem, kukičanjem, te se doima kao da ne primjećuje da je postala predmetom promatranja. Cassatt ovdje prikazuje scenu svakodnevnog ženskog života, ponovo nešto što su muškarci rijetko primjećivali i rijetko prikazivali u svojim radovima. Najupečatljiviji dio njenog opusa je obilježila tematika majčinstva te je to najbolje vidljivo u djelima poput *Majka se igra s djetetom* (1897., sl. 38.), *Majka i dijete* (1899.), *Mlada majka šiva* (1900.) te *Poslije kupanja* (1901.). Upravo na tim djelima se vidi svakodnevica jedne žene, intimni trenutci između majke i djeteta koji se čine još prisnijim radi specifičnog kadriranja prikaza koji je karakterističan za ovu umjetnicu. Na

⁹⁵ Weinberg, 2004., https://www.metmuseum.org/toah/hd/cast/hob_65.184.htm (pregledano 16. kolovoza 2024.)

⁹⁶ *Mary Cassatt.*, <https://www.britannica.com/biography/Mary-Cassatt> (pregledano 16. kolovoza 2024.)

njenim djelima se ne može pronaći naglasak na ženskoj seksualnosti, ona je u potpunosti potisnuta, a umjetnica nam pruža jedinstven ženski pogled čak i u najobičnije trenutke života. Prvenstveno je to ono što Cassatt odvaja od njenih kolega i čime se ona ističe – njena nova, dotad neviđena perspektiva.

Zanimljivo je usporediti način na koji Cassatt obrađuje tematiku majčinstva i kako to čine njeni kolege, npr. Renoir i Degas. Riječ je o djelu *Majčinstvo* (1885., sl. 39.) A. Renoira te nešto ranijem djelu *Na utrkama na selu* (1869., sl. 40.) E. Degasa. Kako je Cassatt intimno prikazivala trenutke između majke i djeteta, tako je Renoir uklonio tu sferu intimnosti i eksploatirao taj trenutak. Prikazana žena je seksualizirana fokusom na njene otkrivene grudi, direktnim pogledom u promatrača, nema topline trenutka, a veza između žene i djeteta je nepostojana. Jasno je kako Renoir ne poznaje niti razumije odnos između majke i njenog djeteta, te prikazuje ovu scenu kako bi iskoristio žensko tijelo radi muškog pogleda i zadovoljstva. Nešto slično se može primijetiti i na spomenutom djelu E. Degasa. Slikar prikazuje majku i dojlju koje sjede zajedno u kočiji dok otac gleda izravno u dijete i otkrivenu dojku.⁹⁷ Nema intimnosti ni topline trenutka koje je Mary Cassatt u svojim djelima karakteristično i realistično prikazivala. Žene portretirane ženskom rukom gotovo nikada nisu prikazivane onako kako ih portretiraju muškarci. Zahvaljujući djelima umjetnica dobivamo novu, svježiju perspektivu i uvid u žensko viđenje svijeta, ali i u sami ženski svijet.

U europskom kontekstu kiparstva mora se spomenuti francuska kiparica Camille Claudel. Tijekom života je bila u sjeni svog mentora i ljubavnika, Augustea Rodina, no Claudel je razvila jedinstven i izražajan stil, stvarajući djela koja su emocionalno vrlo snažna. „Radeći kao Rodinova učenica, dobila je priliku proučavati anatomiju i nage figure, što je bila veoma neobična situacija za ženu u XIX. stoljeću“.⁹⁸ Jedan od njezinih najpoznatijih radova je *Valcer* (1893-1905., sl. 41.) koji prikazuje muškarca i ženu u trenutku plesa. Ženina glava je skrivena uz muškarčevo rame, a njegova je prislonjena uz ženin vrat dok su desnom rukom grli oko struka. Moment uhvaćenih ljubavnika u plesu nabijen je emocionalnošću i strašću, što se i može vidjeti u načinu na koji se ljubavnici isprepliću u jedno. Obraduje i mitološke teme, kao u djelu *Vertumno i Pomona (Sakuntala, 1888., sl. 42.)*⁹⁹. Iako mit nalaže kako je Vertumno zavodio Pomonu, zanimljiv detalj jest da Camille Claudel prikazuje Pomonu višom od njega, dok

⁹⁷ Moran, 2022., <https://theconversation.com/three-impressionist-paintings-that-give-an-insight-into-the-complicated-history-of-breastfeeding-in-the-19th-century-190785>

⁹⁸ *Camille Claudel*. National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/art/artists/camille-claudel/>

⁹⁹ Skulptura *Sakuntala* je izrađena u više verzija u različitim medijima od 1886., s mramornom verzijom i brončanim odljevima dovršenima 1905. godine. Ime je dobila po drami *Shakuntala*, indijskog pjesnika [Kālidāsa](#) iz 4. i 5. stoljeća. Promjenom atributa i medija je Claudel preimenovala skulpturu u *Vertumno i Pomona*.

Vertumno kleči ispred nje. To se možda može iščitati kao suptilno i subjektivno mišljenje umjetnice o položaju žena u društvu. Ni na ovom se djelu ne može ignorirati izrazita intimnost između para, nabijenost emocijom, ali i senzualnosti. Također, jasan je utjecaj Claudelinog učitelja Rodina ako se usporedi s njegovom skulpturom *Poljubac*. Kako je Claudel napredovala u kiparenju, njene skulpture su često bile kritizirane kao „pretjerano senzualne, energične i snažne“.¹⁰⁰ Jedno od kiparičinih posljednjih radova jest *Ranjena Niobida* (1906.). koja prikazuje ženu, smrtno ranjenu strijelom. Iako predstavlja posljednje trenutke života, ne može se negirati kako je skulptura oličje senzualnosti i erotike. Žena je prikazana u potpunosti naga, s desnom rukom na grudima, što je vrlo hrabar iskorak za kiparicu s obzirom na položaj žena, točnije umjetnica, u tom razdoblju. Prisustvovanje nastavi akta na europskim akademijama nije bilo dozvoljeno sve do dvadesetih godina XX., no u opusu Camille Claudel imamo desetine takvih tema, i to odrađenih s jedinstvenom senzualnošću, tehnikom i senzibilitetom. Claudel je zaista postavila standard za žene u kiparstvu, ali im je zasigurno otvorila i mnoga vrata svojim progresivnim radom koji je često bio na meti kritičara radi pretjerane seksualnosti i tjelesnosti, što tada nije priličilo jednoj ženi. Žalosno je što je dugo vremena Claudelin opus stasao u sjeni njenog učitelja Rodina, no s vremenom je i ona dobila svoje ravnopravno mjesto kao svojevrsna pionirka kiparstva.



31. Berthe Morisot, *Na balkonu*, 1871./1872., ulje na platnu, Artizon museum, Tokio



32. Berthe Morisot, *Portret Edme Pontillon*, 1871., ulje na platnu, Musée d'Orsay, Pariz



33. Berthe Morisot, *Kolijevka*, 1872., ulje na platnu, Musée d'Orsay, Pariz

¹⁰⁰ *Camille Claudel*. French Women & Feminists in History, <https://guides.loc.gov/feminism-french-women-history/famous/camille-claudel>



34. Berthe Morisot, *Žena za toaletom*, 1880., ulje na platnu, Art Institute, Chicago



35. Berthe Morisot, *Autoportret*, 1885., ulje na platnu, Musée Marmottan Monet, Paris



36. Mary Cassatt, *U loži*, 1878., ulje na platnu, Museum of Fine Arts, Boston



37. Mary Cassatt, *Lydia kukiča u vrtu u Marlyju*, 1880., ulje na platnu, Metropolitan Museum of Art, New York



38. Mary Cassatt, *Majka se igra s djetetom*, 1897., pastel, Metropolitan Museum of Art, New York



39. Auguste Renoir, *Majčinstvo*, 1885., ulje na platnu, Musée d'Orsay, Pariz



40. Edgar Degas, *Na utrkama na selu*, 1869., ulje na platnu, Museum of Fine Arts, Boston



41. Camille Claudel, *Valcer*, 1893., bronca, Musée Rodin, Pariz



42. Camille Claudel, *Vertumno i Pomona (Sakuntala)*, 1905., mramor, Musée Rodin, Pariz

Kada je riječ o hrvatskoj likovnoj sceni na prijelazu i ranom XX. stoljeću, jedno ime koje odskače od svih ostalih je Nasta Rojc. Ona je umjetnica koja je svojim revolucionarnim stvaralaštvom i djelovanjem utabala put ženama u modernoj i suvremenoj umjetnosti. Školovala se u Beču i Münchenu gdje je pohađala *Kunstschule für Frauen und Mädchen*. To razdoblje njenog ranog stvaralaštva je popraćeno portretima njenih kolega i suvremenika s Umjetničke škole od kojih se može izdvojiti *Portret bečke modelke u žutoj haljini* (1904.). Žena prikazana na portretu nosi zamišljen, a možda i pomalo sjetan izraz lica zbog kojeg se doima mislima daleko. Prikaz zamišljene žene bio je popularan u ovom razdoblju, no kod Naste Rojc bi to moglo imati neko drugo značenje. Umjetnica u svojim memoarima opisuje kako neki modeli nisu mogli zadržati i uzvratiti njen intenzivan pogled pa su se često pred njom “skrivali”

ili odvrćali svoj pogled.¹⁰¹ Kao što je već prije spomenuto, Nasta Rojc bila je portretistica karaktera, umjetnica koja je voljela naglašavati i prikazivati psihološku crtu modela na svojim djelima pa se može pretpostaviti kako joj se nije bilo lako nositi sa “skrivanjem” modela koje je portretirala.

Opus Naste Rojc je jedan od najboljih primjera utjelovljenja *femme nouvelle* toga razdoblja, nove samostalne žene koja je lišena dotadašnjeg konvencionalnog prikaza uglađene dame XIX. i XX. stoljeća, *femme fatale* ili *femme fragile*. Ona predstavlja nešto novo, promjenu i preokret u društvu te se protivi gotovo svim nametnutim načelima i pravilima kojima su se žene morale voditi.

Kada se priča o samoreprezentaciji žena u umjetnosti mora se izdvojiti njen bakropis pod nazivom *Ex libris Nasta – autoakt u raljama mačke* (sl. 43.) iz 1908. godine. Prikazana je mačka u nadnaravnoj veličini, na rubu litice, kako u ustima drži golo žensko tijelo svinuto u luk. Taj motiv svinutog tijela je čest motiv u njezinim radovima koji su nastali upravo u tom razdoblju oko 1908. godine. Kovač navodi kako se radi o postupku samoreprezentacije, tj. o vlastitom tijelu kao motivu, te propitkuje mogućnost *arc-de-cerlea* koji predstavlja jedna od histeričnih simptoma u medicini.¹⁰² Već samim ovakvim promišljanjem iza odabira motiva djela, Rojc se odmiče od ustaljenih normi slikanja ženskog tijela kao fatalnog ili fragilnog. Ona prikaz ženskog tijela koristi kao motiv za promišljanje, alegoriju ženskog položaja u tadašnjem društvu. Sličan fenomen se može uočiti i na djelu iz iste godine pod nazivom *Spajam kontinente* (sl. 44.). U prednjem se planu nalazi mlado žensko tijelo svinuto u luk, na prvi pogled snažno i izdržljivo, koje poput mosta spaja dvije morske obale. Prikazana žena je svojim stopalima oslonjena na jednu obalu, a rukama se upire o drugu te ih na taj način povezuje svojim tijelom. Glava joj je zabačena iza, pogled usmjeren prema sfingi koja se nalazi na uzvišenju iza nje. Ovakvo metaforički nabijeno umjetničko djelo otvara mogućnost njegova višeslojnog značenja, a to je ono što je umjetnica zasigurno htjela postići.

Iste godine je Nasta Rojc naslikala djelo (auto)akt *Predanost* na kojem prikazuje žensko tijelo u horizontalnom, ležećem položaju. Prikazan je lik mlade žene, crne kose i zabačene glave te njezino nago tijelo. Djelo je uistinu reprezentacija doslovne tjelesnosti. Ne može se negirati postojanje erotiziranih nota u ovom djelu, no to nikako nije izvedeno na vulgaran način ili na onaj način na koji su muškarci prikazivali nago žensko tijelo. Ovo tijelo nije *femme fatale*, nije još jedna Salome koja svojom tjelesnošću i zavodljivošću predstavlja propast muškaraca,

¹⁰¹ Kovač, 2010., 97-98.

¹⁰² Isto, 2010., 73-74.

ali nije ni krhka Ofelija koja se zbog ljubavi predala u smrt. Nasta je pokazivala izrazito velik interes za ženski psihološki portret, kao što se može primijetiti, iako on kao žanr nije postojao u hrvatskoj modernoj umjetnosti.¹⁰³

Nasta je tijekom cijelog života bila preokupirana prikazivanjem sebe ili svojih prijatelja, a to je činjenica koja svjedoči njenom osobnom doživljaju vlastite umjetnosti i rodnog identiteta. Ona je u svojim djelima često istraživala dubine vlastitog identiteta, a svoje autoportrete koristi kao medij za proces samo-razumijevanja i prihvaćanja. Nasta Rojc je bila homoseksualna i u otvorenoj vezi s Alexandrinom M. Onslow. Iz autobiografskih je zapisa evidentno da je odbijala usvojiti rodni identitet žene, a jedinu identifikaciju koju je odobravala jest ona slikarice – portretistice.¹⁰⁴ U tom kontekstu valja spomenuti djelo *Autoportret s kistom* (sl. 45.) iz 1912. godine koji prikazuje autoricu odjevenu u naizgled mušku odjeću, no zapravo se radi o toreadorskom odijelu. Upravo se na ovom djelu očituje odbacivanje normiranog, rodnog identiteta i inzistiranje na onom slikarskom identitetu. Kolešnik u svom tekstu naglašava proces prerusavanja u mušku odjeću kako bi naglasila svoj lezbijski identitet i konfuziju oko rodnih uloga¹⁰⁵, no tu se javlja jedan problem jer ideja Naste Rojc jest da odbaci svaku značajku bilo kakvog identiteta. Njena homoseksualnost se ne bi trebala moći svesti na rod jer umjetnica negira kategoriju rodnog identiteta. Također, Kovač u svojoj knjizi naglašava kako se Rojc ne prurušava u tom procesu, već otkriva sebe kao psihološki subjekt kroz svoju umjetnost.¹⁰⁶

Još jedan takav autoportret koji dokida granice rodnog identiteta, a istražuje tematiku *femme nouvelle* jest *Autoportret s puškom* (1912., sl. 46.). Prikazana je mlada žena s puškom prebačenom preko ramena, zavezane nestašne kose i strogog izraza lica. Izrazito je naglašena psihološka karakterizacija i crta ličnosti na ovom djelu, pogotovo izravnim kontaktom (pogledom) subjekta i promatrača. Doima se da subjekt sa slike želi da promišljamo o načinu na koji je prikazana, propitkujemo kao što i umjetnica propitkuje rodne stereotipe na ovom djelu. Upravo ovakvim prikazom Nasta Rojc predstavlja *femme nouvelle*, ženu koja odbacuje norme pasivne ženstvenosti i stereotipe koji su joj nametnuti, te postupak rodne identifikacije.¹⁰⁷ Dvije godine kasnije naslikala je još jedan autoportret pod nazivom *Simbolistički autoportret – Ja borac. Ja* (1914., sl. 47.). Prikazuje sebe, no veoma muževnog karaktera, u odijelu, a kosa joj je skrivena ispod šešira. Na prvi pogled, zaista se ne može

¹⁰³ Kolešnik, 2000., 192.

¹⁰⁴ Kovač, 2010., 102.

¹⁰⁵ Kolešnik, 2000., 193.

¹⁰⁶ Kovač, 2010., 106.

¹⁰⁷ Kovač, 2010., 113.

procijeniti kojeg je spola (roda) prikazana osoba, što je autorici vjerojatno i cilj. Smatra se kako je Nasta Rojc vjerojatno transformirala svoje crte lica ponavljajući portret Branka Šenoe iz 1910./1911. godine.¹⁰⁸ Umjetnica naglašava svoj stav prema rodnim ulogama i rodnoj identifikaciji tako što u samom naslovu djela naglašava osobnu zamjenicu Ja i apoziciju borac. Njena su djela izrazito psihološki nabijenog karaktera, čak i ona koja imaju notu erotike u sebi su izvedena na taj način da to pada u drugi plan kod iščitavanja značenja. Zaista se mogu na isti način usporediti s onima njenih muških kolega i suvremenika koji ne propitkuju dubine ženskosti i njene uloge u društvu, kao ni njenog psihološkog karaktera na način na koji to Nasta Rojc uspjeva.

U kontekstu ženske perspektive mogu se izdvojiti dva djela hrvatske slikarice Line Virant-Crnčić. Radi se o slici *Prelja iz okolice Karlobaga* (1914., sl. 48.) koja prikazuje ženu u sjedećem položaju dok prede. Odjevena je u tamnu odjeću te joj kosu prekriva crna marama, skrivajući bilo kakvu naznaku tjelesnosti ili seksualnosti. Pogled joj je fokusiran na ono što radi te nema direktnog kontakta s promatračem. Djelo prikazuje ženu u radu, dio njene svakodnevice s kojom su žene dobro upoznate. Isto se može reći i za *Ovčaricu iz okolice Karlobaga* (1914.). Prikazana je žena koja sa svojim djetetom čuva ovce. Nije riječ o uglednoj ženi visokog društva, već o zaposlenoj ženi sa sela. Ni ovo djelo umjetnice nije erotizirano ni na koji način, već više ukazuje na zahtjevan život koji su žene ponekad vodile. Opterećene brigom za djecu, životinje, kućanstvo, itd. Kroz svoje umjetničko djelovanje je Lina Virant-Crnčić nerijetko provlačila folklorne motive, ženske teme, a najčešće se radilo o ženama seljačkog podrijetla.¹⁰⁹ Iako veći dio njenog opusa obuhvaća razdoblje nakon 1918. godine, važno ju je spomenuti u kontekstu ženske perspektive jer kroz svoja djela pokazuje razvijenu osviještenost o položaju žena u tadašnjem društvu. Prvenstveno zato što je prikazivala i žene siromašnijeg društvenog sloja, radnice i žene seljačkog podrijetla, a ne samo ugledne dame visokog društva koje se najčešće mogu vidjeti u opusima njenih suvremenika i muških kolega.

Iako su neke od istaknutih umjetnica djelovale u različitim državama i različitim desetljećima, sve se bave problemima koje kao žene u muškom svijetu slikarstva osjećaju, ali i kao žene u dominantno tradicionalnom patrijarhalnom društvu kasnog XIX. i ranog XX. stoljeća. Od njih se očekivalo da prate već ranije postavljene društvene norme i konvencije kao žene građanskog sloja i uglednih obitelji, prema kojima su se trebale udati i postati majke. Ponukane svojim životnim nedaćama i frustrirane osudama tadašnjeg patrijarhalnog društva,

¹⁰⁸ Kolečnik, 2000., 196.

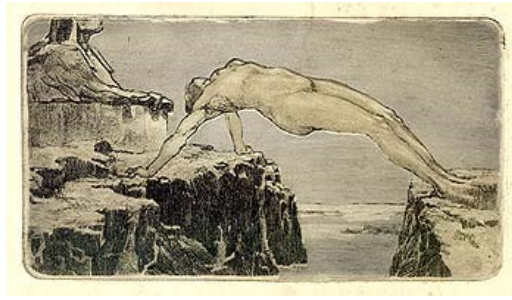
¹⁰⁹ Lina Virant Crnčić., <http://www.donacijegz.mdc.hr/slikarica.aspx?lng=HR&id=17>

bavile su se sličnim tematikama i prikazivale svijet iz njihove perspektive – *njihov ženski svijet*. Berthe Morisot je prikazivala svakodnevicu jedne pariške žene, onoliko koliko je njoj u toj svakodnevici bilo dozvoljeno, kao i Mary Cassatt. Slikale su portrete ženskih članova obitelji i prikazivale scene sa stajališta s kojeg muškarci nisu mogli jer im je takav svijet bio uglavnom nepoznat, ali ne i nedozvoljen. Morisot i Cassatt su se najviše bavile temom majčinstva, teškom ulogom s kojom su se sve žene borile i tu unutarnju borbu prikazivale na svojim subjektima. One nisu bile *femme fatale* niti *femme fragile*, već stvarne žene koje razmišljaju, imaju briga i životnih problema. Njihova kolegica, Camille Claudel, je u kiparstvu ostavila značajan trag stvarajući emotivno nabijena djela romantične tematike. S druge strane, hrvatsku je scenu i žensko slikarstvo obilježila Nasta Rojc. Ona je kroz autoportrete prikazivala odraz svojih unutarnjih misli i borbi postavljajući se u različite uloge, najčešće one koje nisu bile tradicionalno namijenjene ženama. Ona je predstavljala *femme nouvelle*, iako se sama odbijala rodno identificirati, no ipak je njena djelatnost ostavila veliki trag i korak naprijed za žene, kao što je slučaj i kod Line Virant-Crnčić, predsjednice Kluba likovnih umjetnica.

Mnoge su žene obrađivale ženske teme, prikazivale žene na način na koji ih muškarci nisu mogli portretirati, ili prikazivale trenutke koji muškarci nisu mogli jer su im bili nepoznati. Upravo zbog toga kod ženskih umjetničkih djela koja se bave intimnim ženskim temama ispoljava poseban senzibilitet koji muškarci nisu poznavali. Nadalje, umjetnice su isticale ulogu žena u društvu, posebice u kontekstu majčinstva, obitelji i svakodnevnog života. Svi ti radovi su bili inovativni jer su prvi puta tada viđeni iz ženske perspektive te odstupaju od dominantnih prikaza ženskih likova u umjetnosti. Također, žene nisu bile samo majke i supruge, one su bile kontemplativna bića koja nikako nisu bila samo pasivni objekti namijenjeni muškom pogledu. Nažalost, mnoge inovativne umjetnice su pale u drugi plan, možda bile čak i zaboravljene, pored svojih muških kolega. Na njihova djela se samo kratko osvrtao, bez shvaćanja važnosti postojanja žene kao umjetnice, a njihovi su opusi često valorizirani kao minorni – ženski.



43. Nasta Rojc, *Autoakt u raljama mačke*, 1908., bakropis, Zbirka „Hrvatske slikarice rođene u 19. st.“, Zagreb.



44. Nasta Rojc, *Spajam kontinente*, 1908., bakropis, Zbirka „Hrvatske slikarice rođene u 19. st.“, Zagreb.



45. Nasta Rojc, *Autoportret s kistom*, 1912., ulje i platno na ljepenci, Zbirka „Hrvatske slikarice rođene u 19. st.“, Zagreb.



46. Nasta Rojc, *Autoportret s puškom*, 1912., ulje na platnu, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb.



47. Nasta Rojc, *Simbolistički autoportret*, 1914., ulje na platnu



48. Lina Virant-Crnčić, *Prelja iz Karlobaga*, 1914., akvarel na papiru, Zbirka „Hrvatske slikarice rođene u 19. st.“, Zagreb.

5. ŽENE KAO UMJETNICE

Kada se priča o ženama u povijesti umjetnosti teško je izbjeći temu njihova broja, točnije koliko malo ih je poznato široj publici. Razlog tomu nije manjak njihova talenta za umjetnost niti je istina da one nisu bile zainteresirane za istu, već njihov društveni položaj koji ih je udaljio od mogućnosti obrazovanja na području likovnih umjetnosti, a koje je muškarcima bilo u cjelini omogućeno. Žene koje su u razdoblju XVIII. i XIX. stoljeća bile školovane pripadale su višoj društvenoj klasi, bile su novčano osigurane i mogle su si priuštiti vrijeme za obrazovanje koje žene siromašnijih društvenih slojeva nisu. Dobro odgojena djevojka morala je imati razvijene vještine kojim bi privukla interes muškarca, a često su te vještine uključivale slikanje ili neku drugu vrstu umjetničkog izražavanja. S druge strane, rijetko bi bile cijenjene kao ozbiljne umjetnice te su u stvarnosti društvena namjera i socijalizacijski procesi ono što uglavnom stoji kao razlog iza takvih aktivnosti.¹¹⁰ Umjetnošću su se smjele baviti samo ako je to bilo nenaglašeno i skromno, samozatajno i ne težeći postignućima.¹¹¹ To je samo još jedan pokazatelj koliko su drugačije živjeli žene i muškarci istog razdoblja; koliko je kompleksnije bilo živjeti kao žena u društvu predvođenom muškarcima koji je nisu cijenili kao jednaku, ili na polju umjetnosti kao profesionalnu nezavisnu umjetnicu, već amaterku. Ipak, ako je bavljenje različitim vrstama umjetnosti bilo poželjno iz bilo kojeg razloga u tom razdoblju, zašto nam onda nije poznato više žena umjetnica iz XVIII. i XIX. stoljeća?

Žene su se umjetnošću bavile oduvijek, na različite načine koji su im bili dostupni. Iako nam nisu poznata imena umjetnika i umjetnica iz prapovijesnih razdoblja, može se zaključiti kako su se žene bavile lončarstvom, izradom nakita, ali i špiljskim slikarstvom. Novim istraživanjima utvrđeno je kako su uglavnom one te koje su oslikavale špilje pa se prema tome postavlja teza o ženama kao prvim umjetnicima.¹¹² Svojevrсна prekretnica u povijesti umjetnosti javlja se uvođenjem pojma i same ideje „genija” u razdoblju renesanse nakon čega se počinju bilježiti likovni opusi umjetnika, najviše muškaraca. Ženama regularno obrazovanje nije uvijek bilo dostupno, a kada im je bilo omogućeno onda je pristup bio veoma ograničen i rijetko kad je uključivao umjetnost.

¹¹⁰ Iveljić, 2007., 279-280.

¹¹¹ Kodrnja, 2000., 47.

¹¹² Hughes, 2013., <https://www.nationalgeographic.com/adventure/article/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art> (pregledano 7. travnja 2023.)

Pri analizi položaja žena u umjetnosti mora se spomenuti i revalorizacija opusa umjetnica, kako na nacionalnoj, tako i na internacionalnoj razini. Usporedno s pokretom feminizma šezdesetih godina XX. stoljeća raste i interes za revalorizacijom umjetnica i njihovog mjesta u povijesti umjetnosti. Istražuju se razlozi zanemarivanja i ispuštanja umjetnica iz kulturne povijesti. Shodno tome, valja spomenuti Lindu Nochlin, autoricu eseja *Zašto nema velikih umjetnica?* koji je ključan za ovu kompleksnu temu i sve što ona donosi. To je pitanje kojim se mnoštvo povjesničara umjetnosti bavi. Koliko god očit odgovor na ovo pitanje bio, isto tako je kompliciran i kompleksan u svom objašnjenju. Autorica uočava kako problem leži u institucionalnim i obrazovnim ograničenjima, stavljajući u fokus upravo isključenost žena iz predmeta crtanja akta prema modelu.¹¹³ Zašto se umjetnice ne mogu mjeriti i usporediti s jednim Michelangelom ili Monetom? Zašto niti jedna od njih nije „velika” kao što su oni nekad bili, a danas još i više? Zašto je predvodnik svakog likovnog pokreta muškarac? Zašto se samo muškarci uzimaju kao začetnici moderne umjetnosti, iako je jasno i poznato da su tada žene već uplovile u svijet umjetničkog htijenja? Linda Nochlin tvrdi kako bi instinktivno bilo odgovoriti na ovo pitanje na način da se izdvoje primjeri vrijednih, ali nedovoljno cijenjenih umjetnica kroz povijest, te da se kroz komparaciju s njihovim suvremenicama utvrdi da su one zapravo bile jednako, ako ne i više, vrijedne.¹¹⁴ Ono što pridonosi problemu nedostatka umjetnica je zapravo pokušaj da se odgovori na ono pitanje Linde Nochlin jer samo to pitanje potvrđuje negativne implikacije koje s njim i dolaze. Pokušaj revalorizacije umjetnica nikako neće odgovoriti na postavljeno pitanje, a neće ni ponuditi rješenje tom velikom povijesno-umjetničkom problemu. Pitanje je samo mali vrh ledenog brijega koji dalje vodi u diskurs i analizu marginalizacije i diskriminacije umjetnica¹¹⁵, i ostalih žena, kako u svijetu tako i u Hrvatskoj. Kako bi se upotpunila slika i prilika hrvatske umjetnosti na prijelazu stoljeća, važno je stoga analizirati upravo te opuse.

Istina je da povijest umjetnosti može biti limitirajuća te, iako nam daje uvid u umjetnička kretanja i trendove, ponekad predstavlja iskrivljen dojam i nepotpunu sliku o svijetu umjetnosti. Često se u evidencijama o umjetničkim kretanjima i samim umjetnicima „zaboravljalo” na određene skupine zbog faktora poput njihovog spola, etničke pripadnosti ili društvenog položaja. Uloga kreativnog umjetničkog genija je ponajviše bila rezervirana za muškarce, no to ne znači da nisu postojale umjetnice istog kalibra koje se tada, nažalost, nisu uspjele istaknuti zbog nekih od već spomenutih određujućih faktora. Jedan od odličnih primjera

¹¹³ Nochlin, 1999., 1-25.

¹¹⁴ Nochlin, 1999., 2-3.

¹¹⁵ Nochlin, 1999., 5.

koji ovoj teoriji ide u prilog jest skupni portret *Članovi Kraljevske akademije* (sl. 49.) Johanna Zoffanyja iz 1772. godine koji prikazuje pripadnike engleske akademije u atelijeru tijekom sata crtanja prema živom modelu. Iako se u osnivače *Kraljevske akademije* ubrajaju dvije žene, slikarice Angelica Kauffman i Mary Moser, mjesta za njih na skupnom portretu ipak nema. Prikazane su u tek u drugom planu u vidu portreta na zidu iza skupine muških umjetnika, tek kao naknadna misao. Autor slike ih je na taj način uveo u povijest umjetnosti kao nešto što one nisu bile, kao subjekt umjetnosti, a ne njezine ravnopravne autorice.¹¹⁶ Samim time naglašena je njihova pozicija u odnosu na muškarce u povijesti umjetnosti, te marginalizacija s kojom su se umjetnice tada morale nositi. Ova slika je odličan primjer koji pokazuje kako žene nisu bile dovoljno cijenjene kao umjetnice, te nisu imale jednak pristup resursima, školovanju i obuci kao što su to imali muškarci jer im je slikanje nagih modela očito bilo zabranjeno. Povijest umjetnosti ih je dugo vremena izostavljala i zanemarivala, predstavljala samo kao subjekte na slikama i umjetninama, no ne kao ruke koje su tu umjetnost stvarale. Pitanje koje valja postaviti jest zašto se to događalo? Neke su povjesničarke zaključile kako je izolacija u kojoj su umjetnice radile i njihova isključenost iz umjetničkih pokreta ono što zapravo obilježava razvoj zapadnjačke umjetnosti te leži kao razlog i prepreka ženskom uključivanju u određeno razdoblje povijesti umjetnosti.¹¹⁷

Jasno je da su žene bile uvelike isključene iz bilo kakve vrste stvaranja tijekom XVIII. i XIX. stoljeća, uključujući i onog umjetničkog. Često je bilo mišljenje kako one nemaju sposobnost nezainteresiranog sviđanja te zato nisu mogle posjedovati vlastiti ukus.¹¹⁸ Prema tome, žene nikako nisu mogle biti stvarateljice niti kreatorice zbog svoje biološke određenosti. Ona je ta koja ih definira kao kreativno nesposobne i oduzima im mogućnost da budu genijalne. Ako se gleda dalje u povijest, malen je broj umjetnica koje su danas poznate kao što nam je iz XVI. stoljeća poznat Tizian ili iz XVII. stoljeća Peter Paul Rubens. Iz razdoblja 16. stoljeća može se izdvojiti venecijanska slikarica Marietta Robusti, najstarija kći slikara poznatog kao Tintoretto. Marietta je radila u očevoj radionici te je njen talent impresionirao mnoge osobe na pozicijama moći, otvarajući joj vrata vladarskih dvorova diljem Europe. Mariettin otac, Tintoretto, odbio je takve pozive i pronašao muža kojemu će dati ruku svoje kćeri, pod uvjetom da ona ne napušta obiteljsku kuću dokle god je njezin otac živ.¹¹⁹ Ovo je realan povijesni primjer koji prikazuje u kojoj je mjeri obitelj mogla utjecati na razvoj života i karijere mladih

¹¹⁶ Chadwick, 1999., 197.

¹¹⁷ Isto, 1999.

¹¹⁸ Tickner, 2005., 193-194.

¹¹⁹ Chadwick, 1999., 201.

žena. U potpunosti ograničena i prekinuta na svom putu prema karijeri samostalne umjetnice, Marietti Robusti se pripisuje samo jedna slika koja se danas nalazi u *Kunsthistorisches Museum* u Beču – portret *Starac i dječak*. Rasprava o Tintorettovoj radionici bi mogla biti zasebna tema uzimajući u obzir da je odbijao primati posjetitelje u svoj studio te da nedostaje dokumentacija o djelovanju same radionice. Hans Tietze je prema tome uveo novi termin pod nazivom „tintoreskni stil” u povijest umjetnosti kako bi se obuhvatili svi različiti umjetnici koji su radili u radionici. Nažalost, time je produkcija Mariette Robusti bila sakrivena iza tog termina, a njen život pokopan ispod života njenog oca.¹²⁰

Problematika atribucije djela je radnja koja igra veliku ulogu u određivanju novčane vrijednosti bilo koje umjetnine. Neosporna jest činjenica da je vrijednost umjetnine usko povezana s atribucijom određenoj umjetničkoj ruci te mnogi smatraju kako je to zapravo utjecalo na nestašicu ženske produkcije u povijesti umjetnosti.¹²¹ Umjetnička djela su se bolje prodavala ako je potpis pripadao umjetničkom majstoru, muškarcu. Što je to onda značilo za umjetnice? Već sada jest opće poznata činjenica da mnoga djela koja su nastala ženskom rukom nisu izgubljena u doslovnom smislu nego prodana kao djela njihovih muških suvremenika, što je uzrokovalo da i ostatak produkcije jedne umjetnice padne pod potpis muškog slikara. Jedan neimenovani autor s kraja XIX. stoljeća je zaključio kako „genijalna žena ne postoji, a kad postane genijalna, prestaje biti ženom“.¹²² Žena i genijalnost – dvije pojave koje nisu mogle koegzistirati ako je suditi prema takvim mišljenjima. Ženama je bila dopuštena neka vrsta kreativnosti, ona suzdržana unutar kućanske sfere.¹²³ Ipak, žene su dugo vremena bile glavna inspiracija, možda čak i neophodna, za umjetničko stvaralaštvo, iako im nije bilo dozvoljeno da one budu te koje stvaraju. Krajem XIX. stoljeća umjetnice su zapravo tek „iznimka“ koja se može pronaći u visokim društvenim slojevima.¹²⁴ Može se zaključiti kako se žensko bavljenje umjetnošću u tom vremenskom razdoblju može svesti na hobizam te je zaista teško izdvojiti žene koje su se tada umjetnošću bavile profesionalno.¹²⁵ Na to se odmah može nadovezati poznata činjenica kako su za žene u tom dobu bili prihvatljivi „niži“ slikarski žanrovi poput pejzaža, mrtvih priroda ili cvijeća, te različite grane primijenjene umjetnosti poput keramike, oslikavanja porculana, tekstila i slično. Opće je poznato kako su monumentalne, važne kompozicije, ali i historijsko slikarstvo, bili isključivo osigurani za muške ruke i njihovo

¹²⁰ Isto, 204.

¹²¹ Isto, 204.

¹²² Citirano prema: Gonan, 2014., 19.

¹²³ Gonan, 2014., 19.

¹²⁴ Alujević, 2020., 16

¹²⁵ Alujević, 2020., 16.

djelovanje. Upravo iz tog razloga su se žene često bavile primijenjenom umjetnošću i tekstilom prije no što im je bilo dopušteno pohađanje škola i akademija, no više riječi o tome bit će u jednom od sljedećih poglavlja.

Nadalje, važno je proučiti i obraditi tijek događaja nakon što su umjetnička djela točno atribuirana svojim autorima, u ovom slučaju ženskim slikaricama. Postavlja se pitanje gubi li umjetnička produkcija vrijednost ako je atribuirana drugom autoru? Prolazi li samo djelo kroz još jednu stilsku analizu i kritiku, te kakav je konačni zaključak? Iako bi se očekivalo kako je djelo jednako vrijedno i dostižno svih pridjeva koji su mu prvotno upućeni, odgovor na prethodna pitanja je potvrđan. Reatribucijom djela ženskih autorica, njegova vrijednost pada u očima likovnih kritičara i više ne zaslužuje biti u rangu s djelima majstora. Kritičari su u potpunosti promijenili pristup djelima koja su nastala ženskom rukom, zaključili kako ona „ne zadovoljavaju visoke tehničke standarde” majstora te su ih odmaknuli od njihove reputacije remek-djela.¹²⁶

Cijeloj je situaciji doprinio i stav da su žene intelektualno inferiornije i manje kreativna bića od muškaraca. Takve su misli početkom XX. stoljeća propagirali kritičari i teoretičari.¹²⁷ Ta je činjenica još jedan od mnogih razloga zbog kojih umjetnička karijera ženama nije bila u potpunosti ostvariva. Poprilično je jasno kako su nekada rod i spol utjecali na percepciju umjetničkih djela i način na koji ih vrednujemo. Žene su se smatrale inferiornijima u svakom smislu te se nisu mogle mjeriti sa standardima koje je postavilo patrijarhalno društvo i muško dominirajuća povijest umjetnosti. Godine 1985. Matko Peić je napisao: „Kad je na ocjenjivanju da li je jednu sliku ili kip stvorio muškarac ili žena – princip je i dalje isti: kvaliteta je osnova umjetničkog djela. Nema muške i ženske umjetnosti. Umjetnost je jedna.“¹²⁸ Naime, iako je ovaj stav validan i korektan, nije uvijek bilo tako jednostavno, a ni put do ostvarenja takvog stava nije bio bez trnja. Kao što je već napomenuto, za žene su oduvijek postojala ograničenja na svakom mogućem polju, što je rezultiralo nedovoljno istraženim, čak i izgubljenim, opusima umjetnica.

Još jedan aspekt koji je veoma bitan kako bi razumjeli umjetnice XIX. i ranog XX. stoljeća kao i njihove umjetničke opuse jest tradicija muškog i ženskog promatrača, to jest, muškog i ženskog pogleda. Jasna je razlika u temama koje slikaju umjetnici i umjetnice te na koji način oni prikazuju istu tematiku. Za razliku od muškaraca, žene tada nisu poznavale neke

¹²⁶ Chadwick, 1999., 207.

¹²⁷ Alujević, 2020., 17.

¹²⁸ Citirano prema: Alujević, 2020., 16.

od prostora i oblike razmjene koji su se u njima odvijali.¹²⁹ Mjesta poput barova i javnih kuća su bila za muške oči te predstavljaju upravo tu tradiciju muškog promatrača i njihov doživljaj modernosti. Žene tada taj način života i takvo iskustvo nikako nisu mogle prenijeti na platno jer ga uopće nisu proživljavale. Muškarci su utabali svoj put kroz modernizam slikajući ženske subjekte i prikaze nagog ženskog tijela što je bilo u potpunosti u skladu s avangardnim pokretima toga razdoblja. Vodeći se tim razmišljanjem, bilo bi logično pomisliti kako su se i umjetnice istoga vremena bavile temama spolnosti, muškog tijela i slikale nage muškarce, no realnost nije bila takva. Razlog tomu je što je u XIX. stoljeću postojala očita marginalizacija žena, asimetrija, kao produkt društveno osmišljenih spolnih i rodni razlika koje su uvjetovale što će tko, i na koji način, slikati. Shodno tome, ženski umjetnički opusi tog razdoblja se ne mogu promatrati na isti način kao i oni njihovih kolega suvremenika jer su žene djelovale i stvarale s potpuno drugačije društvene i ekonomske pozicije te u drugačijim uvjetima koje im ih je patrijarhalno društvo nametnulo.

Suvremeni pregledi povijesti umjetnosti uključuju nešto veći broj žena, no s lakoćom se može zaključiti kako je to još uvijek mali postotak naspram njihovih muških kolega. Mnogi opusi umjetnica su jednostavno nestali, ostali izgubljeni u vremenu, a vjerojatnost da ženska umjetnost nikada neće moći biti u potpunosti integrirana u povijest umjetnosti jest velika.



49. Johann Zoffany, *Članovi Kraljevske akademije*, 1772., ulje na platnu, 101.1 x 147.5 cm, Royal Collection, Ujedinjeno Kraljevstvo.

¹²⁹ Pollock, 1999.,158.

6. UMJETNICE U HRVATSKOJ

Situacija za umjetnice na području tadašnje Hrvatske nije bila ništa bolja te se svjetske prilike mogu preslikati i na njihovu realnost. Sada već možemo zaključiti kako je ženama, nebitno gdje se one nalazile, bio izazov postojati u svijetu namijenjenom muškarcima, a izrazito teško je bilo onima koje su htjele graditi svoje profesionalne karijere, uključujući i one u umjetnosti. Trnovit je bio put jedne umjetnice koja je tada htjela izaći iz kutije u koju ju je društvo nepošteno smjestilo, prepun osuda i prepreka s kojima se morala suočiti te dokazati da je jednako vrijedna i sposobna kao i njeni suvremenici.

Već od druge polovice XIX. stoljeća mogu se pratiti pokušaji ravnopravnog uključivanja žena na umjetničku scenu u tadašnjoj Hrvatskoj. To potvrđuje niz umjetnica koje se tada profesionalno bave umjetnošću te će biti spomenute u ovom radu. O nekima od tih umjetnica već polovinom stoljeća, 1856. godine, piše Ivan Kukuljević Sakcinski u prilogu *Luna Agramer Zeitung*, tj. u *Slovníku umjetnikah jugoslavenskih* iz 1858.¹³⁰ Ivan Kukuljević Sakcinski dolazi do zaključka kako one prije XIX. stoljeća zapravo ne postoje. U tom prilogu Sakcinski raspravlja o umjetničkim usmjerenjima žena, te donosi jednu novu perspektivu. Sakcinski smatra kako se one ne bave umjetnošću kao profesijom, nego su u traganju za višom životnom svrhom koja bi im dobro došla u njihovim tradicionalnim životnim ulogama za koje su već predodređene.¹³¹ Njihova umjetnost i jest viša svrha koju su pronašle u svom bijegu od stvarnosti, u nekom novom svijetu kojeg su one same satkale. Nadalje, primjećuje kako je akvarel najprimjerenija tehnika za umjetnice, a u motive koje bi žene trebale slikati ubraja ljupke domaće životinje i nježno cvijeće.¹³² Uz to dodaje još pokoji epitet kojim ipak umjetnice ograničava na slikanje samo onih motiva koji doliče ženama tog razdoblja, nikako širenje interesa koje zadire u sferu muškog života i aktivnosti. To su neki od nedostataka koji se mogu primijetiti u njegovu prilogu, no ipak je takva valorizacija umjetnica značajan pothvat i korak naprijed k prihvaćanju žena u javnoj sferi moderne umjetnosti.

Većina žena koje su se bavile umjetnošću su ujedno bile supruge, majke i kućanice te su trebale balansirati, takoreći, između dva različita života. Jedan život kao žena u patrijarhalnom društvu XIX. stoljeća, a drugi kao umjetnica koja teži etabliranju vlastite umjetnosti. Naravno da je taj balans bilo teško održavati te ih je to, u jednu ruku, „koštalo”, a

¹³⁰ Alujević, 2020., 34.

¹³¹ Vujić, 2002., 13.

¹³² Isto, 13.

rezultati jesu manji stvaralački opusi i djela manjih dimenzija.¹³³ Činjenica je kako povijest umjetnosti prednost daje plodnijim umjetnicima s većim umjetničkim opusima, ali i djelima većih dimenzija što umjetnice stavlja u nepovoljan položaj, a nepovratno i u svojevrsni zaborav. Jasno je vidljiv utjecaj duboko ukorijenjenog patrijarhalnog razmišljanja u XIX. stoljeću, a još dugo će žene kao umjetnice biti podcijenjenih sposobnosti i kreativnosti.

Nadalje, demonstriranje prevelike ambicije nije bilo poželjno za jednu ženu u patrijarhalnom društvu jer je na taj način ona konkurirala muškarcima i kolegama umjetnicima te zanemarivala svoje ostale dužnosti i obveze kao žena. U tom njihovom ograničenom umjetničkom stvaralaštvu su uglavnom uživali obitelj i prijatelji jer, u početku, nisu smjele javno izlagati svoja djela niti ih prodavati ako to nije bilo u dobrotvorne svrhe.¹³⁴ Umjetnice su od samog početka svoje karijere, čak i onoga što joj je prethodilo, bile marginalizirane na razne načine. Uskraćivane u pravu na obrazovanje, a i kada su ga imale, nisu mogle uživati jednaka prava i jednaku potporu kao muškarci. Društvo XIX. stoljeća nije ženama pružalo mogućnost adekvatnog obrazovanja te izučavanja slikarskog zanata, a čak je i formalno obrazovane žene neizbježno pratio osjećaj sekundarnosti i amaterstva. Naravno da je takva okolina i utjecaj vanjskih faktora razorno djelovao na njihov daljnji razvoj i preobražaj, kako u emocionalnom smislu, tako i u smislu njihova umjetničkog napretka. Teško je ignorirati snažnu podijeljenost i asimetriju spolova temeljenu na društvenim i ekonomskim razlikama što ih je društvo strukturiralo radi spolnih razlika, a koja je jasno prodrla svoj put u hrvatsku povijest umjetnosti. O hrvatskim umjetnicama na prijelazu stoljeća danas imamo tek fragmentarna znanja i nepotpune opuse radi njihovog zanemarivanja i nedostatka pažnje tijekom posljednjeg stoljeća. Upravo radi toga će se dio ovog diplomskog rada posvetiti proučavanju i analiziranju umjetničkih opusa četiriju hrvatskih umjetnica, njihovog položaja u hrvatskom društvu na prijelazu XIX. i XX. stoljeća te razlikama i nedaćama s kojima su se morale nositi u odnosu na svoje muške kolege. Umjetnice koje će zauzeti fokus tog dijela diplomskog rada su Slava Raškaj, Nasta Rojc, Anka Krizmanić i Mila Wod.

Istraživanja i analize hrvatskih umjetnica, najviše slikarica s kraja XIX. i prve polovice XX. stoljeća, u velikoj se mjeri temelje na umjetničkoj zbirci pokojnog dr. Josipa Kovačića, danas poznata kao Zbirka Kovačić Mihočinec. Zbirka naslovljena Hrvatske slikarice rođene u

¹³³ Gamulin, 1987., 352.

¹³⁴ Gonan, 2014., 22.

XIX. stoljeću darovana je gradu Zagrebu 1988. godine te je obuhvaćala djela trideset i tri slikarice, a ukupno 1045 umjetnina.¹³⁵

Uzimajući sve to u obzir, valja napomenuti kako su umjetnice na području Hrvatske postojale i ranije, no tek od uvođenja ravnopravnog školovanja muškaraca i žena na umjetničkim akademijama može se govoriti o *prvim profesionalnim umjetnicama*. Ta činjenica ne znači da se žene nisu bavile umjetničkim djelatnostima i prije početka XX. stoljeća. Važno je istaknuti kako su se žene koje su živjele van gradskih centara i kojima su trendovi u umjetnosti i umjetnička strujanja bila relativno nepoznata također bavile umjetnošću pa je u tom kontekstu važno istaknuti primijenjenu umjetnost i kućnu tekstilnu industriju koja je najviše opstala u manjim sredinama.

6.1. Kućna tekstilna industrija i primijenjena umjetnost

Prije no što su se pojavile prve slikarice i kiparice i prije no što im je bilo dozvoljeno ravnopravno pohađanje umjetničkih škola i akademija, žene su se bavile primijenjenom umjetnošću i izradom predmeta u sklopu kućne tekstilne industrije. Prema tome, ovo poglavlje diplomskog rada posvetit će se udrugama za promicanje pučke umjetnosti i kućne industrije koje su ključne u kontekstu ženskog umjetničkog djelovanja. Dolaskom industrijske revolucije je kućna tekstilna industrija počela gubiti na važnosti što je dovelo do pada cijena tekstilnih proizvoda, ali i smanjenja ručno rađenih predmeta iz kućne proizvodnje. Važno je napomenuti kako je Izidor Kršnjavi, uz pomoć Hermana Bolléa, htio unaprijediti tradicijski umjetnički obrt skupljanjem predmeta i njegovom prezentacijom na izložbama „s ciljem razvijanja obrtne produkcije u narodnom stilu“.¹³⁶ Također, Bollé je u Zagrebu surađivao sa samostanom magdalenki u kojem je djelovala djevojačka škola za pletenje te se zato mora istaknuti njegov rad na polju dizajna tekstila.¹³⁷ Kućna industrija je uspjela opstati u manjim, ruralnim sredinama te je ona predstavljala ključnu aktivnost za žene. Usporedno s naporima umjetnica za afirmaciju ženske umjetnosti javlja se i ženska inicijativa za afirmaciju tradicionalnih tekstilnih rukotvorina i njihovu primjenu u modernoj proizvodnji.¹³⁸ Prvu od takvih udruga, *Žensku udrugu za promicanje kućne industrije* u Petrinji, osnovala je 1908. godine Zlata Kovačević Lopašić s namjerom da potakne seljakinje na daljnju izradu i očuvanje tekstila kao

¹³⁵ Zlamalik, 1988., 6-9.

¹³⁶ Damjanović, 2013., 600.

¹³⁷ Damjanović, 2013., 107.

¹³⁸ Muraj, 2006., 28.

tradicijskog umijeća. Najviše nadarene tkalje su trebale podučavati mlađe generacije kako bi opstala, ali se i dalje razvijala, ova grana narodne umjetnosti.¹³⁹ Osim što su građanke udruženja poticale seoske žene na izradu i očuvanje tradicionalnih tekstilnih rukotvorina, one su se pobrinule i za financijsku naknadu ženama koje su izrađivale takve predmete.¹⁴⁰ Ova je činjenica važna za istaknuti jer predstavlja veoma važan korak u osamostaljivanju žena, tj. određenoj financijskoj emancipaciji umjetnica u tom razdoblju. Već je prve godine udruga isplatila seljakinjama preko 3 000 kruna, a sljedeće preko 8 000¹⁴¹, što je uistinu pozitivan ishod za ovu udrugu i njene članice. Također, tekstilna je industrija omogućila ženama da izraze svoje umjetničke vještine kroz izradu složenih uzoraka i tkanina. Iz samog osnivanja udruge ovakvog tipa se može zaključiti kako su žene bile svjesne važnosti očuvanja narodnih i kućnih tekstilnih rukotvorina tj. očuvanja tradicionalnih vještina i kulturne baštine. Nadalje, građanski je sloj vidio važnost u tekstilnim rukotvorinama kao „simbolima narodnosti i iskaza nacionalne pripadnosti“ pa je upravo zbog toga uložen trud kako bi se tekstilna industrija očuvala.¹⁴² Pet godina nakon osnivanja petrinjske udruge, 1913., osnovana je i zagrebačka inačica, *Udruga za ušćuvanje i promicanje narodne pučke umjetnosti i obrta*. Udruga je osnovana pod vodstvom Ženke Frangeš koja je bila njena dugogodišnja tajnica i predsjednica. Frangeš je bila poznata po svom angažmanu u promicanju kućnog obrta i industrije, a potaknula je i osnivanje seljačkih udruuga za kućnu industriju u Mariji Bistrici, Markuševcu, Cavtatu, Pagu...¹⁴³ Važno je istaknuti kako je i za ovu udrugu bio važan ekonomski i komercijalni aspekt jer se prodajom i posredovanjem osiguravao novčani prihod u ruralnim sredinama. I zagrebačka i petrinjska udruga sudjeluju na međunarodnim izložbama gdje promoviraju narodne vezove, nošnje i ostale tekstilne predmete. Upravo su ovakva udruženja razlog zašto su originalni i stari uzorci ostali sačuvani od propadanja i zaborava. Ključno je shvatiti važnost ovakvih udruuga i značaj kućne tekstilne industrije, i drugih primijenjenih umjetnosti, u kontekstu položaja žena u umjetnosti. Prije no što im je bio omogućen upis na akademije i likovne škole, te su se iste žene bavile tkanjem, vezenjem, štrikanjem i sl., te samo postojanje ove grane primijenjene umjetnosti, ali i njeno daljnje očuvanje, može se pripisati ženama. Jasno je kako su udruge ovakvog tipa svojim zalaganjem, radom na promicanju i zaštiti narodne pučke umjetnosti imale veliki utjecaj na stvaranje slike o hrvatskoj umjetnosti. Naime, samo pripisivanje rodnog identiteta kućnoj tekstilnoj industriji se ipak može povezati s tradicionalno

¹³⁹ Muraj, 2006., 28.

¹⁴⁰ Bušić, 2009., 286.

¹⁴¹ Muraj, 2006., 28.

¹⁴² Alujević, 2020., 126.

¹⁴³ Muraj, 2006., 29-30.

patrijarhalnim rodnim obrascima jer su oni tekstil povezivali uz žensku osjećajnost. Žene su te koje imaju „spolno uvjetovane osobine“ koje igraju ulogu u njihovim kreativnim sposobnostima – one su pedantne, detaljne i sklone dekoracijama pa su u mogućnosti baviti se primijenjenim umjetnostima – keramikom, tekstilom, vezenjem, pletenjem, izradom nakita i sl.¹⁴⁴ Uglavnom su te vrste primijenjenih umjetnosti odgovarale ženskim ulogama u patrijarhalnom društvu jer su proizvodi i predmeti koje su one stvarale nastali u privatnoj sferi (kućanstvo), dok muškarci stvaraju u javnoj sferi (umjetničke škole i studiji). Muškarci su se bavili „lijepim umjetnostima“ poput slikarstva ili kiparstva, dok su žene stvarale ono što nazivamo „kućnom umjetnošću“ i definiramo kao umjetnički obrt.¹⁴⁵ Već sama takva definicija muškog i ženskog djelovanja i stvaranja rezultira podjelom umjetnosti koja se temelji na spolnoj (rodnoj) razlici.

Nakon Prvog svjetskog rata, ponajviše dvadesetih godina XX. stoljeća, predstavnici ženskih udruga i umjetničkih obrta sudjelovali su na sajmu Zagrebačkog zbora kojemu je i dalje primarni cilj promicanje domaće industrije i pučke umjetnosti. Zagrebački zbor je u to vrijeme bio mjesto izlaganja radova i predmeta ženskih udruga, ali i pojedinačnih izlaganja radova vlasnica obrta i primijenjenih umjetnica.¹⁴⁶ Već se u ovoj činjenici vidi važnost afirmacije ženskog primijenjenog rada i umjetničkog obrta, ali i suradnja uglednih građanki s primijenjenim umjetnicama ruralnih sredina. Ipak su na inicijativu tih građanki osnovane udruge koje su se pobrinule za očuvanje i promidžbu narodne primijenjene umjetnosti i obrta, a seljački su proizvodi potom lansirani u gradske sredine. Zanimljiva je to suradnja, ali i povezivanje gradske i seoske kulture u svrhu očuvanja dijela nacionalnog identiteta koje je imalo pogodnosti za obje strane.

Možda bi se moglo pretpostaviti kako su plemkinje bile neke od tih uglednih građanki koje su poticale takve vrste suradnje jer, kako piše Vujić, „za jednu bi plemkinju bilo nedopustivo da svojim javnim djelovanjem nije sudjelovala u najsvetijoj misiji toga vremena – promicanju hrvatske kulture“.¹⁴⁷ Ni plemkinjama prije XX. stoljeća nije bilo dozvoljeno umjetničko obrazovanje na službenim akademijama, no to ne znači kako su one bile u potpunosti isključene iz umjetničkog života, što će biti naznačeno u sljedećem poglavlju.

¹⁴⁴ Galjer, Klobučar, 2012., 62.

¹⁴⁵ Galjer, Klobučar, 2012., 62.

¹⁴⁶ Alujević, 2020., 129-130.

¹⁴⁷ Vujić, 2002., 7.

6.2. Prve umjetnice – plemkinje

Unatoč očekivanjima diskriminirajućeg patrijarhalnog društva i mnogim negativnim kritikama, želja za javnim predstavljanjem i izlaganjem te emancipacijom diskreditiranih umjetnica biva sve jača. Kao što je već spomenuto, mogućnosti za školovanje žena su bile jako slabe te su im se prilike za izlaganje rijetko kada pružale, iako je njihov interes za bavljenjem umjetnošću bio velik. Prvi ih je kao umjetnice, kako je već dijelom rečeno, prepoznao Ivan Kukuljević Sakcinski u prilogu časopisa *Agramer Zeitung* 1856. godine te je pritom predstavio prvi krug žena koje su se na ovom području bavile slikarstvom – Fanny Daubachy, Karoline Voikffy i Juliju Drašković. Te tri umjetnice ubrajamo u prvu generaciju slikarica (one rođene u prvoj polovici stoljeća).¹⁴⁸ Stvarale su tijekom sredine i treće četvrtine XIX. stoljeća te zajedno čine prvu i jedinstvenu skupinu slikarica plemkinja.¹⁴⁹

Poznato je da su se školovale i slikarstvom bavile uglavnom one žene čija je obitelj bila dovoljno društveno i financijski stabilna kako bi si to mogla priuštiti. Uz njih su postojale i kćeri putujućih slikara koje su svoje slikarske tendencije i znanje mogle naučiti od svojih očeva, poput Marijane Ludovike Mücke kojoj su slikarska poduka i zajednički rad bili nadohvat ruke, dok su plemkinju Fanny Daubachy poučavala čak četiri različita slikara.¹⁵⁰ Kao što je već spomenuto, mnogi faktori su utjecali na završetak studija i prestanak bavljenja umjetnošću, a takav slučaj veže se i za slikaricu plemkinju, Fanny Daubachy. Ona je gotovo u potpunosti prekinula svoje slikarske aktivnosti nakon udaje, a bila je i više nego zaokupljena brigom za troje djece te u konačnici i njegovanjem bolesna muža.¹⁵¹ Iza sebe je ostavila sačuvane slike *Pejzaž po A. Calamu* (sl. 50.) iz 1858. godine, koji se nalazi u grafičkoj zbirci NSK, te *Zagreb sa sjevera* iz 1859. godine koja se nalazi u zbirci Muzeja grada Zagreba. Ovo je samo još jedan primjer podčinjavanja žena muškarcima i obrascima što ih je nametnulo tradicionalno patrijarhalno društvo.

Posebno mjesto u ranoj generaciji slikarica pripada grofici Julijani Erdödy Drašković. Često se navodi kako je završila studij slikarstva u Münchenu, no u novije se vrijeme ističe kako je i ona dobila privatnu poduku u rodnom Požunu te Beču.¹⁵² Njen opus karakteriziraju motivi koji su uobičajeni za plemkinje, poput autoportreta, obiteljskih portreta te prikaza seljanki. Mogu se izdvojiti djela *Seljanka s vrčem* (1870.) i *Seljanka iz Bednje* (1877.). Mnoge

¹⁴⁸ Gonan, 2014., 23.

¹⁴⁹ Vujić, 2002., 12.

¹⁵⁰ Isto, 12.

¹⁵¹ Isto, 8.

¹⁵² Iveljić, 2018., 21.

žene nisu kanile graditi svoju karijeru u umjetnosti, pa tako ni Julijana E. Drašković. One su u tome bile nepretenciozne, stvarajući manja djela koja su uglavnom popunjavala spomenare i albume.

Iako su umjetnice rijetko imale priliku javno izlagati, valja napomenuti nastup Marijane Ludovike Mücke na Gospodarskoj izložbi 1864. godine sa svojim muškim kolegama koji označava svojevrsni simbolički korak naprijed za umjetnice u Hrvatskoj. Zanimljiv podatak jest da je Kršnjavi tvrdio kako je Marijana imala puno više slikarskog talenta od svog oca.¹⁵³

Od plemkinja se očekivalo da budu upoznate s umjetnošću te da razvijaju talente za jednu određenu vrstu umjetnosti. Zanimljivo je kako se upravo ta kvaliteta nije zahtijevala od muških pripadnika plemićkog društva te da je to zapravo utjecalo na mali broj umjetnika iz aristokratskih slojeva društva.¹⁵⁴ Ova činjenica je veoma dobar pokazatelj podijeljenosti spolova, razlika u očekivanjima s kojima se susreću žene i muškarci tadašnjeg vremenskog razdoblja.

O prezentiranju i pojavi žena na javnoj hrvatskoj likovnoj sceni možemo pričati tek od druge polovice XIX. stoljeća. Umjetnice tog razdoblja pripadaju drugoj generaciji slikarica u koju se ubraja: Elizabeta Halper, Zora Preradović, Jelka Struppi, Slava Raškaj te Leopoldina Schmidt-Auer.¹⁵⁵ Te probrane umjetnice su se uglavnom školovale van države te valja istaknuti bečku *Školu za umjetnost i obrt* koju su pohađale čak tri umjetnice. Naime, isprva im je bilo omogućeno samo pohađati nastavu na Odjelu za slikanje cvijeća¹⁵⁶, što će značajno obilježiti stvaralački opus umjetnice Zore Preradović, kao što se može vidjeti na primjeru *Cvijeće u seoskom vrtu* (sl. 51.). S druge strane, umjetnica Elizabeta Halper će svoju inspiraciju ovjekovječiti slikanjem krajolika.¹⁵⁷ Ove umjetnice razvijaju svoje talente i tvore svoje umjetničke opuse u isto vrijeme kada se otvaraju prvi specijalizirani muzeji i izložbeni prostori, osniva Katedra za povijest umjetnosti na zagrebačkom Sveučilištu i Društvo umjetnosti. Taj veliki kulturno-umjetnički procvat XIX. stoljeća i realiziranje kulturnih projekata su otvorili vrata mnogim umjetnicima i pružili im priliku za pronalazak posla, no umjetnice od toga nisu imale velike koristi budući da su uvjeti pristupanja Društvu umjetnosti njima bili nedostižni.¹⁵⁸ Iako su bile školovane na respektabilnim umjetničkim akademijama u Zagrebu i onim

¹⁵³ Švajcer, 1979., 152.

¹⁵⁴ Vujić, 2002., 11.

¹⁵⁵ Gonan, 2014., 23.

¹⁵⁶ Isto, 23.

¹⁵⁷ Vujić, 2002., 14.

¹⁵⁸ Isto, 15.

internacionalnim te privatnim podukama koje su im držali ugledni slikari, broj članica u tadašnjim umjetničkim organizacijama je i dalje bio značajno manji u usporedbi s brojem muških članova. U redove hrvatskog Društva umjetnosti je na prijelazu stoljeća primljeno tek četiri članice: Paula Dvorak, Jelka Struppi, Anka Marojčić i Slava Raškaj.¹⁵⁹ Ova činjenica ide u prilog tvrdnji kako su umjetnice bile zakinite i zanemarene, njihovi talenti suviše previđeni i ignorirani te iskorišteni uglavnom za slikanje samo onoga što se činilo prikladno ženskom spolu – lijepog cvijeća i nježnih krajolika.

S druge strane, valja izdvojiti 1898. godinu i otvaranje Umjetničkog paviljona kao još jednu prekretnicu u položaju i percepciji umjetnica toga razdoblja. Na svečanoj izložbi Hrvatskog salona te godine su se mogli pronaći radovi Slave Raškaj, Jelke Struppi, Zore Preradović i Anke Marojčić. No što to zapravo znači za žene koje teže životu umjetnice? Ovakvo javno prezentiranje i stupanje na javnoj hrvatskoj likovnoj sceni predstavlja svojevrsnu revoluciju – malu, no veoma značajnu za hrvatske umjetnice, jer im je u ovom slučaju dozvoljena autonomija, doduše ograničena. U istom tonu će se platforma za umjetnice nastaviti razvijati te će doseći posebnu kulminaciju osnivanjem Kluba likovnih umjetnica 1927. godine. Ovim događajem možemo reći kako se situacija za umjetnice u Hrvatskoj stvarno mijenja na bolje; prostor postignuća im više nije toliko ograničen u odnosu na muškarce; mogu aktivno promicati svoja umjetnička djela i sudjelovati u aktualnim umjetničkim kretanjima. Tada se priča o umjetnicama treće generacije u koju se ubrajaju Zoe Borelli, Nasta Rojc, Zdenka Pexidr-Srića, Mila Wod, Anka Krizmanić, Cata Dujšin-Ribar i dr.¹⁶⁰ One izlaze u javne prostore, ali i dalje su uglavnom zasjenjene njihovim muškim kolegama, a njihovi radovi bivaju svrstani pod ženski stereotip – ljupki i ženstveni, ali nedovoljno kreativni.

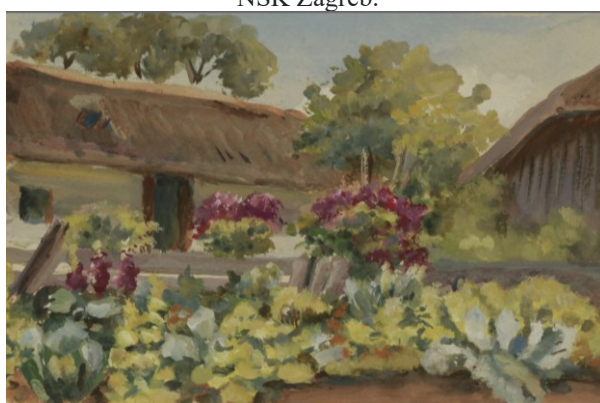
Umjetnice čiji će stvaralački opusi biti obrađeni u ovom diplomskom radu imale su priliku školovati se na dobrim umjetničkim akademijama u Europi, kao što će biti naznačeno u sljedećem poglavlju, te pohađati satove slikanja kod dobro poznatih i uspješnih hrvatskih umjetnika. Uzimajući to u obzir, važno je napomenuti da su žene koje su se bavile umjetnošću često bile marginalizirane, etiketirane kao pobunjenice koje ne poštuju tradicionalne vrijednosti, no ipak su svojim hrabrim iskorakom u svijet javnog stvaranja otvorile vrata mnogim budućim umjetnicama i polaznicama akademija.

¹⁵⁹ Peić Čaldarović, 1998., str. nenumerirana

¹⁶⁰ Gonan, 2014., 23.



50. Fanny Daubachy, *Pejzaž po A. Calamu*, 1858., akvarel, tuš ; 325 x 450 mm, Zbirka crteža 19. stoljeća, NSK Zagreb.



51. Zora Preradović, *Cvijeće u seoskom vrtu*, 20. stoljeće, tempera, 89 x 137 mm, Zbirka crteža 20. stoljeća, NSK Zagreb.

6.3. Školovanje umjetnica

Pravih umjetničkih akademija u Hrvatskoj prije 1907. godine – kada je osnovana prva umjetnička škola – nije bilo te su zbog toga i muškarci i žene koji su imali umjetničke ambicije morali na školovanje odlaziti u veće europske gradove, poput Beča. Kao što je već naglašeno, na europske akademije su odlazile samo one umjetnice koje su imale veće ambicije i sredstva kojima bi to mogli financirati, a druge su odlazile na privatne poduke kod poznatih hrvatskih umjetnika.

Pitanje koje se posljedično postavlja jest jesu li žene imale bolje obrazovanje u inozemstvu? Njima je i dalje cjelovito umjetničko obrazovanje bilo ograničeno na različite načine. U usporedbi s muškim kolegama, nije im bilo dozvoljeno slikati aktove prema živom modelu jer je to bilo percipirano kao nedolično za jednu damu. One su zapravo pohađale ženske akademije koje su imale puno lošije i nekvalitetnije kurikulume te ih nisu mogli pripremiti na brzu izmjenu estetskih i likovnih koncepata koji su obilježili kraj XIX. i početak XX.

stoljeća.¹⁶¹ Uz kraća i nekvalitetna predavanja, djevojke su imale male šanse ostvarivanja napretka kako bi dostigle stupanj vještina i mogućnosti koji je bio lako dostupan muškarcima. Velika je vjerojatnost da sami profesori koji su predavali na takvim ženskim akademijama nisu ozbiljno shvaćali žene koje su ih pohađale, smatrajući kako one ionako ne bi mogle imati uspješnu profesionalnu karijeru na polju umjetnosti. S druge strane, može se primijetiti kako se početkom XX. stoljeća situacija mijenja na bolje. Ženama biva dozvoljen ravnopravni upis na akademije te im se čak dozvoljava pristup nastavama crtanja prema živom modelu.

Prije no što je otvorena *Privremena viša škola za umjetnost i obrt*, žene su pohađale umjetničko-obrtne škole. Godine 1882. osnovana je *Kraljevska zemaljska (muška) obrtna škola* te je ona otvorila mogućnost umjetničko-obrtnog obrazovanja prvenstveno muškoj populaciji. Već samim time se vidi da pozicija muškaraca i žena u umjetničkom svijetu nije bila ravnopravna. Tome u prilog, također, svjedoči povijest ženskog umjetničkog obrazovanja. Tek dvije godine nakon otvaranja škole, 1884. godine, žene dobivaju mogućnost obrazovanja usustavljanjem keramičkog tečaja.¹⁶² S druge strane, u praktičnoj i obrtničkoj naobrazbi žena kroz isključivo ženske stručne škole je naglasak bio na vještinama koje će ih pripremiti za život u kućanstvu. Nadalje, godine 1904., je dozvoljeno da se uz *Obrtnu školu* u Zagrebu pokrene i ženski odjel koji će djevojke „usavršavati u crtanju, osnivanju i izradbi umjetno obrtnih predmeta“.¹⁶³ Iako je i dalje fokus na usmjeravanju djevojkama na umjetno-obrtne vještine, ovo predstavlja jedan korak naprijed prema aktualizaciji žena kao umjetnica, njihovim profesionalnim karijerama i emancipaciji. Time se obilježava važan početak ravnopravnog uključivanja žena u dominantno mušku školu i obrazovanje. Mali korak koji znači mnogo na putu ka ravnopravnoj umjetničkoj naobrazbi za žene i muškarce. Prvi tečaj školske godine 1904./1905. upisalo je 16 učenica, a završilo ga je 13.¹⁶⁴

Već sljedeće školske godine, 1905./1906., tečaj upisuju Ludmila Wodsedalek i Iva Simonović. U Zagrebu je početkom XX. stoljeća bio znatno manji broj školovanih kipara nego slikara pa je i interes za kiparstvom bio manji. Samim otvaranjem *Privremene škole za umjetnost i umjetni obrt* 1907. godine, ženski odjel na *Obrtnoj školi* gubi svoju važnost jer je omogućen i ravnopravni upis ženskim polaznicama na *Privremenu školu* pa je ženski odjel ukinut 1908. godine.¹⁶⁵

¹⁶¹ Kolečnik, 2006., 236-237.

¹⁶² Alujević, 2020., 22.

¹⁶³ Citirano prema: Alujević, 2022., 46.

¹⁶⁴ Alujević, 2020., 71.

¹⁶⁵ Isto, 26-27.

Dio djevojaka svoju je umjetničku naobrazbu usavršavao na europskim akademijama, ako su im to obitelji mogle financirati. U vrijeme koje je prethodilo Prvom svjetskom ratu, pohađati neku od europskih umjetničkih akademija je bio privilegij bogatijih slojeva tadašnjeg društva. Ako se obrazovanje žena i umjetnica stavi u kontekst Srednje Europe, programi za žene na akademijama nisu bili istovjetni onima muških studenata. Dvije referentne akademije za hrvatsku sredinu nalaze se u umjetničkim središtima, Beču i Münchenu. Krajem XIX. i početkom XX. stoljeća, odlazak na školovanje u Beč ili München je predstavljalo specijalizaciju u umjetničkom obrtu ili primijenjenoj umjetnosti. Upravo je to bila polazišna točka u daljnjem putu ka profesionalnom bavljenju umjetnosti, u ovom slučaju slikarstvu ili kiparstvu.

Beč je bio dom jedinoj umjetničkoj školi koju je financirala država, a dopuštala je ravnopravan upis ženskih polaznica od svog osnutka 1867. godine.¹⁶⁶ Riječ je o *Kunstgewerbeschule* (danas *Universität für angewandte Kunst*) te će prema njoj biti postavljena i zagrebačka *Privremena viša škola za umjetnost i umjetni obrt*. Djevojkama je bio, kako je već spomenuto, omogućen upis samo na odjel za slikanje cvijeća, a uglavnom se radilo na malim formatima, često s istim modelima, rijetko se slikalo na otvorenom te se nije eksperimentiralo. Iako je osnovana krajem XVIII. stoljeća¹⁶⁷, bečka *Akademija likovnih umjetnosti* je dozvoljavala službeni upis ženama tek oko 1920. godine.¹⁶⁸ Čak su i tada postojala ograničenja u vidu pohađanja nastave. Naime, nije im bilo dopušteno pohađati predmet crtanja po modelu, što je temelj umjetničkog obrazovanja na umjetničkim akademijama, jer se smatralo amoralnim za žensku populaciju te su žene iz takvih smjerova automatski bile isključene. Umjesto toga, usmjeravalo ih se na tradicionalno „ženstvenije smjerove“ koji više odgovaraju, kako se tada isticalo, nježnoj i neiskvarenoj ženskoj prirodi, poput vezenja, ručnog rada, dekorativnog slikarstva i porculana. Ako se sve ovo uzme u obzir, može se reći kako je takvo obrazovanje bilo nesustavno. Nije nelogično da žene nisu iskazivale onu genijalnost koju su muškarci u svojim djelima postizali kada nisu imale niti približno dovoljno znanja i temelja za tako nešto.

Alternativa bečkoj akademiji je bila ženska škola *Kunstschule für Frauen und Mädchen* (*Wiener Frauenakademie*) osnovana u godini kada i bečka Secesija, 1897. Tada crtanje po modelu predaje Hans Tichy, a žene dobivaju mogućnost pohađanja tog predmeta 1900.

¹⁶⁶ Isto, 29.

¹⁶⁷ *Akademie der bildenden Künste Wien*, <https://www.akbild.ac.at/en/university/history> (pregledano 29. travnja 2024.)

¹⁶⁸ Vujić, 2002., 12.

godine.¹⁶⁹ Poznato je da su ovu školu pohađale i hrvatske umjetnice od kojih se mogu izdvojiti Nasta Rojc i Zoe Borelli. Nasta Rojc se također školovala u Münchenu gdje je osnovana *Damenakademie* (1884. – 1920.) kao alternativa *Akademiji* na kojoj je ženama bio zabranjen upis sve do 1920-ih godina. Münchenska akademija osnovana je 1808. godine te je u razdoblju od 1813. do 1839. godine od 2500 studenata bilo tek 50 žena, a na studij kiparstva je do 1920. godine bila upisana samo jedna.¹⁷⁰ Ženska akademija u Münchenu je bila nešto liberalnija i dozvoljavala je eksperimentiranje. Nažalost, ipak je i tu obrazovanje za žene bilo ograničeno, ostavljajući mnoge umjetnice, poput Naste Rojc, razočaranima.

Ako se otvori diskusija o razlozima koji leže iza takvog nesustavnog i manjkavog programa ženskog obrazovanja, to je zato što ih se nije pripremalo za profesionalnu karijeru i ulazak u svijet umjetnosti, već se žensko bavljenje umjetnošću i dalje smatralo samo znakom isticanja i društvenog statusa. Sve se može povezati s činjenicom da se za njih nije mislilo da bi ikada mogle biti profesionalne umjetnice upravo zbog njihovog biološkog određenja, tj. roda i spola. Ipak, duboko je ležao strah da one, fizički i psihički slabiji spol, ne postanu konkurentne muškarcima. Vidljivo je to i u velikom broju učenica u školama renomiranih hrvatskih slikara koje su nekad izlagale s njima. Većina imena koja se spominju na tim izložbama se kasnije uglavnom ne javljaju, što bi značilo da se te žene nisu nastavile baviti slikarstvom ili da njihov rad nije bio popraćen i zabilježen.¹⁷¹

Kada se sve informacije i činjenice uzmu u obzir, primjer zagrebačke *Privremene više škole za umjetnost i umjetni obrt* osnovane 1907. godine usporedno s ostalim europskim likovnim akademijama izgleda zaista moderno. Iako je osnovana nešto kasnije od prestižnih europskih zavoda, od samog utemeljenja i osnivanja škole žene su imale ravnopravan upis kao i muški kolege, i to više od 10 godina prije nego se to realiziralo na već spomenutim europskim akademijama. Nadalje, djevojkama koje su pohađale školu je bilo dozvoljeno i prisustvovanje nastavi akta, što na europskim akademijama tada uglavnom nije bilo moguće.¹⁷² Sve to govori kako je situacija na polju obrazovanja umjetnica u tadašnjoj Hrvatskoj bila naizgled bolja nego u nekim europskim umjetničkim središtima poput Beča i Münchena, no ipak, nije sve bilo toliko liberalno.

¹⁶⁹ Petravić Klaić, 1996., 28.

¹⁷⁰ Alujević, 2020., 30.

¹⁷¹ Gonan, 2014., 24.

¹⁷² Alujević, 2020., 32.

Antifeministički stavovi nisu zaobišli ni hrvatsku likovnu scenu. Njih je zastupao likovni kritičar Kosta Strajnić (1887.-1977.) koji je u sklopu druge izložbe Hrvatskog proljetnog salona 1916. godine održao predavanje *Žena i umjetnost*. Jasno je kako je utjecaj na njega sigurno ostavio Karl Scheffler, njemački kritičar i povjesničar umjetnosti, koji je propagirao antifeminističke i mizogine stavove u svojoj knjizi *Die Frau und die Kunst (Žena i umjetnost)* objavljenj 1908. godine.¹⁷³ Navedene 1916. godine izdana je knjižica pod nazivom *Umjetnost i žena* u kojoj Strajnić izriče opće misli o ženi i umjetnosti, jasno dajući do znanja da je upoznat sa Schefflerovim mislima i tvrdnjama te da se s njima slaže. Strajnić je, naime, nešto blaži od Schefflera te ne oduzima ženama svaku trunku originalnosti, no ipak ih diskriminira i sumnja u njihove mogućnosti.¹⁷⁴ Popularna su bila mišljenja tada kako žene u svojoj umjetnosti moraju izraziti svoju prirodu i narav koja je, naravno, bila drugačija od muške. Problem leži u tome što im je i ta priroda uvelike bila nametnuta, zadana slika žene koju formira tradicionalno društvo i upravo oni isti kritičari i teoretičari poput Schefflera i Strajnića. Njena priroda i narav bi trebale biti delikatne, senzibilne, osjećajne i dekorativne, a baš takva bi trebala biti i njihova umjetnost. Dalje dolazi do problema valorizacije te iste umjetnosti. Je li ona manje vrijedna zato što je ženska? Tadašnji kritičari, a i većina društva, smatrali su da takva umjetnost jest inferiorna te su vrednovali više onu nastalu muškom rukom i muškom stvaralačkom mogućnosti. To je, ustvari, bio začarani krug iz kojeg nije bilo izlaza sve dok žene nisu dobile jednaka prava i dok se na njih nije počelo gledati kao na ravnopravne umjetnice koje su sposobne izraditi djela jednake „veličine“ kao i njihovi muški suvremenici. Nadalje, Strajnić se protivio ravnopravnosti žena i muškaraca u umjetnosti, smatrajući kako supruga nikada ne bi bila sposobna nadmašiti muža.¹⁷⁵ Iako je Strajnić smatrao kako se žene mogu baviti likovnim umjetnostima, njihov domet nije mogao biti dovoljno velik te je bio ograničen.¹⁷⁶

U to se vrijeme nije puno pisalo o ženskoj umjetnosti te su kritike bile vrlo kratke i stereotipne. Često se uz njih koriste pridjevi poput lijepo, simpatično, dražesno i čedno, a ženske radove nisu uspoređivali s radovima muških kolega. Usto, važno je istaknuti kako su opusi umjetnica često bili mali, a djela manjih dimenzija te je to rezultiralo stvaranjem jednog specifičnog pogleda na žene koje su se bavile umjetnošću. One su često bile smatrane amaterkama i drugorazrednim umjetnicama koje nisu imale šanse ostvariti profesionalnu

¹⁷³ Scheffler, Karl, <https://arthistorians.info/scheffler/> (pregledano 28. travnja 2024.)

¹⁷⁴ Vujić, 2002., 16.

¹⁷⁵ Strajnić, 1916., 13.

¹⁷⁶ Iveljić, 2018., 42.

karijeru. Veliki je fokus stavljen na *ženstvenost* kao karakteristiku ženskog slikarstva koja se uglavnom shvaćala kao osjećajnost i suptilnost što je pozitivna primjedba ako to pokazuje umjetnica, ali je to i ono što je čini „inferiornom“ u usporedbi s umjetnicima, koji su snažni i veliki individualci.¹⁷⁷ S druge strane, ako bi umjetnice demonstrirale karakteristike maskuliniteta u svojim djelima, to bi se moglo smatrati kao odstupanje od granica ženstvenosti što u to vrijeme svakako nije bilo poželjno.

Prema tome, iako je situacija za umjetnice u Hrvatskoj s jedne strane bila pozitivna, s druge strane su se umjetnice morale suočavati s oštrim i negativnim kritikama i stereotipima koji su već dugo prevladavali u drugim europskim zemljama. Umjetnice su opisivali i etiketirali kao „amaterke, diletantice, dokone gospođe, problematične i nepostojane žene“.¹⁷⁸ Često su takvi stereotipi uključivali mišljenja kako je za žene primjerenija akvarelistika i primijenjena umjetnost, nego velika ulja na platnu, monumentalni projekti i kiparstvo. Uistinu se umanjivao ženski talent u muškim očima, iako je bio ograničen na određene sfere i motive koji se kao takvi nisu mogli „suprotstaviti“ muškom talentu, tj. muškom umjetničkom djelovanju. Upravo zbog toga bi se talent trebalo sagledavati u onom okviru u kojem je on bio ostvaren, u ovom slučaju, koji mu je dozvoljen i omogućen. Ne bi se smjelo ignorirati koliko je zapravo važno poznavati umjetnost cijele generacije određenog područja, ne samo par probranih, najpoznatijih umjetnika, kako bi se mogla pobliže objasniti umjetnička strujanja određenog vremenskog perioda. Upravo iz tog razloga je neophodno otkrivanje hrvatskih umjetnica koje su ostavile svoj trag u hrvatskom slikarstvu kako bi sam pregled umjetnosti tog razdoblja bio potpuniji i adekvatan.

S druge strane, ne može se poreći konstatacija kako je, kroz godine, napretka za žene u hrvatskoj umjetnosti i slikarstvu ipak bilo. Napredak je vidljiv u činjenici da su novoosnovanu Akademiju, tj. *Privremenu višu školu*, pohađale mnoge žene koje su težile umjetničkom zvanju. Zanimljiva je informacija kako su prve akademske godine akademiju upisala 32 studenta od kojih je bilo 13 djevojaka, a od tog ukupnog broja je studij završilo samo 15 studenata. Alujević prema arhivskim izvorima navodi kako se prve školske godine 1907./1908. 9 žena upisalo na smjer slikarstvo, a 4 na smjer kiparstvo.¹⁷⁹ Od tih 13 upisanih studentica prve godine do kraja studija došle su samo tri – Lj. Trbojević, O. Sladovich i Mila Wod.¹⁸⁰ Razlozi za odustajanje

¹⁷⁷ Gonan, 2014., 34.

¹⁷⁸ Citirano prema; Pavičić, 2002., 23.

¹⁷⁹ Alujević, 2020., 19-20.

¹⁸⁰ Isto, 19-20.

od daljnjeg školovanja uglavnom su bili gubitak interesa ili udaja i majčinstvo u slučaju studentica.

Dakle, prve profesionalne umjetnice u Hrvatskoj se javljaju u prvom desetljeću XX. stoljeća, između 1905. i 1908. godine, usporedno s pojavom slikara minhenskog kruga.¹⁸¹ Njihov rad tada biva uglavnom zasjenjen radom muških kolega te će proći izvjesno vrijeme prije nego on bude ravnopravno valoriziran. U tom razdoblju neke od vrhunskih hrvatskih slikarica sudjelovale su u aktualnim umjetničkim događanjima te izlagale na važnim izložbama u razdoblju od 1891. do 1918., a pod umjetnice koje su se na izložbama istaknule tada ubrajamo Slavu Raškaj, Nastu Rojc, Anku Krizmanić i Milu Wod.

6.4. Slava Raškaj

6.4.1. Biografija Slave Raškaj

Rođena u Ozlju 2. siječnja 1877. godine kao Friederica Slavomira Olga Raškaj, hrvatska slikarica Slava Raškaj bila je gluha od rođenja. Školovala se u Zavodu za gluhonijeme u Beču, a potom od 1895. godine boravi u Zavodu za gluhonijeme u Zagrebu.¹⁸² Tijekom svog boravka u Zagrebu se školuje kod poznatog slikara, Bele Čikoša Sesije, koji ju je uveo u Društvo hrvatskih umjetnika. Već na prekretnici stoljeća se kod Slave Raškaj javljaju prve naznake duševne bolesti te je ubrzo nakon toga smještena u Zavod za umobolne u Stenjevcu gdje je boravila do svoje smrti koja je uslijedila 29. ožujka 1906. godine. Iako je jedna od hrvatskih najpoznatijih i najvažnijih umjetnica s kraja XIX. i početka XX. stoljeća, njezin opus je ostao malen te se uglavnom sastoji od akvarela, pastela i crteža u malim formatima. Motivi koji karakteriziraju njen likovni opus su krajolici za koje je umjetnica bila emocionalno vezana, a to su najčešće bili Ozalj i njegova okolica. Najplodnije razdoblje njezina stvaralaštva datira se između 1898. i 1901. godine. Razdoblje od tri godine jest uistinu kratko, no to je bilo dovoljno da Slava Raškaj ostavi veliki trag u hrvatskom slikarstvu, točnije u razdoblju hrvatske moderne i njene impresionističke struje. Umjetnica za svoga života nije imala nijednu samostalnu

¹⁸¹ Gonan, 2014., 25.

¹⁸² Usp. *Raškaj, Slava*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51910> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

izložbu, no sudjelovala je na važnim skupnim izložbama tih godina, a njena prva retrospektivna izložba održana je povodom 50. obljetnice njene smrti u Zagrebu.¹⁸³

Ono što često predstavlja tragediju u životu i djetinjstvu Slave Raškaj jest činjenica da je rođena gluhonijema te da je to uvelike utjecalo na njen karakter, a kasnije sigurno i na njenu umjetničku karijeru, točnije na prilike koje su joj bile pružene, ali više na one koje nisu. Važnu godinu u razvoju Slave Raškaj kao umjetnice predstavlja 1895. kada odlazi na školovanje u Zagreb. Pod svoj nauk i u svoj atelje ju je primio Bela Čikoš Sesija te ju je sljedećih par godina učio „službenom akademskom slikarstvu“.¹⁸⁴ Nedugo nakon toga je preselila u svoj prvi atelje – prenamijenjenu prostoriju mrtvačnice u zgradi Zavoda za gluhonijeme.¹⁸⁵

Slava Raškaj u Ozlju slika svoja najpopularnija i najbolja umjetnička djela, jer je vječito bila inspirirana svojim rodnim krajem. Godine 1902. njeni su radovi bili prezentirani na izložbi Društva umjetnosti te je zaslužila pohvale Vladimira Lunačeka u časopisu *Vienac*.¹⁸⁶ Time je stvorila mjesto za sebe u modernom hrvatskom slikarstvu, iako tada nije bila cijenjena kao što je danas. Par godina provodi u Ozlju, no već 1901. godine se može primijetiti stagnacija u realizaciji novih radova uzrokovana napredovanjem bolesti i duševnog nemira koji je obilježio posljednje godine Slavinog života. Može se reći kako je pala u depresiju i svojevrstu apatiju te je zbog toga prebačena u Stenjevečku bolnicu za duševne bolesti. Preminula je 29. ožujka u Stenjevcu, nakon što je tamo provela 3 godine i 9 mjeseci, od tuberkuloze pluća. Pod svoje zadnje dane i mjesece nije puno slikala, a ono što je započela ne bi ni dovršila. Radovi nastali u tom mračnom razdoblju njena života su odraz duševnog stanja i unutrašnje borbe umjetnice, mogu se gledati kroz simboliku.

6.4.2. Stvaralaštvo Slave Raškaj

Likovni počeci Slave Raškaj se mogu pratiti od osamdesetih godina XIX. stoljeća. Osim što je kao djevojčica voljela oslikavati i rezbariti motive u obiteljskom namještaju, imala je angažiranu učiteljicu koja ju je učila izrađivati ručne radove. Tako je poznato djelo iz 1884. godine pod nazivom *Za uspomenu*, izrađeno od cvjetnog dijadema koje povezuje pamuk.¹⁸⁷ Prvu likovnu naobrazbu Slava je stekla u Beču, u Zavodu za gluhonijeme, gdje je boravila od

¹⁸³ Isto, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51910> (pregledano 18. kolovoza 2023.)

¹⁸⁴ Ožegović, 2008., <https://arhiva.nacional.hr/clanak/45815/sjaj-genijalne-slikarice> (pregledano 7. svibnja 2024.)

¹⁸⁵ Grgić Maroević, 2013., <https://awarewomenartists.com/en/artiste/slava-raskaj/> (pregledano 7. svibnja 2024.)

¹⁸⁶ Peić, 2005., 80.

¹⁸⁷ Kovačić, 2019., 24.

1885. pa sve do 1893. godine. U Zavodu za gluho-nijeme su imali sate i vježbe crtanja te se tri crteža koja pokazuju njen rani talent mogu pronaći u bečkom *Taubstumm-institutu*.¹⁸⁸

Dolaskom u Zagreb 1895. godine počinje njena naobrazba kod slikara Bele Čikoša Sesije koja je bila ključna u njenom formiranju kao umjetnice. Također, predstavlja važnu prekretnicu u njenom životu kao umjetnice, ali i žene, jer joj se pružila odlična prilika da usavrši svoje talente usprkos invaliditetu. Rijetko se ženama pružala prilika za likovnom naobrazbom u razdoblju prije ravnopravnog upisa na akademije upravo zbog njihovog spola, a invaliditet poput gluho-nijemosti bi ih još više „unazadio“ i oduzeo im prilike za rad i djelovanje. Zasi-gurno je s takvom poteškoćom teško bilo komunicirati s učiteljima, no Slava Raškaj ipak uspijeva usvajati prenesena znanja. Slava slika po uzoru na svoga učitelja mrtve prirode obavijene mrakom iz kojih, uglavnom, iskače jedan obasjani detalj. Ovakvi primjeri se mogu vidjeti u privatnim kolekcijama te su dobro dokumentirani na dva akvarela – *Mrtva priroda sa školjkom i lepezom* (1898.) i *Mrtva priroda sa morskom zvijezdom* (1898.). Iako ovakva djela nisu karakteristična za njeno stvaralaštvo, ona pokazuju razvoj njene umjetnosti prije nego što je dosegla svoj puni potencijal te odstupila od mračnih pozadina i tamne palete i zamijenila ih svojom klasičnom svjetlinom. Godine 1898. su akvareli Slave Raškaj bili izloženi na izložbi Društva hrvatskih umjetnika te su ih uvrstili u album *Hrvatski salon* uz bilješku u kojoj su izrazito naglasili kako se radi o gluho-nijemom autorici.¹⁸⁹ Upravo je to važno za naglasiti kao prepreku s kojom se kao umjetnica morala suočavati u tom razdoblju. Samim time umjetnička djela Slave Raškaj su stavljena u nižu, manje vrijednu kategoriju umjetničkih radova te se na njih gleda kao na djela jedne gluho-nijeme djevojke, a ne prave umjetnice koja je uvelike obilježila hrvatsko moderno slikarstvo na prijelazu stoljeća. Tu činjenicu također potvrđuju i cijene koje su bile napisane u katalogu uz njene akvarele, no više riječi o novčanoj diferencijaciji žena i muškaraca će biti u jednom od sljedećih poglavlja.

Ne može se tvrditi kako ne postoje razlozi zbog kojih su se Slavini akvareli tada prodavali po veoma niskoj cijeni. Njeni su akvareli bili mali i intimni, a prema tome i manje cijenjeni u usporedbi s uljanim slikama velikih dimenzija. U slučaju Slave Raškaj, neki od stereotipa koji se vežu za žensko slikarstvo vrijede, pogotovo ako je riječ o malim, intimnim djelima koji uglavnom prikazuju motive prirode i biljaka. Također, bila je više cijenjena tehnika slikanja uljanim bojama nego akvarelom. Sve je to igralo ulogu u određivanju cijene njenih radova, isto kao i činjenica da su oni naslikani tonski, potpuno suprotno od načina šarene

¹⁸⁸ Ribarić, 2020., 13.

¹⁸⁹ *D.H.U. katalog*, katalog izložbe, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10748>

zagrebačke škole koja je u to vrijeme bila popularna. Matko Peić u tome prepoznaje svojevrsan prkos, Slavin prkos njima, starima, koji su slikali novim načinom – šarenilom – a ona mlada je nastavila slikati starim, tonskim načinom.¹⁹⁰

Nakon 1899. godine Slava je počela sve više slikati na otvorenom, u prirodi i pod prirodnim svjetlom pa će shodno tome doći i do promjene motiva koje slika – živa priroda i njeni plodovi. Odličan primjer ovog novog pristupa likovnoj ekspresiji predstavlja ciklus akvarela *Lopoči* (sl. 52.) koji se danas ubrajaju u njena najbolja djela. Radi se o plenerističkom načinu slikanja, metodi koja će Slavi postati veoma bliska i draga u ovom razdoblju njene karijere jer sve više vremena provodi vani i slika pod sunčevim osvjetljenjem. Naravno, neizbježno je uočiti poveznicu s Monetovim lopočima, pogotovo ako usporedimo odabir motiva i paletu koja je korištena u oba djela. U tom se razdoblju, oko 1899. godine, Slava vratila u rodni Ozalj, vjerojatno osjećajući pritisak oko polemika Bukovca i Čikoša. Tada je shvatila kako se više ne pronalazi u Zagrebu, ni u onom šarenom Bukovčevom, a niti u onom Čikoševom. Povratak u rodni kraj je bio takoreći revolucionaran i u potpunosti joj je otvorio oči u kontekstu njenog daljnjeg stvaralaštva jer ono šarenilo nikada ne bi moglo reprezentirati njen duh, a ni nju samu. Tada je nastalo još jedno od njenih najpoznatijih djela – *Kupa kraj Ozlja* (sl. 53.). U Ozlju ju je dočekala čistoća i bjelina, nešto u potpunosti suprotno od zagrebačkog sivila. Tada su nastali akvareli *Kuća u snijegu* i *Zima – Ulaz u rodnu kuću*. Još jedan od tih uspješnih zimskih pejzaža jest *Stablo u snijegu* (sl. 54.) datirano 1900. godinom. Ona prikaz snijega ne crta na papiru, već taj dio ostavlja netaknutim, bijelim, a bojama slika sve ono što se ističe. Ovo njeno razdoblje jest svojevrsna pobjeda nad crnilom kojemu ju je učio Čikoš, ali predstavlja i što to zapravo znači *plein-air* slikarstvo. Što znači slikati vani na svjetlu, ali i slikanje samog svjetla – nešto u čemu je Slava briljirala.

U tom se razdoblju ona počela zanimati za tehniku pastela, koji je do tada uglavnom korišten za slikanje tamnih i sjenovitih mrtvih priroda. Ona je tom tehnikom htjela učiniti nešto drugačije, tj. htjela je taj sjenoviti pastel koristiti za slikanje *plein-aira* i svjetla.¹⁹¹ Upravo to je bilo primjetno na njenom pastelu *Melana* (sl. 55.), koji prikazuje bosonogu djevojčicu na travi kako zaklanja rukom svoje lice od sunca. Lako je zaključiti kako su radovi iz zrele faze njenog slikarstva upravo impresionistički. Teme koje ona obrađuje i način na koji ih slika, točnije slikanje na otvorenom (*plein-air*), upravo idu u prilog toj činjenici. Nadalje, akvarel *Stablo u snijegu* iz 1900. godine je Peter H. Feist uvrstio u Taschenovo izdanje *Impressionist*

¹⁹⁰ Peić, 2005., 62.

¹⁹¹ Isto, 74.

Art 1860. – 1920. Ovo je veoma važan uspjeh te ne može ostati nespomenut s obzirom na sve prepreke koje je kao umjetnica morala pobijediti. Pravo je dostignuće da jedna djevojka, slikarica, iz tradicionalno patrijarhalne sredine koja nije favorizirala žene u umjetnosti postigne ovakav internacionalni uspjeh te bude uvrštena uz bok najpoznatijim impresionistima. Može se samo nagađati koliku je to važnost tada predstavljalo za žene u umjetnosti, pogotovo za hrvatske žene koje su težile takvoj afirmaciji. Može se sa sigurnošću reći kako je danas Slava Raškaj prepoznata u internacionalnim dosezima impresionističkih umjetnika, a autor navedene monografije ju je opisao kao „tragičnog mladog genija”.¹⁹²

Za vrijeme svog života i djelovanja, Slava Raškaj je sudjelovala na samo šest izložbi te su sve bile grupne. Ne smije se zaboraviti činjenica kako je ovo bilo nepovoljno razdoblje za žene i njihov položaj u društvu, a kamoli za žene koje su se bavile umjetnošću. Osim što je bila prvenstveno zakinuta kao žena, za Slavu Raškaj je veliku ulogu igrala njena bolest koja joj je neosporno zadavala dodatne poteškoće u probijanju na sceni hrvatske umjetnosti na prijelazu stoljeća. Prva izložba na kojoj je sudjelovala je bila 1898. godine, Izložba Društva hrvatskih umjetnika, točnije Hrvatski salon. Tada je izložila šest akvarela – tri pejzaža te akvarele *Grožđe*, *Cvijeće* i *Lepeza* – što je skoro upola manje izložbenih primjeraka u usporedbi sa Bukovcem, Čikošem ili Ivekovićem koji su imali preko deset izloženih radova na istoj izložbi.¹⁹³ Mora se istaknuti kako se Slava Raškaj bavila temom mrtve prirode (cvijeća) što je zapravo odgovaralo „ženskom stereotipu“ i uistinu ju pogurnulo u sjenu kritički značajnijih, većih djela koja su na toj izložbi bila prezentirana. Čikoš je obradio teme rađene prema literarnim predlošcima ili mitološke teme, npr. *Dante pred purgatorijem* ili *Kirka*; Bukovac također obrađuje mitološku temu *Ikarosa*; dok se s radovima Ivekovića može pronaći sličnost jer i on izlaže pejzaže rađene tehnikom akvarela (*Klek i Ogulin*, *Tounj*).

Druga izložba na kojoj je Slava izlagala je bila Austro-ugarska izložba u St. Petersburgu i Moskvi od 1899. do 1900. godine pod nazivom *L'exposition Austro-Hongroise*. Ovdje je Slava izložila samo jedan akvarel, *Dio Botaničkog vrta u Zagrebu*, što je opet manje u usporedbi s njenim muškim kolegama.¹⁹⁴

Treća izložba na kojoj je sudjelovala je održana 1900. godine, Svjetska izložba u Parizu. Tamo je Slava izložila dva samostalna rada, *Lopoči I.* i *Lopoči II.*, te dva rada koja je radila sa

¹⁹² Poklečki Stošić, Stergar, 2008., 16.

¹⁹³ Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti: *D.H.U. Katalog 1898.*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10748> (posjećeno 3. rujna 2023.)

¹⁹⁴ Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Catalogue de l'Exposition Austro-Hongroise*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10721> (posjećeno 3. rujna 2023.)

svojim učiteljem, Belom Čikošem Sesijom. Čikoš je napravio crtež, a Slava akvarel za *Kraljevski ženski licej i Meteorološki opservatorij u Zagrebu* i *Kraljevsko sveučilište u Zagrebu*, oboje datirani 1899. godinom.¹⁹⁵ Sudjelovanje na toj izložbi se sigurno može istaknuti kao veliki uspjeh mlade umjetnice ako se u obzir uzme da su se osobe s invaliditetom suočavale s dodatnim preprekama, a to je sigurno bilo još teže podnijeti van domovine, u drugim europskim središtima. Slava Raškaj je uistinu uspjela ostvariti se kao umjetnica i biti prepoznata u umjetničkim krugovima, čak i onim europskim.

Izložba Društva umjetnosti u Zagrebu je ponovo organizirana 1902. godine, a Slava je na njoj izložila svoja četiri akvarela: *U proljeće*, *Mjesečina*, *Stara Ozaljska kula* i *Pod vinjagom*.¹⁹⁶ Ponovo je na ovoj izložbi riječ o intimnim akvarelima, tj. pejzažima, što daje naznaku da ne eksperimentira tehnikama, ali ni različitim temama. U usporedbi s raznolikim opusima umjetnika i izloženih radova na izložbi 1902., Slava nije imala velike šanse da se istakne.

Ako se sagledaju okolnosti, Slava Raškaj je stvarala u prenamijenjenoj mrtvačnici, radila je kao slikarica te zasigurno nije mnogo zarađivala od toga, a najvažnija činjenica od svega jest da je bila gluhonijema žena u razdoblju koje je prosječne žene rijetko kada prihvaćalo kao umjetnice. Uvjeti u kojima je ova umjetnica stvarala su zaista loši i problematični te nije nimalo začuđujuće što se njeni intimni akvareli tada analiziraju samo u kontekstu ljupke, ženske umjetnosti. U drugu ruku, da joj je bila pružena financijska pomoć, ili da je zarađivala više od prodaje svojih djela, Raškajeva bi imala više sredstava za napredak pa tako i veću institucionalnu vidljivost.

Zadnja izložba na kojoj je Slava sudjelovala bila je u rujnu 1903. godine, izložba Društva umjetnosti u Zagrebu, gdje je ona izložila 13 radova: *Seoska kuća*, *Svetice*, *Grad Ozalj*, *Zima*, *Škica*, *Brana*, *Kupa kod Ozlja*, *U šumi*, *Čistina*, tri akvarela pod nazivom *á* i *Študija*.¹⁹⁷ Ako se cijene Slavinih akvarela iz kataloga izložbe usporede s cijenama djela hrvatskih muških suizlagača, Tomislava Krizmana ili Mencija Clementa Crnčića, može se uočiti značajna razlika u njihovim iznosima, no više riječi o tome će biti nešto kasnije. Iako je tada bila na vrhuncu

¹⁹⁵ Poklečki Stošić, Stergar, 2008., 243.

¹⁹⁶ Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Izložba Društva umjetnosti 1902.*, Zagreb : Ign. Granitz, 1902., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10875> (posjećeno 3. rujna 2023.)

¹⁹⁷ Usp. Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Izložba Društva umjetnosti u Zagrebu*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11006> (posjećeno 3. rujna 2023.)

svoje relativno kratke karijere, već poznata hrvatskoj javnosti i likovnoj sceni, njena umjetnost se očigledno nije cijenila kao ona njenih muških kolega i suizlagača.

Najviše se to može primijetiti u novčanoj diferencijaciji izloženih djela. Poznate su cijene djela Slave Raškaj s izložbe *Društva hrvatskih umjetnika* održane 1898. godine. Uz njene akvarele su bile naznačene sljedeće cijene: 20 kruna za akvarel *Lepeza*, po 40 kruna za svaki pejzaž te najviše 50 kruna za akvarel *Grožđe*.¹⁹⁸ Uistinu su ovo bile veoma niske cijene po kojima su se prodavala njena umjetnička djela, no jedino usporedbom s cijenama dijela muških suizlagača može se dobiti realna slika položaja žena u hrvatskoj umjetnosti i koliko su radovi umjetnica bili cijenjeni. Tako je Iveković za svoj akvarel *Kod Rada* dobio 150 kruna, a Vlaho Bukovac za svog *Abela* punih 4000 kruna.¹⁹⁹ Prema ovim informacijama, slike Slave Raškaj su se prodavale za stotinu puta manju cijenu. Samo nekoliko godina poslije, Slava Raškaj ponovo izlaže na izložbi *Društva umjetnosti* u Zagrebu te joj je to zadnja izložba na kojoj je sudjelovala za života. Izložila je ukupno 13 radova sa sljedećim cijenama: *Seoska kuća* (20 kruna), *Svetice* (60 kruna), *Grad Ozalj* (30 kruna), *Zima*, škica (40 kruna), *Brana* (30 kruna), *Kupa kod Ozlja* (40 kruna), *U šumi* (40 kruna), *Čistina* (40 kruna), tri akvarela pod nazivom *Akvareli* (40 kruna) i *Študija* (bez cijene).²⁰⁰ Zanimljivo je obratiti pažnju na razliku u cijeni radova Zore Preradović i Slave Raškaj na izložbama koje su održane u razmaku od godinu dana. Skuplji su radovi Preradović, dok radovi Raškajeve ne prelaze cijenu od 60 kruna. Razlog tome vjerojatno leži u različitim tehnikama – Slava Raškaj je izlagala akvarele, dok je Preradović radila tehnikom gvaša.

Iako pod utjecajem Bukovčeva šarenila i podučavana u tamnoj paleti Bele Čikoša Sesije, Slava Raškaj uspijeva pronaći svoj individualni stil u kojemu spaja karakteristike impresionizma i secesije, ali i zadire u linije simbolizma. Ona je poput najpoznatijih impresionista slikala na otvorenom, u prirodi, pa se za nju sa sigurnošću može reći da je prava pleneristica. Njeni su akvareli odgovarali paleti boja koja je, također, bila karakteristična za impresionističko slikarstvo, dok je s druge strane slikala motive i linije koji su odgovarali secesijskom stilu. Slava Raškaj zapravo predstavlja jednu prekretnicu između generacije starih i novih umjetnika, mladi talent pun obećanja čije se stvaranje prerano završilo. Iako malih dimenzija i suviše intimne, njene slike odišu i zrače jedinstvenim senzibilitetom i svojevrsnom naivnošću koja je specifična baš za Slavu Raškaj. Uistinu je bila posebna reformatorica

¹⁹⁸ Peić, 2005., 61.

¹⁹⁹ Isto, 61.

²⁰⁰ Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Izložba Društva umjetnosti u Zagrebu 1903.*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11006> (posjećeno 30. rujna 2023.)

akvarela, ali u jednom trenutku i pastela. Iako svojim očima nije vidjela originalne crteže Renoira ili Moneta, ona je slikala poput impresionista, opčinjena igrom danjeg svjetla i njegove reprodukcije na platnu.

Položaj Slave Raškaj kao gluhoonijeme žene i umjetnice na prijelazu stoljeća je bio težak i složen, oblikovan društvenim i kulturnim okolnostima tog vremena. Umjetnost je, iako prihvaćena kao „pristojna“ aktivnost za žene, ipak bila rezervirana prvenstveno kao hobi, ne kao profesionalna karijera, a od žena se očekivalo da budu posvećena kućanstvu i obitelji. U slučaju Slave Raškaj važno je naglasiti snažnu stigmatizaciju koja dolazi s invaliditetom, tj. gluhoonijemošću. Takve su situacije često uzrokovale društvenu marginalizaciju, a mogućnosti za obrazovanje ili profesionalni razvoj su bile ograničene. Raškaj se morala nositi s dodatnim preprekama zbog svog invaliditeta, uključujući poteškoće u komunikaciji i društvenoj izolaciji. S obzirom na njen invaliditet, Slava Raškaj je bila poslana u specijaliziranu školu, što joj je pružilo određene prilike za razvoj, ali je značilo i život daleko od obitelji i van glavnog toka društvenog života. Upravo zbog toga je ova umjetnica bila u dvostruko nepovoljnijem položaju u odnosu na druge umjetnike toga razdoblja, što je ostavilo traga i u njenim djelima. Lako je za zaključiti kako je njena izoliranost i osjetljivost zbog gluhoonijemosti utjecala na njen rad, dajući joj poseban senzibilitet. Kao gluhoonijema umjetnica, ali i žena, Slava Raškaj je bila u velikoj mjeri izolirana od uobičajenih krugova u kojima su se umjetnici tada kretali. Može se pretpostaviti da je nedostatak mogućnosti za verbalnu komunikaciju otežavao njezinu društvenu interakciju i pristup potencijalnim mentorima i kolegama umjetnicima. Unatoč svim tim izazovima, Raškaj je imala podršku najvažnijih osoba, poput njenog mentora Bele Čikoša Sesije, koji su u njoj prepoznali talent i poticali ju na daljnji rad. Ipak, to ne umanjuje činjenicu da se njena umjetnička karijera odvijala u uvjetima ograničenih resursa i društvene marginalizacije. Za vrijeme svoga života nije održala niti jednu samostalnu izložbu, no s obzirom na njen nepovoljan položaj u umjetničkim krugovima i njen invaliditet, uspjela je izboriti mjesto za sebe i sudjelovati na skupnim i putujućim izložbama. Položaj Slave Raškaj kao gluhoonijeme žene i umjetnice bio je obilježen preprekama i ograničenjima, ali i njenim jedinstvenim umjetničkim izrazom. Iako je živjela i stvarala u vremenu kada su žene i osobe s invaliditetom bile marginalizirane, Raškaj je svojim talentom uspjela stvoriti djela koja su nadvladala društvene barijere te je ostala zapamćena kao jedna od najvećih i najvažnijih akvarelista svog razdoblja, ali i u kompletnoj povijesti hrvatskog slikarstva.



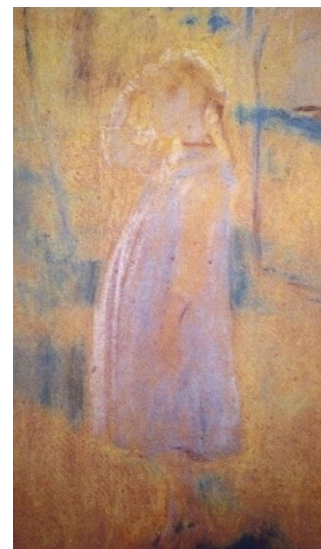
52. Slava Raškaj, *Lopoči u botaničkom vrtu I*, 1899., akvarel, 69 x 63 cm, Hrvatski školski muzej, Zagreb



53. Slava Raškaj, *Kupa kraj Ozlja*, 1899., akvarel, 44x53,6, Zbirka „Hrvatske slikarice rođene u 19. st.“, Zagreb.



54. Slava Raškaj, *Stablo u snijegu*, 1900., akvarel



55. Slava Raškaj, *Melana*, 1900., pastel

6.5. Nasta Rojc

6.5.1. Biografija Naste Rojc

Nasta Jerka Hermina Ljubica Rojc rođena je 1883. godine u Bjelovaru te danas predstavlja još jednu od najznačajnijih hrvatskih umjetnica s prijelaza stoljeća. Roditelji su joj bili Milan Rojc i Slava Blažić, a Nasta je bila bolešljivo dijete koje je slabo zdravlje pratilo kroz cijeli život. Iako je od rane mladosti znala da će biti umjetnica i da ima homoseksualne

sklonosti, njen otac se protivio slikarskom zvanju prije nego što su uspjeli postići kompromis.²⁰¹ Svoje školovanje započinje u Bjelovaru, gdje dobiva prve slikarske poduke od slikara Josipa Hohnjeca, te ga nastavlja u Zagrebu kod Otona Ivekovića gdje dolazi u dodir sa zagrebačkom šarenom školom.²⁰² Daljnji studij slikarstva nastavlja u Beču na *Kunstschule für Frauen und Mädchen* od 1902. do 1904. godine te od 1908. do 1910. godine. Tamo su joj profesori bili Ludwig Michalek, Otto König i Hans Tichy. Također pohađa *Frauen Akademie* u Münchenu 1907. godine gdje se družila s pripadnicima Münchenskog kruga, a svoj studij slikarstva završava 1911. godine u Beču. U Beču je ostvarila zaista široku naobrazbu u različitim vještinama – slikarstvu, grafici, kiparstvu.

Važan podatak jest da je Rojc već tijekom školovanja u Beču bila redovita članica *Neuer Frauenkluba*, provodeći svoje vrijeme u liberalnim krugovima s emancipiranim ženama, što samo potvrđuje da je i kao mlada žena u dvadesetim godinama posjedovala svijest o važnosti ženskog udruživanja s ciljem ostvarivanja većih prava na polju umjetnosti, ali i na ostalim važnim poljima.²⁰³

S obzirom na povijesno razdoblje i okolnosti, Nasta Rojc je doista vodila nekonvencionalan život u svakom smislu. Iako je 1910. godine stupila u brak s Brankom Šenoom, ta zajednica je sklopljena iz svojevršne obveze, a Nasta od dvadesetih godina živi u otvorenoj vezi s Alexandrinom M. Onslow, časnicom britanske vojske. Potkraj Prvog svjetskog rata je napisala neobjavljenu autobiografiju *Sjene, svjetlo i mrak* u kojoj je zapravo opisala svoju vezu i formalni brak sa Šenoom. Zahvaljujući vezi s Alexandrinom Onslow, Nasta je bila upoznata s britanskim pokretom sufražetkinja, ali joj se pružila prilika i upoznati neke od vodećih karaktera, poput Vere Holme.²⁰⁴ Ova činjenica je nesumnjivo igrala veliku ulogu u odluci osnivanja Kluba likovnih umjetnica i promoviranju ženskih umjetnica i njihove umjetnosti na hrvatskoj likovnoj sceni. Održala je samostalnu izložbu u Londonu koja je bila veliki uspjeh, a nakon povratka iz Engleske 1927. godine okuplja umjetnice i osniva Klub likovnih umjetnica te izlaže na svim organiziranim izložbama. Nasta Rojc je ostala u braku s Brankom Šenoom sve do njegove smrti 1939. godine, a njihova kuća u Zagrebu na Rokovom perivoju br. 6 je kasnije postala mjesto okupljanja za članice Kluba likovnih umjetnica. Pretpostavlja se da je radi svog načina života Nasta Rojc prepustila ulogu predsjednice Kluba

²⁰¹ Alić, 2017., 28.

²⁰² Usp. *Nasta, Rojc, Hrvatska enciklopedija*, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53240> (pregledano 15. rujna 2023.)

²⁰³ Alujević, 2020., 98.

²⁰⁴ Alujević, Nekić, 2019., 171.

Lini Virant-Crnčić kako bi u javnosti bila predstavljena bolja i tada prihvatljivija medijska slika umjetnica.²⁰⁵ Umjetnički opus ove umjetnice se uglavnom sastoji od portreta, autoportreta i pejzaža, o čemu će biti više riječi u nastavku teksta. Nasta Rojc preminula je u Zagrebu 6. studenog 1964. godine.

6.5.2. Stvaralaštvo Naste Rojc

Nasta Rojc je sudjelovala u dominantnim tendencijama koje su obilježile kulturno-umjetnički život na prijelazu XIX. i XX. stoljeća te je postala glavni akter u poticanju ženskog slikarstva u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Prvi uzor u slikarstvu ove umjetnice predstavlja Oton Iveković kod kojeg je pohađala privatne satove slikarstva te se njegov utjecaj može itekako vidjeti u njenom slikarskom formiranju. Ona je u njegovom atelijeru u Zagrebu uglavnom slikala pejzaže i mrtve prirode te kopirala njegove slike što je još više pridonijelo daljnjem usvajanju njegova rukopisa.²⁰⁶ Nadalje, važan je utjecaj europskih likovnih centara Beča i Münchena gdje je Nasta nastavila svoju edukaciju, kao i utjecaj zagrebačke šarene škole. Tijekom školovanja u Beču, Nasta upisuje mnogo različitih smjerova i tečaja, poput portreta, akta, pejzaža, anatomije, perspektive, bakroreza, itd. U tom razdoblju njena djelovanja prevladavaju radovi portretne tematike, uglavnom studije modela, a nju najviše zanima slikanje akta u *plein-airu*. Tako su oko 1904. godine nastale mnoge studije akta Lorenza te serija portreta modela slikanih tehnikom pastela. U tim djelima se može vidjeti autoričina težnja za prikazivanjem psihološke izražajnosti fizionomija modela.²⁰⁷ Može se primijetiti da svi portreti koji su nastali u tom razdoblju njena stvaralaštva imaju naglašenu specifičnu psihološku karakteristiku, tj. svi su na neki način zamišljeni i distancirani. To je polazišna točka stvaralačkog opusa ove umjetnice koja će zaista postaviti standard u smislu prikazivanja psiholoških komponenti subjekata na slikama, ali i u istraživanju vlastitog identiteta.

Već i prije njenog službenog povratka u Zagreb, Nasta sudjeluje na izložbi *Hrvatskog društva umjetnosti* 1909. godine, ali također izlaže 1911. i 1913. godine. Neizbježno je dodati da je portretiranjem sebe, žene, u muškoj odjeći kako se bavi pretežito muškim aktivnostima ostavila značajan trag u hrvatskom slikarstvu. Uzimajući u obzir da je to razdoblje kada žene zauzimaju marginalno i drugorazredno mjesto u kulturnom, političkom i društvenom životu, ovom se tematikom Nasta Rojc afirmira u rušenju rodnih i spolnih stereotipa i predrasuda.

²⁰⁵ Alujević, Nekić, 2019., 171.

²⁰⁶ Petravić Klaić, 1996., 27.

²⁰⁷ Isto, 28.

Također, postala je autorica mnogih reprezentativnih portreta javnih osoba, ali i portreta osoba iz njenog privatnog života. Mogu se izdvojiti *Ženski akt s leđa* (1907., sl. 56.), *Portret glumice – Marija Ružička Strozzi* (1914.), *Dr. Antun Bauer* (1913.), *Portret oca Milana Rojca* (1919.) i *Portret majke Slave Blažić-Rojc* (1919.). Poseban naglasak je stavljala na psihološke i unutarnje komponente ličnosti, nešto što je obilježilo njen rad kao umjetnice, a sami portreti su prikaz zagrebačkog visokog društvenog sloja.

Nadalje, posebna pažnja se mora posvetiti njenim autoportretima. Umjetnica je zaintrigirana svojim likom i pojavom te je ona sama sebi izvor inspiracije. Način na koji propitkuje vlastiti lik i svoje mjesto u društvu je u potpunosti fascinantno i indikativan. Samim naglaskom na takav introspekcijski pristup joj se pruža šansa da se poigra sa svojim likom i istraži što bi sve on mogao biti, možda čak i svoj alter-ego. *Autoportret s kistom* (sl. 45) prikazuje Nastu u muškoj odjeći s kistom u ruci, no ona odbacuje svaku identifikaciju s uobičajenim predodžbama ženstvenosti. Slikarska paleta je reducirana, a mogu se naglasiti samo sivo-crni odnosi u praznom prostoru iza subjekta ovog djela, stavljajući u fokus identitet Naste Rojc kao slikarice.

Godine 1913., Rojc je uspješno izložila neka svoja djela na skupnoj izložbi u *Künstlerhausu*. Sama je smatrala kako je to bila rijetkost za naše umjetnike jer su uglavnom bili odbijani.²⁰⁸ U Beču je 1914. godine priredila izložbu *Hrvatska ženska umjetnost* na kojoj je izložila svoja djela, skulpture Mile Wod te djela ženskih udruga u svrhu promicanja ženske i narodne umjetnosti.²⁰⁹ U svojoj neobjavljenoj autobiografiji *Sjene, svjetlo i mrak* piše kako su joj bečke kolegice umjetnice vlasnice prostorija koje je od njih htjela iznajmiti za izložbu nanijele „bezbroy zloba“ koje je morala savladati.²¹⁰ Izgleda kako prepreke ipak nisu postavljali samo muškarci, već i druge žene, kolegice u umjetnosti. Nasreću, dvojica umjetnika, koje ona nikada nije imenovala, su joj ponudila termin za izložbu u *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* (Udruženju austrijskih likovnih umjetnica). Želja Naste Rojc je bila pokazati prvenstveno Beču, a zatim i široj internacionalnoj publici, umjetničke pothvate hrvatskih žena na području umjetnosti i umjetničkog obrta. Kao razlog navela je svojevrstu negativnu recepciju hrvatskog naroda na području Austrije kao „onog koji djecu jede“ te navodi da se s takvim problemom susrela tijekom svog obrazovanja u Beču.²¹¹ Pozvala je kolegicu, kiparicu Milu Wod, da sudjeluje na izložbi te dvije ženske udruge za promicanje narodne

²⁰⁸ Alujević, 2020., 98.

²⁰⁹ Petravić Klaić, 1996., 33.

²¹⁰ Kovač, 2018., 41.

²¹¹ Šeparović, 2018., 30.

industrije i obrta u Hrvatskoj – *Udrugu za ušćuvanje i promicanje narodne pučke umjetnosti i obrta* iz Zagreba i *Žensku udrugu za promicanje kućne industrije* iz Petrinje – o kojima je već bilo riječi. Sama je izložba trajala od 27. veljače do 27. ožujka 1914. godine, a bila je prodajnog karaktera. Upravo je ta izložba bila izvrsna prezentacija i pokazatelj hrvatske narodne umjetnosti, ali s izrazitim fokusom na žensku umjetnost, kreativnost i ručni rad.

Jasno se očituju feminističke struje koje stoje iza ove izložbe te važnost promicanja i stvaranja ženske umjetnosti, ali i održavanja ženskih izložbenih nastupa kako u Hrvatskoj, tako i u inozemstvu. Prema sačuvanom katalogu izložbe poznato je da je Rojc izložila 59 svojih radova, od kojih većinu čine pejzaži grada Zagreba i Novog Vinodolskog te portreti i autoportreti.²¹² Izložila je bila i antalogijska djela kao što su *Autoportret u lovačkom odijelu* (1912.) i *Putnik* (1911.). Na *Autoportretu u lovačkom odijelu* (sl. 46.) Nasta dobiva androgine karakteristike iza kojih se krije njena zagonetna osobnost. Autorica inzistira na detaljima kojima potom gradi svoj vlastiti *imago*.²¹³ *Putnik* (sl. 57.) je bila jedna od prvih njenih slika nešto većeg formata koja bi se mogla opisati kao hibrid simbolističkih i ekspresionističkih stilskih odrednica.²¹⁴ Prikazani ženski lik, protagonistica, svojom kretnjom naizgled prkosi vjetru, što se može protumačiti kao metaforička konotacija. Nadalje, važno je spomenuti i *Portret glumice Marije Ružičke Strozzi* iz 1914. godine koji je također bio izložen. Naglašena je intimnost prikazanog trenutka, tj. osobni doživljaj prikazane osobe. Rojc je razvila tematiku psihološkog portreta žene koja je na hrvatskoj likovnoj sceni u to vrijeme bila praktički nepostojeća.

Cjelokupna izložba je bila velik i važan korak unaprijed za promociju i shvaćanje ženske umjetnosti i obrta na prijelomu i u prvim desetljećima XX. stoljeća. To je bilo jedno od prvih izlaganja isključivo hrvatske ženske umjetnosti u Beču.²¹⁵ O izložbi su pisali i hrvatski i austrijski tisak te je bila popraćena veoma pozitivnim kritikama i recepcijom javnosti. Nasti Rojc je bilo u interesu da upozna širu publiku i međunarodnu scenu s hrvatskom umjetnošću i obrtom, izazove emocije i zanimanje u posjetiteljima izložbe, pritom čuvajući svoj integritet i korektnost. U tom je razdoblju sama izložba bila karakterizirana kao ključna afirmacija i promocija hrvatske umjetnosti i obrta. Bečki tisak također prenosi brojne kritike, ali i reprodukcije izloženih radova i umjetnina kao npr. *Österreichische Illustrierte Zeitung* i

²¹² *Kollektivausstellung – Malerin Nasta Rojc – Bildhauerin Mila Wod*, 1914., bez paginacije

²¹³ Isto, 116.

²¹⁴ Kovač, 2010., 99-100.

²¹⁵ Alujević, 2020., 103.

*Moderne Illustrierte Zeitung – Reise und Sport.*²¹⁶ Izložba je bila velika prekretnica za hrvatske umjetnice jer je označavala upravo njihov hrabri iskorak u svijet internacionalne umjetnosti i umjetničke scene. Ne samo da je stavljala fokus na slikarstvo i kiparstvo, već i na umjetnički obrt i seljačku umjetnost nastale od ženske ruke. Osim što izložba pruža izvrstan primjer ženske emancipacije u umjetnosti, riječ je i o afirmaciji nacionalnog kreativnog genija kojeg u ovom slučaju predstavljaju hrvatske žene. Već se tada očituje promjena u pogledu na umjetnice, a ova izložba predstavlja tek jedan ambiciozni početak i zamah koji je, nažalost, bio uskraćen događanjima Prvog svjetskog rata. Prema zapisima iz neobjavljene autobiografije Naste Rojc je poznat podatak kako je ova izložba trebala biti održana i na drugim mjestima u proširenom obliku te da je slikarica imala u planu daljnju promociju hrvatske umjetnosti.²¹⁷

U godinama koje slijede Nasta Rojc uspjela je izgraditi veliki umjetnički opus s više od tisuću djela, uključujući i grafiku kojom se bavila uglavnom eksperimentalno. Nije upitno da ona zaslužuje istaknuto mjesto u polju ženskog slikarstva s obzirom na to da je i više nego zaslužna za afirmaciju hrvatskih ženskih umjetnica u Hrvatskoj, ali i u inozemstvu. Iako ju likovna kritika nije u potpunosti zanemarila, ipak je ostala u drugom planu pored ostalih umjetnika tog razdoblja. S druge strane, njeno slikarstvo je ostavilo dovoljan dojam na kritičara Ljubu Babića koji ju je u knjizi *Umjetnost kod Hrvata* uvrstio u krug prve zagrebačke škole, u koju ubrajamo slikare poput Vlaha Bukovca, Otona Ivekovića, Bele Čikoš Sesije, te slikaricu Slavu Raškaj.²¹⁸

Nasta Rojc je često izlagala na kolektivnim, ali i samostalnim izložbama diljem Hrvatske. Sudjelovala je na izložbama *Hrvatskog društva umjetnosti* (1909., 1911., 1913.), *Jugoslavenskim umjetničkim izložbama* (1912. i 1922.) i izložbama udruženja *Lada* (1920. i 1921.). Ipak, nisu svi radovi bili jednako cijenjeni niti priznati te odstupaju od takvog likovnog standarda. Može se postaviti pitanje u čemu leži razlog toj pojavi. Možda je to samo zato što je umjetnica sama odlučila da neće zapravo pripadati ni jednoj školi ni likovnoj struji te da će uvijek stvarati prema svom osjećaju i instinktu, pritom se ne pridržavajući određenog obrasca.²¹⁹ Zauvijek fascinirana svojim likom i pojavom, vrhunac je postigla autoportretima u kojima odbacuje koncept ženstvenosti i donosi novi tip ženskog lika u europskom slikarstvu ranog modernizma. Kao što je već spomenuto u ranijem poglavlju, Rojc je bila portretistica karaktera te je briljirala u naglašavanju psiholoških crta modela. Njen rukopis je veoma bitan

²¹⁶ Isto, 162.

²¹⁷ Alujević, 2022., 164.

²¹⁸ Petravić Klaić, 1996., 40.

²¹⁹ Isto, 41.

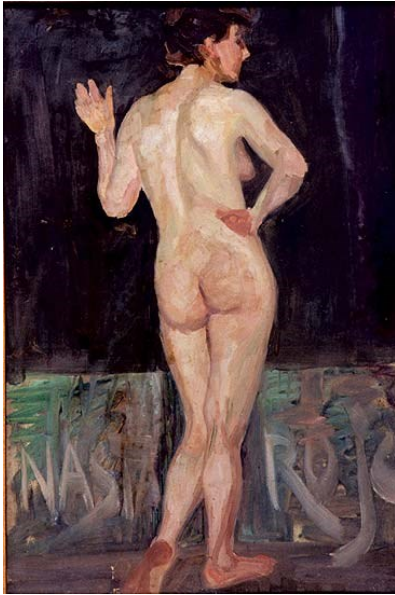
za samoreprezentaciju žena jer se ona odmiče od ustaljenih normi, istražuje dubine vlastitog (rodnog) identiteta te svoje autoportrete koristi kao medije za samo-razumijevanje. Ona se odbija ponašati i razmišljati u skladu s građanskim kanonom ženstvenosti te odbija usvojiti rodni identitet: žena.²²⁰ Zašto? Jer ona odbija nepostojati. Odbija identifikaciju s rodnim i statusnim normativnim identitetom, ali zato kroz svoja djela proizvodi i kreira vlastiti identitet. Tako nastaje *Simbolistički autoportret* (1914.), djelo koje je od izuzetne važnosti za cjelokupni stvaralački opus ove umjetnice. Prikazima sebe u muškoj odjeći ili tijekom „muških aktivnosti” s naglašenim androginih karakteristikama afirmira se kao umjetnica koja za zadatak uzima dekonstrukciju kategorije roda i rodnih uloga, kao i heteroseksualne norme. Ovo djelo, i ostala slične tematike, obrađena su u jednom od prethodnih poglavlja ovoga rada („Iz ženske perspektive“).

Kao i mnoge druge umjetnice toga doba, Rojc je morala balansirati između očekivanja društva i vlastitih umjetničkih težnji, iako je često dopuštala potonjem da prevagne. Sama je stvorila specifičan kutak za sebe na hrvatskoj likovnoj sceni, u potpunosti se odvajajući od muških kolega, ali čak i od ženskih kao što je to i sama htjela. Nikako nije htjela pasti pod „ženski stereotip“ toga vremena, slikajući nježne i ljupke motive poput cvijeća i pejzaža, ali s obzirom na to da je ona i dalje bila žena u patrijarhalnom društvu ranog XX. stoljeća, nije bilo realistično očekivati da će uspjeti u slikanju zahtjevnih djela, poput monumentalnih povijesnih scena. Prema tome, okreće se temi portreta i autoportreta kojoj pristupa na novi način, dotad još relativno neviđen u ženskom slikarstvu. U svojim portretima i autoportretima ona istražuje složene aspekte identiteta, unutaršnjeg života i emocionalnih stanja. Važno je naglasiti kako propitkuje rodne uloge i, naravno, položaj žena u tom istom patrijarhalnom društvu. Također, ona u potpunosti predstavlja viđenje nove žene, tj. *femme nouvelle*, što je isto tako veoma zanimljivo ako se sagleda u kontekstu njenog lezbijskog identiteta. Njezin život i rad su često bili isprepleteni s osobnim iskustvima i uvjerenjima, što se odražavalo i u njenim umjetničkim djelima.

Nasta Rojc je bila sve ono što je patrijarhalno tradicionalno društvo oštro osuđivalo – progresivna žena lezbijskih tendencija koja se bavi umjetnošću. Kao takva, uspjela se probiti u dominantno muški svijet baš zato što je bila u potpunosti drugačija od njih, ali i od drugih umjetnica. Uspjela se profesionalni afirmirati kao umjetnica te ostvariti značajnu karijeru i priznanje, no najvažnije od svega, zaslužna je za veliki doprinos u borbi za žene u umjetnosti.

²²⁰ Kovač, 2010., 83.

Na njenu inicijativu nastaje Klub likovnih umjetnica koji je uvelike pomogao ženama da sudjeluju u aktualnim umjetničkim zbivanjima. Nasta Rojc je bila jedan od najvažnijih aktera koji je igrao ulogu u otvaranju mnogih vrata za žene u umjetnosti, ali i za žene u svakodnevnom životu.



56. Nasta Rojc, *Ženski akt s leđa*, 1904., ulje na ljepenci, Zbirka „Hrvatske slikarice rođene u 19. st.“, Zagreb.



57. Nasta Rojc, *Putnik*, 1911., ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb

6.6. Anka Krizmanić

6.6.1. Biografija Anke Krizmanić

Još jednu „prešućenu“ ženu hrvatskog slikarstva na prijelomu stoljeća predstavlja Anka Krizmanić. Hrvatska slikarica i grafičarka rođena je 10. ožujka 1896. godine u Omilju pokraj Sv. Ivana Zeline. Bila je prvo dijete Josipa Sivoša i Jelke Gušić. Iako je njena majka bila ugledna roda po očevoj liniji, nakon udaje za seoskog učitelja Josipa Sivoša ona gubi sva svoja obiteljska prava i materijalnu pomoć.²²¹ Nakon smrti oca, Ankina majka ih vodi u Zagreb 1903. godine te pristaje zamijeniti muževo prezime za djevojačko prezime svoje majke kako bi ponovo bila prihvaćena u svoju obitelj i kako bi stekla pravo na nekakav oblik pomoći.²²² Veliki dio svog djetinjstva Anka provodi na Gornjem gradu, a pohađa pučku školu kraj Popova tornja od 1904. do 1907. godine. Višu djevojačku školu pohađala je od 1907. do 1910. godine u Draškovićevoj ulici. Rano likovno obrazovanje joj je omogućila tetka tražeći joj učitelje i

²²¹ Reberski, 1993., 275.

²²² [Kolvishi, 2000., 50.](#)

kupujući joj likovni pribor.²²³ Prvi značajni sačuvani radovi koji nas uvode u svijet stvaralaštva Anke Krizmanić datiraju još iz 1908. godine. Najviše su ju zaokupljali portreti poznanika, prijatelja ili obitelji te je dobila reputaciju vrsne portretistkinje. Uvježbala se u tehnikama akvarela i crteža, no njena dominantna slikarska tehnika će postati pastel, u kojem će doseći vrhunac svoga slikarstva.

Godine 1913. nastavlja svoje školovanje u Dresdenu, točnije u Školi za umjetnički obrt (njem. *Kunstgewerbeschule*), za koju je dobila stipendiju uz Krizmanovu pomoć.²²⁴ Na dresdenskoj školi usavršava tehnike bakroreza i drvoreza, a pronalazi interes u tehnici litokreda, koja će joj neko vrijeme zamijeniti zapostavljenu slikarsku tehniku. Važno je spomenuti kontakt s profesoricom Junge, koja ju je nadahnula da se odmakne od teške stilizacije naučene kod Krizmana te da se prepusti živahnosti i dinamičnosti prirode, što će biti polazište za Ankin pristup slikarstvu.²²⁵ Nadalje, upravo je u Dresdenu Anka započela cikluse „ljubavnika” i „plesaćica“. Upijanje umjetnosti plesa i pokreta joj je pomoglo da dosegne nove razine u svome slikarstvu, da se oslobodi i da u crtežu realizira lepršavu lakoću baletnog pokreta.²²⁶ Anka vrijeme provodi u Dresdenu sve do 1917. godine, pogođena zbivanjima Prvoga svjetskog rata, te se s majkom vraća u Zagreb u srpnju, noseći sa sobom diplomu Umjetničko-obrtne škole i srebrnu medalju za najbolji rad u grafici, što će ostati jedino priznanje koje je u životu primila za svoje stvaralaštvo. Nakon završetka školovanja se priključuje hrvatskoj likovnoj sceni. Već 1916. godine izlagala je na izložbi *Proljetnog salona*. Osim što se posvetila portretnom slikarstvu, jedno je vrijeme izrađivala drvoreze modnih kostima za „Praktični modni list”, a u suradnji s Gretom Turković je razvijala ideju za lutkarsku predstavu.²²⁷ Za Anku Krizmanić sa sigurnošću možemo reći kako je bila iznimno talentirana umjetnica koja je imala smisao za mnogo više od samo slikarstva.

Pred kraj dvadesetih godina XX. stoljeća je dobila stipendiju za daljnje usavršavanje u Parizu te je 1929. godine raskinula brak sa Dragutinom Paulićem. Anka Krizmanić je smatrala kako ona u suštini nije bila sposobna ni za što osim za slikarstvo, što ju je ponukalo da razvrgne sve veze koje joj nisu dopuštale potpunu umjetničku slobodu i samostalnost.²²⁸ Upravo taj boravak u Parizu do 1930. godine je bio ključan u njenoj aktualizaciji kao samostalne i zrele umjetnice. Za života sudjelovala je na brojnim izložbama, a godine 1945. je postala članica

²²³ Reberski, 1993., 277.

²²⁴ Kolveshi, 2000., 50.

²²⁵ Reberski, 1993., 279-280.

²²⁶ Reberski, 1993., 281.

²²⁷ Isto, 282-283.

²²⁸ Isto, 286.

ULUH-a. Posljednje godine svoga života provodi sređujući dokumentaciju svojih likovnih djela, uspjeha, izložbi i slično. Prvenstveno radi toga je bilo moguće vjerno rekonstruirati umjetnički opus jedne od najvažnijih hrvatskih umjetnica s prijelaza stoljeća te promotriti i analizirati sva plodna područja njezine likovne ekspresije. Bila je zaista produktivna i kreativna, a njen opus broji preko 5700 radova u različitim tehnikama.²²⁹ Anka Krizmanić preminula je 2. studenoga 1987. godine te je pokopana na zagrebačkom groblju Mirogoju.

6.6.1. Stvaralaštvo Anke Krizmanić

Jedan od prvih radova Anke Krizmanić jest *Portret bake Cecilije* (sl. 59.), rađen tehnikom pastela, te je upravo to djelo zainteresiralo Tomislava Krizmana za ovu virtuoznu umjetnicu i nagnalo ga da ju uvede u svoju privatnu slikarsku školu. Nakon što je Ankina tetka pokazala njene portrete slikaru Tomislavu Krizmanu, budeći u njemu interes za njenu nećakinju, četrnaestogodišnja Anka Krizmanić je prekinula svoje srednjoškolsko obrazovanje i započela svoje slikarsko obrazovanje koje će joj otvoriti put ka umjetničkoj karijeri. Tako je Anka postala najmlađa polaznica Krizmanove slikarske škole. Na *Portretu bake Cecilije* se jasno vidi Ankina nadarenost i tehnička vještina koju je ona još više istančala tijekom svog obrazovanja. Za vrijeme školovanja kod Krizmana, on je na svoje učenike, pa tako i na Anku, prenio secesijsku stilizaciju i klimtovsku estetiku te se to najviše može vidjeti na Ankinim ranim crtežima i bakrorezima.

Već 1910., sa samo 14 godina, Krizman je uključio njena dva crteža, *Portret tetke Anke Žigrović* i *Restauracija hotela Faakersee* (sl. 58.), na izložbu „Medulića” u Umjetničkom Paviljonu.²³⁰ Niti jedan od ta dva crteža se nije uklapao u osnovnu tematiku ove izložbe naglašenog ideološkog i političkog naboja.²³¹ Ovo predstavlja ogroman uspjeh za jednu djevojčicu od 14 godina, da izlaže uz velike umjetnike toga doba – Bukovca, Meštrovića, Medovića i druge.

Već se u prvom desetljeću XX. stoljeća vidi pomak u pogledu na umjetnice i u njihovom prihvaćanju na umjetničkog sceni. Ako je zaključivati prema prilici koju je Krizman pružio Anki Krizmanić, može se reći da ju čekaju potencijalno još bolje prilike i uspješna karijera. Mora se naglasiti kako su uz Anku Krizmanić na ovoj izložbi sudjelovale i Anka Bestal, Vjera Bojničić, Zoe Borelli i kiparica Reneé Vranyczany.²³² Izložba je bila jedna od najznačajnijih

²²⁹ Mačečević, 2020., 90.

²³⁰ Isto, 279.

²³¹ Bulimbašić, 2009., 254.

²³² Digitalna zbirka i katalog HAZU, *Nejunačkom vremenu uprkos*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10876>

izložba Društva te je trebala predstavljati njihove idejne ciljeve. Djela koja muški izlagači prezentiraju su uvelike kompleksnija, s ponekom kritikom društva, kao npr. *Eva* Joze Kljakovića ili *Griješnici* Mihe A. Marinkovića. S druge strane, ženski radovi su nešto „lakši“ i ne propitkuju stanje društva, kao npr. *Race* Vjere Bojničić, *Stan pjevača* Anke Bestal ili figura za zdenac Reneé Vranczyany. Jedino žensko djelo koje je potencijalno dvoznačno jest *Majka nagovara sina na vjenčanje* Zoe Borelli. Može se sagledati kroz prizmu kritike društva, pritiska na bračni život i sl., ali s druge strane, može predstavljati žensko iskustvo kao majke te njen odnos sa svojim sinom. Može se reći kako je Anka Krizmanić relativno mlada da se njena dva izložena djela uspoređuju s djelima muških kolega s obzirom na njenu dob, no činjenica jest da je Krizman u Anki prepoznao veliki talent i umjetničku zrelost likovne ekspresije koju je rijetko tko posjedovao u dobi od samo četrnaest godina. Tri godine provodi u slikarskoj školi Tomislava Krizmana te sudjeluje i na izložbama škole.

. U prvoj fazi svoga stvaralaštva i školovanja formirala se „temeljna umjetnička vokacija subjektivnog realizma“, a Anka se povremeno u grafičkim tehnikama prepustala slobodi secesijske linije.²³³ U Krizmanovoj je školi Anka naslikala svoja prva ulja, a najviše se posvetila portretnoj tematici te je skicirala svoje kolege iz škole, poznanike i članove obitelji. Kako se širio njen krug poznanstava, tako se širio i njen fundus portreta.

Druga postaja na njenom likovnom putu je bio Dresden, iako joj nije puno značio u likovnom razvoju ako se sagleda potpuna slika. Usavršila je crtačke i grafičke tehnike, no naslikala je samo nekoliko manjih portreta i autoportreta u ulju – *Majka kod spavanja*, *Autoportret pred štafelajem...* Što se tiče tehnike, ponavljala je ono što je blisko „minhenskom krugu“, točnije prigušeni topli tonovi i debeli gusti namaz.²³⁴ Nadalje, njezin senzibilitet i osjetljivost su se opirali onoj grubosti koja se javljala u germanskom naturalističkom duhu i strujanjima „nove stvarnosti“ te se ona okreće drugačijem izrazu ekspresije. Razvila je nešto izravniji pristup slikarstvu, a zaokupljena ljepotom je odabrala svoj izraz ekspresije – „oduhovljenu eksplikaciju doživljaja i dinamiku pokreta“.²³⁵

Započela je tada svoja dva poznata ciklusa, *Plesačice* (sl. 60.) i *Ljubavnike*, u kojima je usavršila prikaze ljudskog tijela. Studirala je dinamiku pokreta plesača i iznošenje doživljaja ljubavnika, izbjegavajući potom svaku naznaku grubosti i ekstrema u vidu začetaka njemačkog realizma. Anka Krizmanić je bila očarana i zaokupljena pokretima koje su plesačice izvodile tijekom svojih točaka te je puno vremena provodila s plesačicama poput Ane Pavlove, Grete

²³³ Reberski, 1993., 18.

²³⁴ Isto, 19.

²³⁵ Šeparović, Flego, 2013., <https://hbl.lzmk.hr/clanak/krizmanic-anka> (pregledano 10. svibnja 2024.)

Wiesenthal i Gertrud Leistikow.²³⁶ Na primjeru djela *Baletna škola* (sl. 61.) iz 1915. godine se može uočiti njena očaranost pokretima koje su izvodile plesačice tijekom svoje točke. Točno se očituje ona Krizmanova stilizacija na kojoj je inzistirao tijekom školovanja, samo nešto profinjenija i točnija nego na ranijem primjeru *Hotela Faakersee*. Važno je istaknuti kako se ona u svojim djelima bavi ženskim temama, tj. prikazima plesačica kroz ženske oči. Upravo se u ovom dijelu njenog umjetničkog opusa najbolje primijeti taj ženski pogled u umjetnosti. Plesačice Anke Krizmanić nisu erotski nabijene, niti zapravo predstavljaju tjelesnost u punom smislu. Može se zaključiti kako je razlog tomu što je Krizmanić htjela prikazati dinamiku plesačica i njihovih pokreta, a ne senzualnost njihova tijela. Nakon povratka u Zagreb 1917. godine i dalje nastavlja s temama koje je slikala u Dresdenu, izlaže na IV. Proljetnom salonu iste godine te zarađuje izuzetne kritike od publike, ali i od kritičara.²³⁷ Na Salonu je izložila dvadesetak radova, *Plesove Leistikowe*, u tehnici drvoreza. Iste godine izlažu Zoe Borelli i Iva Simonović koje se dotiče ženskih tema. Borelli obrađuje temu majčinstva u radu *Materinja ljubav*, dok Simonović prikazuje *Dječju glavu* u bronci i plaketu djeteta.²³⁸ Muški kolege više izlažu portrete, pejzaže, religiozne teme i teme nastale prema literarnim predlošcima, npr. djelo *Carmen II Čin* Ljube Babića. Naime, mora se istaknuti istoimeno djelo kod kipara Kerdića i slikara Mišea. Riječ je o *Glavi djeteta*, dječjem motivu koji se javlja kod oba umjetnika. Iako se žene u većem postotku bave temama majčinstva i koriste dječje motive, ne može se negirati činjenica kako se one ponekad javljaju i u muškim opusima. Ipak, uglavnom su žene te koje takvim temama i motivima pristupaju na izražajni način, s posebnim senzibilitetom koji im je boravak u privatnoj (kućnoj) sferi omogućio da razviju i u njemu briljiraju.

Odjeci i refleksije iz Dresdena bili su samo priprema i svojevrsna podloga za ono što je dovelo Ankino slikarstvo do kulminacije u Zagrebu. Tada se na tom prostoru javljaju nova strujanja, ekspresionistički val kojemu se Anka Krizmanić s lakoćom priklonila. Tada je naslikala nekoliko iznimnih portreta u tehnici pastela, jedan od kojih jest *Portret pjesnika A. B. Šimića* (1918.) koji ističe njenu avangardnost²³⁹, te je upravo ovo razdoblje njena stvaralaštva uvod u kulminaciju njene karijere kao slikarice.

Sredinom dvadesetih godina se Anka Krizmanić stilski uklopila u novorealističke tendencije, čime je dala svoj doprinos jednoj čitavoj generaciji formiranoj u krugu Proljetnog

²³⁶ Krizmanić, Anka. *Hrvatska enciklopedija*, <https://enciklopedija.hr/clanak/krizmanic-anka> (pregledano 10. svibnja 2024.)

²³⁷ Reberski, 1993., 20.

²³⁸ Digitalna zbirka i katalog HAZU, *IV. Hrv Proljetni salon*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10892>

²³⁹ Krizmanić, Anka. *Hrvatska enciklopedija*, <https://enciklopedija.hr/clanak/krizmanic-anka> (pregledano 10. svibnja 2024.)

salona.²⁴⁰ Slikarski period Anke Krizmanić se vremenski podudara s novorealističkim tendencijama kako na hrvatskoj, tako i na europskoj razini. Razdoblje dvadesetih godina za Anku znači usmjerenje prema prirodi i prirodnim ljepotama hrvatskog krajolika koje će joj biti izvor inspiracije. Uz još neke monumentalne portrete, to je bio velik ciklus pejzaža i figuralnih kompozicija s kojima je autorica ušla u „tvrd i plastičan način našeg novorealizma”.²⁴¹ Javnosti je taj ciklus predstavila 1927. godine na samostalnoj izložbi u Salonu Urlich u Zagrebu. Za ovo stvaralačko razdoblje Anke Krizmanić valja spomenuti i ciklus karikatura koji je bio veoma važan aspekt njena umjetničkog opusa jer je povodom njega održala još jednu samostalnu izložbu u Salonu Urlich 1928. godine. Tridesete godine dvadesetog stoljeća su za Anku Krizmanić predstavljale novo razdoblje koje je nastupilo nakon njenog boravka i školovanja u Parizu. Ona je tada u potpunosti pronašla svoj likovni izraz te se on nakon toga nije previše mijenjao sve do kraja njene karijere.

Iako se na početku svoje karijere bavila tehnikama koje su, možda, bile primjerenije za žensku umjetnost, Anka Krizmanić je uspjela izgraditi svoju karijeru na hvalevrijednim djelima i stati uz bok hrvatskim najpoznatijim i najtalentiranijim umjetnicima. Najviše se ostvarila u tehnici pastela te je on odigrao veliku ulogu u formiranju njene umjetnosti. U njenom umjetničkom opusu se može primijetiti jedna konstanta koja se provlači kroz sva razdoblja njenog djelovanja, a to jest postojanost realizma. Moglo bi se reći kako se zapravo rađa dojam da su svi njeni radovi svojevrsni portreti, autobiografski zapisi koji portretiraju njeno životno okruženje i njene trenutke postojanja.²⁴² Nadalje, cijeli ju je život pratila sudbina slikarice koja uspjela izboriti za svoj istinski zasluženi status i položaj umjetnika, iako to zasigurno nije bilo lako s obzirom da je uključivalo odricanje od mnogih životnih sigurnosti, pogotovo u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. To je razdoblje bilo vrijeme značajnih promjena, ali i dalje velikih izazova za žene u umjetnosti koje su se i dalje suočavale s brojnim preprekama, uključujući društvene predrasude, manjak institucionalne podrške i ograničene mogućnosti za profesionalnu afirmaciju. Žene su, kao što je već utvrđeno, često bile marginalizirane i nisu imale jednak pristup umjetničkim krugovima kao njihovi muški kolege. Morale su naučiti kako stvarati i kako se istaknuti s obzirom da su uglavnom bile ograničene na privatne sfere, dok su muškarcima bile dostupne one javne. Anka Krizmanić se u tome fantastično snašla te je stvarala i na svojim djelima zabilježavala ono što joj je bilo dostupno kao jednoj ženi u prvom desetljeću XX. stoljeća. Ističe se u ženskim temama, prikazima plesačica kroz koje dočarava svoju

²⁴⁰ Reberski, 1989., 75.

²⁴¹ Reberski, 1993., 23.

²⁴² Reberski, 1989., 74.

fascinaciju pokretom i plesom na način na koji je rijetko koji muškarac na tadašnjem području Hrvatske to radio. Krizmanić je djelovala skromno i nenametljivo, a opet je bila dovoljno slobodnog i ekspresivnog duha da bi danas pripala istaknutoj nekolicini najplodnijih pejzažista i portretista hrvatske umjetnosti. Dugo je ova slikarica prolazila ispod radara, uvijek na margini interesa, no nikada dovoljno da bi se dublje upoznali s njom kao umjetnicom. Tek pred kraj njena života i nakon dulje stvaralačke stagnacije se Anka Krizmanić našla u žarištu na sceni hrvatske likovne umjetnosti. Godine 1986. održana je njena retrospektivna izložba u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu²⁴³, stavljajući je u fokus u koji ona nikada prije nije bila stavljena. Njeno stvaralaštvo, iako možda poznato nekima, tada je po prvi puta bilo cjelovitije i potpunije predstavljeno široj javnosti i kritici. Ishod ove retrospektivne izložbe je, prema riječima kritičara Tonka Maroevića, značio „pravu konsakraciju Anke Krizmanić kao klasika hrvatske moderne umjetnosti”.²⁴⁴ Uslijedili su tekstovi Ivanke Reberski koji su postavili djelo Anke Krizmanić na odgovarajuće mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti.



58. Anka Krizmanić, *Restauracija hotela Faakersee*, 1910., olovka u boji na papiru, Zbirka „Hrvatske slikarice rođene u 19. st.”, Zagreb



59. Anka Krizmanić, *Portret bake Cecilije*, 1909., pastel, Zbirka "Hrvatske slikarice rođene u 19. st.", Zagreb.

²⁴³ Kolveshi, 2000., 6.

²⁴⁴ Reberski, 1993., 10.



60. Anka Krizmanić, *Plesačica „Labud“*, 1914., tuš perom na papiru, Zbirka „Hrvatske slikarice rođene u 19. st.“, Zagreb.



61. Anka Krizmanić, *Baletna škola*, 1915., litografija

6.7. Mila Wod

6.7.1. Biografija Mile Wod

Prva hrvatska akademska kiparica rođena je 18. rujna 1888. godine kao Ludmila Wodsedalek u Budimpešti. Njen otac, Henrik Wodsedalek, bio je češkog podrijetla, a njena majka, Maria Wilhelmina Beck, hrvatskog. Važno je istaknuti problem kiparičina prezimena u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Kroz njen život, ali i nakon smrti, njeno se prezime pojavljivalo u neispravnoj varijanti „Woodsedalek“ ili skraćeno „Wood“, indicirajući anglosaksonsko

porijeklo umjesto češkog.²⁴⁵ Prema tome, ispravna varijanta kiparičina prezimena jest „Wod“, no pojavljuje se i fonetska varijanta „Vod“ koja je također prihvatljiva. Nadalje, većinu svog djetinjstva ona je provela u Požunu, današnjoj Bratislavi, gdje je pohađala osnovnu školu, no s majkom i mlađom sestrom odlazi u Varaždin, gdje je 1903. godine završila Višu djevojačku školu.²⁴⁶ Njena je obitelj iz Varaždina preselila u Zagreb, a Mila je 1905. godine bila upisana na pokusni ženski odjel Obrtne škole. Godine 1907. upisala je *Privremenu višu školu za umjetnost i umjetni obrt*, koja će kasnije prerasti u *Akademiju likovnih umjetnosti*.²⁴⁷

U razdoblju kada se Mila Wod školuje na hrvatskoj sceni nema mnogo umjetnika koji su se bavili kiparstvom, a još manje kiparica. Upravo se u tom razdoblju nova generacija hrvatskih kipara još uvijek školuje, no bilo bi krivo konstatirati kako do tada nije bilo nijedne hrvatske kiparice. Iako se kao prva hrvatska kiparica često uzima Mila Wod, postojale su žene koje su djelovale „iza kulisa“, tj. njihovo stvaralaštvo nije izlazilo van okvira njihovog doma. Riječ je o Eugeniji (Ženki) Frangeš i Heleni (Jelki) Valdec. Frangeš je svoju suprugu podučavao kiparstvu, a neki od njenih kiparskih radova su ostali sačuvani, kao npr. portret Dantea iz 1900. godine i bista Mlada seljanka iz 1904. godine.²⁴⁸ Slična priča može se ispričati i u slučaju Helene Valdec, čije se dvije biste čuvaju u Gliptoteci HAZU.²⁴⁹ Još jedna kiparica koja se mora izdvojiti jest Renée Vranyczany – Dobrinović. Ona dolazi iz plemićke obitelji te studira kiparstvo na bečkoj *Kunstgewerbeschule*.²⁵⁰ Bila je članica društva „Medulić“ te je izlagala na njihovoj izložbi 1910. godine u Zagrebu. Nažalost, ove prve hrvatske kiparice su danas gotovo nepoznata imena u hrvatskoj povijesti umjetnosti, ali zasigurno postoje još neke kiparice čije bi opuse tek trebalo istražiti. Svakako je nepovoljan položaj žena utjecao na manjak poznatih kiparica, ali i patrijarhalna sredina u kojoj su se one nalazile i zbog koje je većina radova ostala unutar kućanstava, nepoznata i danas.

U prvu generaciju *Privremene više škole za umjetnost i umjetni obrt* su se, uz Milu Wod, upisale Iva Simonović Despić, Antonija Tkalčević Košćević, Greta Turković i Ema Siebenschlein.²⁵¹ Može se sa sigurnošću reći kako je za studij kiparstva, u usporedbi sa slikarstvom, tada postojao manji interes. Ovaj je tečaj ipak bio manje prihvatljiv za ženske

²⁴⁵ Alujević, 2020., 7.

²⁴⁶ Alujević, 2022., 69.

²⁴⁷ Farkaš Salamon, 2023., <https://magazin.hrt.hr/kultura/predstavljena-monografija-mila-wod-prva-hrvatska-kiparica--10934203> (pregledano 28. ožujka 2024.)

²⁴⁸ Alujević, 2020., 42.

²⁴⁹ Isto, 42.

²⁵⁰ Alujević, 2014., 161.

²⁵¹ Alujević, 2014., 159.

ruke, pogotovo u patrijarhalnoj i konzervativnoj sredini gdje je biti umjetnica bio veoma odvažan korak za jednu ženu. Prema tome, Mila Wod se izdvaja kao jedina žena u nekoliko generacija koja je bez prekida odslušala i završila četverogodišnji program kiparskog tečaja i postala prvom hrvatskom akademskom kiparicom.²⁵² Mila Wod je ostala u kiparskoj klasi do 1912. godine i primila završnu svjedodžbu kao jedina žena među trojicom kolega.

Njeno je školovanje na zagrebačkoj *Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt* obilježilo mentorstvo profesora Roberta Frangeša Mihanovića i Rudolfa Valdeca.²⁵³ Upravo su oni bili ključni u njenom formiranju kao kiparice, što je umjetnica sama potvrdila. Tijekom svog školovanja, Mila Wod je iskoristila mogućnost školskih putovanja zajedno sa svojim kolegama pri čemu je mogla doći u dodir s različitim umjetničkim stilovima i utjecajima.²⁵⁴ Obilazak destinacija bogatih antičkom umjetnošću definitivno je imalo utjecaja na Milu Wod, a to se može prepoznati i u njezinim ranijim kiparskim radovima. U opusu ove hrvatske kiparice manji je broj sačuvanih radova potpisan u varijanti "Mila Vod", a najveći dio nosi signaturu "Mila Wod", ponajviše djela nastala tijekom druge polovice XX. stoljeća.²⁵⁵ Važno je napomenuti kako je do službenog skraćivanja njenog prezimena došlo 1914. godine, kada je Mila nastupala na izložbi u Beču, zajedno sa slikaricom Nastom Rojc, u prostorijama *Vereinigung bildener Künstlerinnen Osterreichs*, o čemu je u radu već bilo riječi.²⁵⁶

6.7.2. Stvaralaštvo Mile Wod

Crtež nastao tijekom školovanja, potpisan s "M. Wodsedalek", jest najstariji sačuvani rad kiparice te pripada Zbirci Kovačić-Mihoćinec.²⁵⁷ Prvi potpisani kiparski rad koji je poznat jest reljef *Vuga* iz 1911. godine koji se nalazi u Kukuljevićevoj ulici i nosi signaturu "Mila W.". Tijekom školovanja na *Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt* se uvodi običaj da se na kraju školske godine u školskim atelijerima održi završna izložba radova studenata u trajanju od tjedan dana.²⁵⁸ Mila Wod je sudjelovala na sve četiri izložbe od 1908. do 1911. godine, koliko je trajalo njeno formalno školovanje, no pošto je dobila mogućnost ostanka u školi i petu godinu, njeni su radovi bili izloženi i 1912. godine.

²⁵² Alujević, 2022., 83.

²⁵³ Alujević, 2020., 54.

²⁵⁴ Alujević, 2020., 62.

²⁵⁵ Alujević, 2020., 11.

²⁵⁶ Malerin Nasta Rojc, Bildhauerin Mila Wod, katalog izložbe (27.2. – 27.3.1914.), Beč: 1914. <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11003> (pristupljeno 25. 3. 2024.).

²⁵⁷ Alujević, 2020., 11.

²⁵⁸ Alujević, 2020., 62.

Prva školska izložba je bila održana 1908. godine u srpnju, no u novinskim osvrtima nisu bili izdvojeni pojedini đaci niti radovi pa nije poznato što je ova umjetnica tada izložila. Druga je izložba održana u srpnju 1909. godine. Iz priloga u *Agramer Tagblattu* je poznato da su izloženi bili *Sjedeći Merkur i Čovjek koji moli* Antona Štefca, *Portret kolege* i dvije biste Ive Simonović, *Bista sv. Jurja* Hinka Juhna, *Sjedeći čovjek* Ferdinanda Ćusa, te *Akt* Mile Wod.²⁵⁹ Iako je za zaključiti kako su učenici vrlo vjerojatno vježbali anatomiju i proporcije tijela. Interesantno je za primijetiti kako se učenici uglavnom bave temom portreta, a Mila Wod se već tada iskušala u temi akta, što je relativno riskantno s obzirom da je Zagreb još uvijek konzervativna i patrijarhalna sredina, a žene su tek dobile pravo ravnopravnog upisa i pohađanja nastave crtanja akta. Već u samom tom hrabrom istupanju se može očitati pomak u položaju žena, pogotovo kiparica, u umjetnosti. Može se primijetiti kako se u radovima njenih muških kolega ne pojavljuju prikazi žena, već samo muškaraca. No važno je reći kako nije poznato je li *Akt* Mile Wod prikazivao žensku ili mušku osobu pa se prema tome ne može izvući konkretan zaključak u kontekstu prikaza žena u kiparstvu.

Treća je školska izložba održana 1910. godine u srpnju, a neki od kritičara pozitivno izdvajaju Milu Wod kao talentiranu, mladu kiparicu punu potencijala koja je te godine izložila skulpturu plesačice pod nazivom *Bajadera* (sl. 62.). Iste godine Martin Hotko izlaže zdenac i reljef sv. Cecilije, a Ferdinand Ćus izlaže „grandioznu figuru“.²⁶⁰ Dok Branko Hlavaty negativno ocjenjuje Bajaderu, može se izdvojiti pozitivna kritika Koste Strajnića koji smatra kako radovi Mile Wod odlikuju solidnom izradbom i dekorativnošću, a i prema njoj se može datirati tu najraniju sačuvanu skulpturu ove umjetnice.²⁶¹ Radi se o plesačici koja je uhvaćena u pokretu, finih linija i modelacija. Odmah se primjećuje izvrstan osjećaj za anatomiju koji je Mila Wod posjedovala. Već ovdje se može primijetiti afinitet Mile Wod prema prikazivanju ženskih figura, što će se nastaviti u njenoj daljnjoj karijeri.

Nažalost, nije poznato mnogo djela iz ranog razdoblja stvaralaštva Mile Wod, ali izdvojiti se još može *Glava starca* koja je datirana 1911. godinom. Četvrta izložba umjetničke škole održana je u srpnju 1911. Kosta Strajnić ponovo izdvaja Milu Wod i njenu studiju glave, uz Ćusa i Ivanščaka, kao pionire klase profesora Valdeca.²⁶² Ferdinand Ćus izlaže žensku bistu, Ferdo Ivanščak *plaketu Vrazove Ljubice*, a Wod već spomenutu studiju starčeve glave. Može se pretpostaviti kako je studija glave koja je bila izložena *Glava starca* iz iste

²⁵⁹ Alujević, 2022., 93.

²⁶⁰ Alujević, 2020., 65.-66.

²⁶¹ Alujević, 2022., 95.

²⁶² Alujević, 2020., 66.

godine, a danas je sačuvana u dva odljeva. Ono što se na njoj najviše primjećuje jest neravna i nemirna površina, impresionistički duh koji podsjeća na Rodina, te se prema tome može zaključiti kako je umjetnica upoznata s njegovim radom i prije no što ga je upoznala tijekom svog boravka u Parizu.²⁶³ Može se primijetiti kako navedeni učenici izlažu radove koji se dotiču motiva žene, no Wod ovaj put okreće drugačiji list i izlaže rad, studiju, koji se fokusira na mušku fizionomiju, tj. samo glavu starca. Kiparica se prvenstveno na taj način ističe među svima ostalima, možda baš s namjerom da im kontrira i da se izdvaja od ostalih, a možda je odabir teme ipak slučajnost. Svakako će Mila Wod pokazati svoj talent u poznavanju ljudske fizionomije i odličnim osjećajem za istu kroz svoju karijeru.

Kao što je već napomenuto, Mila Wod je zbog produžetka školovanja sudjelovala na izložbi i 1912. godine. Te je godine sudjelovala radovima i dekoracijama za Kraljevsku sveučilišnu knjižnicu i arhiv u Zagrebu. Ostali učenici škole su, također, bili zaposleni izradom skulptura i ukrasa za sveučilišnu knjižnicu te su mnogi modeli izloženi i na ovoj izložbi.²⁶⁴ U Jutarnjem listu se uz Milu Wod izdvaja i gđica. Košćević, “najsamostalniji đak učitelj”, koja je izložila dvije stilizirane biste.²⁶⁵

U samo 5 godina od otvaranja *Više škole* se uistinu može ispratiti velik napredak za žene u kiparstvu, ali tako i za žene u umjetnosti. Od prve izložbe 1908. godine kada se jedva izvještavalo o radovima učenika, do pete izložbe 1912. godine kada se kao Frangešove i Valdecove učenice jedino ističu žene, kiparice Wodsedalek i Košćević. Značajan je to napredak s obzirom da je put za žene kiparice bio još teži nego onaj slikarica jer se kiparenje često smatralo isključivo muškom profesijom, pogotovo ako se radilo o klesanju.

Ta činjenica nije sprječavala Milu Wod da ostavi svoj trag i na arhitektonskoj plastici. Već u drugoj polovici XIX. stoljeća se može pratiti sve intenzivnija gradnja u Zagrebu, a to se nastavilo i ulaskom u XX. stoljeće. Na novogradnje se nerijetko dodaju kiparske dekoracije, a posao je često bio dodijeljen *Privremenoj školi za umjetnost i umjetni obrt*, vjerojatno zbog želje za uštedom. Kao najbitniji rad na arhitektonskoj plastici se izdvaja projekt za Kraljevsku sveučilišnu knjižnicu u Zagrebu koji je trajao između 1911. i 1913. godine. Projekt biblioteke povjeren je Rudolfu Lubynskom te je ona sagrađena prema nacrtu iz 1910. godine.²⁶⁶ Upravo je to razdoblje kada učenici Valdecove i Frangešove klase, uključujući Milu Wod, dobivaju svoje svjedodžbe i produljuju svoj ostanak u školi. Ovaj podatak potvrđuje i osvrt na školsku

²⁶³ Alujević, 2022., 96.

²⁶⁴ Alujević, 2020., 67.

²⁶⁵ L., Jutarnji list, 1912., 1-1.

²⁶⁶ Knežević, 2003., 145.

izložbu održanu 1912. godine u kojoj autor piše o izloženim djelima učenika koji su namijenjeni za Sveučilišnu knjižnicu i arhiv.²⁶⁷ Velik je to korak za mlade učenike, pogotovo za kiparicu Milu Wod. Njeni se radovi za Sveučilišnu knjižnicu nalaze u Velikoj čitaonici. Riječ je o brončanim reljefima, ukrasima na drvenoj oplati zidova koji su raspoređeni u pravilnim razmacima duž cijele Velike čitaonice. Na reljefima su prikazana djeca koja drže ili knjigu ili pero, tj. različite simbole pismenosti, pa se prema tome može zaključiti kako se radi o *puttima* pismenosti. Odabir motiva *putta* govori mnogo o kiparičinom interesu za antičku, ali i renesansnu umjetnost. Još jednom se taj interes može povezati sa školskim putovanjima u Italiju koji su je definitivno inspirirali. Osim figura *putta*, Mila Wod je izradila portrete četiriju filozofa za nadzorni stol u čitaonici, također u pravokutnom formatu. Filozofi koje je prikazala su Platon, Sokrat, Pitagora i Aristotel te su na nadzornom stolu s lijeve i desne strane flankirani reljefima *putta*.²⁶⁸ Poznato je da su sadreni modeli ovih reljefa bili izloženi na njenoj prvoj samostalnoj izložbi u Beču 1914. godine o kojoj će više riječi biti u jednom od sljedećih poglavlja.

Za vrijeme rada na projektima na arhitektonskoj plastici tijekom 1911. godine, Mila Wod je izradila prvi samostalni javni rad. Riječ je o reljefu *Vuga (Bug)* (sl. 63.) za Dječji dom Udruge učiteljica u Zagrebu. Motiv reljefa je priča koju donosi Konstantin VII. Porfirogenet u spisu pod nazivom *O upravljanju Carstvom (De administrando imperio)*. Priča spominje Vugu (Bugu), koja je sa svojom sestrom Tugom i petero braće dovela Hrvate u Dalmaciju. Na reljefu koji je izradila Mila Wod su prikazana četiri lika, Vuga i troje djece. Arhitektonski okvir ostvaruju stupovi koji su izrađeni prema iskopinama iz Knina.²⁶⁹ Reljef je potpisan i datiran u donjem desnom kutu: *Mila W. 1911.* S obzirom da je te godine Mila Wod još uvijek bila učenica koja je pohađala školu, samostalni javni rad je definitivno pokazatelj njenog talenta. U obzir se mora uzeti i činjenica da je ona žena koja se bavi „tradicionalno muškim poslom kiparenja“ pa je interesantno vidjeti da joj je dodijeljen ovakav zadatak kao relativno mladoj kiparici. Ako se sagleda u kontekstu položaja umjetnica, točnije kiparica, ovaj korak je zasigurno jedan od važnijih koji je pomogao unaprijediti njihov položaj na hrvatskoj likovnoj sceni. S obzirom da su kiparice koje su djelovale prije Mile Wod radile i ostale u sjeni svojih supruga, ovaj reljef bi možda mogao biti prvi poznati ženski samostalni javni rad. Od ostalih radova na arhitektonskoj plastici se mogu izdvojiti: portretna bista biskupa Ivana Krapca

²⁶⁷ L., Jutarnji list, 1912., 1-2.

²⁶⁸ Alujević, 2022., 120.

²⁶⁹ Alujević, 2020., 84.

(1911.) smještena u đakovačkom Bogoslovnom sjemeništu²⁷⁰ te spomen-ploča Augustu Harambašiću u Donjem Miholjcu koja je realizirana tek 1920. godine.²⁷¹

Iako je pet godina svog školovanja izlagala radove na školskim izložbama, došlo je vrijeme da Mila Wod odstupi od tog okvira i krene samostalnim putem prema svojoj umjetničkoj afirmaciji. Već 1912. godine sudjeluje na skupnoj izložbi u Beogradu uz svoje profesore. Tada je održana *Četvrta jugoslovenska umetnička izložba*. Prema sačuvanom katalogu poznato je da su u sklopu hrvatske sekcije umjetničkog saveza *Lade* izlagali profesori Frangeš i Valdec te Mila Wod i Iva Simonović.²⁷² Wod je izložila svoju *Bajaderu* i *Autoportret*, dok je Iva Simonović izložila *Kladenac*.²⁷³ Wod i Simonović su zapravo bile jedine žene koje su izlagale u kiparskoj sekciji cijele izložbe, što nam zapravo govori kako je broj žena u kiparstvu uistinu mali, i to ne samo na području Hrvatske, već i na tadašnjem području Srbije, Slovenije i Bugarske. Ipak, samo sudjelovanje na tako velikoj i značajnoj izložbi predstavlja probijanje u svijet koji je bio dominantno muški te otvaranje vrata budućim profesionalnim kiparicama. Interesantna je činjenica kako se u samo 5 godina od usustavljanja ravnopravnog upisa na *Privremenu školu za umjetnost i umjetni obrt* može pratiti napredak do sudjelovanja žena na značajnim izložbama, te koliki korak to predstavlja u ženskoj povijesti umjetnosti, ali i razvoju nacionalne umjetničke scene. Kiparice su i dalje u manjini, no može se primijetiti da donose jedan specifični umjetnički izražaj, kao npr. skulptura *Bajadere* Mile Wod. Njeni muški suizlagači se više bave portretima, povijesnim temama, temama nastalim prema literarnom predlošku ili čak domoljubnim temama²⁷⁴, dok Mila Wod predstavlja neki novi, ženski pogled u skulpturi.

Zimu 1912./1913. Mila Wod provodi u Parizu. Važno je napomenuti kako je u tom razdoblju uspjela upoznati Augusta Rodina. Sigurno se može zaključiti kako je mlada kiparica osjećala svojevrsnu fascinaciju prema Rodinu, kao što bi i svaki mladi umjetnik, te je njegov utjecaj vidljiv i u njenim daljnjim radovima, pogotovo onima koji su nastali poslije Prvog svjetskog rata.

Mila Wod se iz Pariza vratila u ljeto 1913. godine te je iste godine izložila svoja djela na izložbi *Hrvatskog društva umjetnosti*.²⁷⁵ Izložba je bila prodajnog karaktera, no cijene djela nisu navedene u samom katalogu. Što se tiče recepcije javnosti, izložba je primila nekolicinu

²⁷⁰ Alujević, 2022., 137.

²⁷¹ Alujević, 2022., 127.

²⁷² *Četvrta jugoslavenska umetnička izložba*, katalog izložbe, 1912., str. 12.

²⁷³ Isto, str. 12.

²⁷⁴ *Četvrta jugoslavenska umetnička izložba*, katalog izložbe, 1912., str. 9-42.

²⁷⁵ Isto, 143-148.

oštrih kritika. Valjalo bi izdvojiti onu Vladimira Lunačeka koji za *Savremeni* piše o slaboj kvaliteti izložbe i umjetničke produkcije, pogotovo kiparske.²⁷⁶ Iako negativno kritizira cjelokupnu izložbu, Lunaček u Mili Wod prepoznaje talent i potencijal te ju izdvaja kao jedinstveni talent. O njenom *Autoportretu* piše veoma pozitivno: “Njezin autoportret je zaista jaka stvarca. Ona će zacijelo uspjeti u svom daljnjem radu.”²⁷⁷ Može se pretpostaviti kako je to isti *Autoportret* koji je izložila godinu ranije na izložbi u Beogradu. Mila Wod je jedina žena koja izlaže u kiparskoj sekciji ove izložbe, te je jedina koja izlaže temu autoportreta. Može se primijetiti kako njeni kolege izlažu djela drugačije tematike, npr. alegorijske ili simbolističke teme, no ipak se Wod ističe kao pionirka jer je uspjela ostvariti vidljivost u prostoru u kojem su žene rijetko kada imale priliku sudjelovati. Njezina prisutnost na izložbama predstavlja značajan korak prema priznavanju žena u umjetnosti, iako se možda radi o iznimci, a ne pravilu.

Zanimljivo je vidjeti napredak žena u umjetnosti u drugom desetljeću XX. stoljeća u usporedbi s krajem XIX. stoljeća. Svakako je vidljiva pozitivna promjena i pomak ako se u obzir uzmu prilike koje su pružene umjetnicama kao što je Mila Wod te veoma pozitivni osvrti i kritike na njihov rad i djelovanje, ali i izložbe na kojima sudjeluju. Osim Lunačeka, skulptura Mile Wod koja je bila izložena je dojmila i druge kritičare, poput Križanića koji smatra da je njena skulptura najbolja na cijeloj izložbi.²⁷⁸

Godine 1914. je nastupio veliki korak za mladu umjetnicu – prvi samostalni izložbeni nastup. Održana je izložba u Beču koju je organizirala Nasta Rojc te se već tada moglo naslutiti osnivanje organizacije likovnih umjetnica koje će se realizirati u sljedećem desetljeću. Uz Nastu Rojc su izlagale i dvije ženske udruge za promicanje narodnog obrta i industrije o kojima je već bilo riječi. Wod je izložila oko dvadeset reprezentativnih skulptura koje su obilježile njenu karijeru kao mlade kiparice. Izloženi su bili reljefi koje je mlada kiparica izradila za vrijeme školske godine 1911./1912. Riječ je o trinaest skulptura, točnije 9 *putta* i 4 filozofa – Platon, Sokrat, Pitagora, Aristotel – o kojima je već bilo riječi. U katalogu izložbe stoji napomena da su reljefi izvedeni u bronci za novu knjižnicu u Zagrebu, iako su na izložbi predstavljeni sadreni modeli.²⁷⁹ Osim toga, s ove je izložbe sačuvana i plesačica *Bajadera* u brončanom odljevu te se razlikuje od one sadrene verzije po postamentu. Prema reprodukciji brončanog odljeva u novinama *Moderne Illustrierte Zeitung Reise und Sport Theater und Literatur, Kunst, Mode und Fremdenverkehr* može se primijetiti da je postament brončanog

²⁷⁶ Alujević, 2020., 96.

²⁷⁷ Isto, 96.

²⁷⁸ Alujević, 2020., 97.

²⁷⁹ *Malerin Nasta Rojc, Bildhauerin Mila Wod*, 1914., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11003> (pristupljeno 1. travnja 2024.)

odljeva ipak nešto jednostavniji, dok je na sadrenoj verziji bogato dekoriran.²⁸⁰ Nadalje, bila je izložena i *Glava starca*, djelo u kojemu se očituje sigurnost njene ruke i izvedbe te izvrsna tehnika. Sačuvana je u dva odljeva – jedan u vlasništvu Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, a drugi kod nasljednika kiparice.²⁸¹

Prema sačuvanom katalogu izložbe je poznato još nekoliko djela koje je Wod izložila. Riječ je o ranije spomenutom *Autoportretu*, bisti grčke božice *Atene Pallas* (Atene Palade) (sl. 64.), skulpturi *Slavenske melodije*, plaketi pod nazivom *Hrvatska seljanka* te *portretu E.v.M.H.*²⁸² Portretna bista *Atene Pallas* ju prikazuje s kapom i velikom, karakterističnom kacigom te se na ovoj skulpturi, također, može primijetiti ona impresionistička, neuglađena površina. Skulptura *Slavenske melodije* prikazuje mladu ženu u sjedećem položaju, pognute glave, ruku sklopljenih na koljenima i odjevenu u haljinu. Plaketa *Hrvatska seljanka* prikazuje portret mlade žene odjevene u, naizgled, karakterističnu hrvatsku narodnu nošnju. Posljednje djelo koje je poznato jest *portret E.v.M.H.*, točnije primjer medalje u kiparičinom umjetničkom stvaralaštvu. Izložen je bio još jedan portret, koji je danas nepoznat, pod nazivom *Portret mlade plesačice M. Sch.* Darija Alujević smatra kako se prema inicijalima radi o plesačici Miri Schulz (1896.-1923.).²⁸³ Prema navedenim djelima se može jasno zaključiti kako se kiparica isključivo fokusira na predstavljanje ponajviše žena, ali i djece, u svojim skulpturama pa se tako može reći da u ovom razdoblju njenog stvaralaštva dominira motiv žene. S pojavom modernizma i feminizma se počinju istraživati novi prikazi žene u umjetnosti, a kod Mile Wod se posebno ističe motiv seoske žene i motiv plesačice. Kroz takve prikaze na ovoj izložbi Wod promovira žensku umjetnost, narodnu i plesnu. Umjetnice koje su fokusiraju na takve prikaze često unose intimnu perspektivu u svoja djela, specifičan senzibilitet koji npr. muškarci ne bi mogli ostvariti jer nisu s njime upoznati. Takva perspektiva omogućava dublje razumijevanje ženske svakodnevice i iskustava koja su često bila marginalizirana u tadašnjem okruženju. Nadalje, važno je istaknuti skulpturu grčke božice *Atene Pallas* radi jednog razloga. Osim što je božica mudrosti i pobjedosnog rata, Atena je zaštitnica ženskog ručnog rada što je veoma zanimljiv detalj kada se analizira u kontekstu bečke izložbe kojoj je cilj bio promoviranje ženske i narodne umjetnosti, kao i ručnog rada.

Kao što je već spomenuto, i hrvatski i austrijski tisak su vrlo pozitivno pisali o ovoj izložbi i umjetnicama koje su na njoj izlagale. Naglašavali su važnost promocije hrvatske

²⁸⁰ Held, 1914., 20.

²⁸¹ Alujević, 2020., 66.

²⁸² *Malerin Nasta Rojc, Bildhauerin Mila Wod*, 1914., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11003> (pristupljeno 1. travnja 2024.)

²⁸³ Alujević, 2020., 102.

umjetnosti i obrta, ali i ženske umjetnosti. Mila Wod je kao kiparica primila mnogo pozitivnih kritika, kako od hrvatskog, tako i od austrijskog tiska. *Obzorov* kritičar u svom osvrtu hvali “sigurnost njene ruke, veliku tehniku i izniman dar za umjetnički izražaj”.²⁸⁴ S obzirom na još uvijek dosta nepovoljan položaj žene u svijetu, ali i žena u umjetnosti, Wod zaista čvrsto stoji na svojoj poziciji prve akademski obrazovane hrvatske kiparice i snalazi se na internacionalnoj umjetničkoj sceni. Svakako je to jedan veliki, ako ne i ogroman, korak za jednu mladu ženu i umjetnicu tada i pokazatelj hrabrosti žena da traže i čuvaju svoje mjesto u umjetnosti.

Razdoblje nakon izložbe su obilježila događanja i tragedije Prvog svjetskog rata. Na samom početku rata, u jesen 1914., Mila se pridružila skupini umjetnika koji su organizirali prodajnu izložbu humanitarnog karaktera u Salonu Ullrich. Izložba je održana pod nazivom *Hrvatski umjetnici za obitelj nastradalih hrvatskih ratnika*, a sudjelovali su mnogi umjetnici starije i mlađe generacije. Wod je povodom te izložbe ponudila svoju skulpturu *Starac*, no ne može se sa sigurnošću utvrditi da je to ona ista skulptura koja je bila izložena na bečkoj izložbi nešto ranije te godine.²⁸⁵ Iako je bila procijenjena na iznos od 100 kruna, skulptura nije prodana već je uz nju je stajala napomena da je “poklonjeno Ullrichu”.²⁸⁶ Uspjeh izložbe je bio povoljan, a na kraju je postignuta svota od 1078 kruna koja je upotrijebljena za siromašne obitelji hrvatskih vojnika.²⁸⁷

Isto tako je to četverogodišnje razdoblje za Milu Wod puno kreativne inspiracije i djelovanja koje će javnosti prezentirati na svojoj velikoj samostalnoj izložbi u Salonu Ullrich 1918. godine. Izložba je održana u, još uvijek ratnom, ožujku te je bila veoma zapažena i praćena osvrtima i likovnim kritikama, zahvaljujući čemu je danas možemo detaljno analizirati. Wod se u tom razdoblju priklanja impresionizmu, njegovoj nedovršenosti i trenutačnosti, što je naznačeno i u nekim od njenih ranijih kiparskih radova, ali se ne smije ignorirati njen boravak u Parizu i dodir s Rodinom. Sve je to imalo utjecaja na njen razvitak i napredak kao mlade, tada već nešto iskusnije, kiparice. Nadalje, taj afinitet prema impresionizmu ona naglašava i u naslovima svojih djela jer uz njih dodaje riječ impresija – *Dijete (impresija)*, *Plać (impresija)*.²⁸⁸ Ponovo se ovdje mora naglasiti njen interes za teme koje su dominantno „ženske“, a to je prikaz djece i njihovih emocija. Mila Wod briljira u prikazu psihofizičkih osobina što je evidentno u analizi njenih djela. Ne može se sa sigurnošću reći da je cilj kiparice bio prikazati „ženski svijet“ koji, naravno, uključuje brigu za djecu, no ona to radi. Svjesno ili

²⁸⁴ „Još jedna hrvatska izložba u Beču“, *Obzor*, 1914., 1.

²⁸⁵ Alujević, 2020., 106.

²⁸⁶ Alujević, 2022., 150.

²⁸⁷ „Hrvatski umjetnici za obitelji naših vojnika“, *Obzor*, 1914., 2.

²⁸⁸ Alujević, 2022., 167.

ne, Wod prikazuje žensku perspektivu i žensko iskustvo, što je uistinu važno ako se sagleda u kontekstu vremena u kojemu ona stvara, tradicionalno patrijarhalne i konzervativne sredine koja je žene još uvijek značajno zakidala.

Ostao je sačuvan katalog izložbe te je prema njemu poznato da je kiparica izložila četrdesetak radova – reljefa, punih plastika, skica i studija. Neki od radova su dobar pokazatelj vremena i okolnosti u kojima umjetnica stvara, odraz utjecaja Prvog svjetskog rata na nju, ali i na njenu kreativnost. Zato i stvara radove koji to prikazuju, npr. *Ranjenik*, *Streljač*, *Za siročad ratnika*, *Studija ranjenog časnika*.²⁸⁹ Na ovoj je izložbi prezentirala nekoliko portreta, uglavnom dječjih, ali najvažniji portret koji se mora izdvojiti jest onaj glumice Marije Ružičke-Strozzi. Ovo je bio najskuplji rad na izložbi, procijenjen na 2000 kruna.²⁹⁰ Ako je riječ o dječjim portretima koji su bili izloženi na ovom nastupu, to su djela pod nazivom *Dijete (impresija)* i *Srđica*. Oba su portreta realistično modelirana, a kiparica je uspjela uhvatiti i prikazati onu dječju ljupkost. Wod je bila izrazito talentirana portretistica kada su u pitanju bili dječji portreti jer je uspjela dočarati psihofizičke osobine i dražesti djece.²⁹¹ Već se tijekom radova na Kraljevskoj sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu vidi naznaka tog talenta u samoj izvedbi reljefa malih *putta*, odnosno u prikazivanju dječje ljupkosti i dražesti. Nadalje, na izložbi 1918. godine izloženi su bili i neki radovi za koje se može pretpostaviti da simbolički predstavljaju neka događanja i osjećaje, npr. *Anđeo tuge*, *Čovjek i sudbina* i *Želja samoće*, ali i ratni spomenici koji nisu realizirani. Riječ je o tri spomenika koja su navedena u katalogu izložbe kao “osnova spomenika”, a to su *Spomenik tuge*, *Palima* i *Hekuba*.²⁹² Danas su ti spomenici i njihov izgled dostupni samo na temelju reprodukcija i fotografija. Nadalje, može se pretpostaviti kako je kao inspiracija za spomenik *Hekube* poslužila Ružička-Strozzi, koja je još 1916. godine u zagrebačkom kazalištu igrala Hekubu.²⁹³ Izložbom zapravo dominiraju impresionistički radovi, kao i aktovi, a Wod najbolje prikazuje žene i obrađuje temu djeteta.

Upravo na ovoj izložbi Mila Wod predstavlja svoj potpuni umjetnički raspon – obradu različitih tema i rad u različitim materijalima – no ipak se u tom opusu ističu njeni portreti žena i djece. Najveći dio njenog opusa, i njegova konstanta, jesu portreti. Wod je ovladala vještinom prikazivanja psihofizičkih osobina svojih subjekata, pogotovo dražesti djece, no ona to radi

²⁸⁹ Katalog izložbe *Mila Wod – skulpture*, 1918., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11417> (pristupljeno 2. travnja 2024.)

²⁹⁰ Alujević, 2020., 111.

²⁹¹ Alujević, 2022., 175-178.

²⁹² Katalog izložbe *Mila Wod – skulpture*, 1918., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11417> (pristupljeno 2. travnja 2024.)

²⁹³ Alujević, 2022., 172.

kroz taj specifičan ženski pogled, tj. senzibilitet. Također, ne može se ignorirati ni sociološki i politički kontekst nekih radova, pogotovo onih ratne tematike.

O njenoj su prvoj samostalnoj izložbi tada izvještavali mnogi kritičari, ali i tisak. Vladimir Lunaček za *Obzor* pozitivno izvještava i kritizira ovu izložbu, ali i kiparičin afinitet za impresionističke tendencije.²⁹⁴ Osobito hvali i izdvaja portrete, poput onoga Marije Ružičke–Strozzi i *Hekube*, te naglašava koliko je taj impresionistički otklon novost hrvatskoj publici.²⁹⁵ Treba izdvojiti još jednu likovnu kritiku koja je odličan svjedok sveprisutnoj mizoginiji u umjetničkom svijetu, usprkos svom napretku, i potpuna suprotnost Lunačekovoj profesionalnoj kritici. Riječ je o kritici Ljudevita Kare u *Novostima* koji nastavlja dugogodišnju tradiciju stereotipnog percipiranja žena u umjetnosti te, kako donosi Alujević, započinje svoj osvrt riječima da je Mila Wod “čuvstvena ženska natura”.²⁹⁶ Autor ne negira kiparičin smisao za umjetnost, niti njen talent, ali se ne udaljava od redukcije istoga na ono “žensko”. Očito je da u svojoj kritici zadržava konzervativan stav, iako joj upućuje riječi hvale. Može se reći kako se mnogi kritičari nisu suzdržali od etiketiranja i analiziranja umjetnosti izrađene ženskom rukom samo u ženskom kontekstu i stereotipu. Koji je zapravo razlog u naglašavanju spola/roda pri pisanju kritike? Je li riječ o nužnoj diferencijaciji između muške i ženske umjetnosti, sa suptilnim naglaskom na vjerovanje kako je muška superiornija? Ili je samo znak čuđenja što bi se žena uopće okušala, ali i uspjela, u izvođenju hvalevrijednih kiparskih radova? Čini se kako konkretnog i jasnog odgovora nikada neće biti, no može se zaključiti kako je riječ o (internaliziranoj) mizoginiji koja je samo derivat tradicionalno patrijarhalnih ideja i obrazaca koji su se ukorijenili u društvu kasnog XIX. i ranog XX. stoljeća.

Tematski, njen stvaralački opus obilježavaju portreti koji ujedno predstavljaju i svojevrsnu konstantu. Zaista su spretno i vješto rađeni, pogotovo dječji portreti koji su obilježili njene kiparske početke i pripremili je za internacionalni uspjeh. Ova prva hrvatska profesionalna kiparica je otvorila mnoga vrata za buduće žene u kiparstvu, kao i u hrvatskoj umjetnosti. Već se od samog otvorenja *Privremene Više škole za umjetnost i umjetni obrt* može pratiti napredak za žene u umjetnosti jer omogućuje ravnopravni upis, što je zaista igralo veliku ulogu u karijeri Mile Wod. Velika je mogućnost da ona danas uopće ne bi bila poznata, niti da bi ostvarila opus kakav je, da nije bilo osnutka *Privremene škole* i ravnopravnog studija. Kao jedina žena koja je završila i odslušala sve predmete *Privremene više škole* u svojoj generaciji, mogla je samo biti primjer drugim ženama koje su imale umjetničke afinitete. Zasigurno im je

²⁹⁴ Isto, 2022., 184.

²⁹⁵ Isto, 184.

²⁹⁶ Alujević, 2022., 185.

to pomoglo u shvaćanju da je bio moguć život i rad van kućanske sfere te da se s vremenom ženama pružalo sve više prilika koje su uvijek bile pružene muškarcima.



62. Nasta Rojc, *Bajadera*, 1910., 121cm x 48cm x 52cm, patinirana sadra, privatno vlasništvo



63. Nasta Rojc, *Vuga*, 1911., umjetni kamen, Psihijatrijska bolnica za djecu i mladež, Zagreb



64. Nasta Rojc, *Athena Pallas*, 1914., sadra

7. POLOŽAJ UMJETNICA U ODNOSU NA UMJETNIKE U HRVATSKOJ

Nakon obrade stvaralačkog opusa odabranih umjetnica i njihove likovne djelatnosti na hrvatskoj umjetničkoj sceni može se analizirati njihov položaj u odnosu na muške kolege. To se može sagledati iz više aspekata, a pažnja će se obratiti na školovanje, sudjelovanje na izložbama i manifestacijama te novčani element ako je on poznat.

Uz brojne kritike i mnoge društvene promjene, mnoge umjetnice su se uspjele izboriti za mjesto izvanrednih hrvatskih modernih umjetnica u vremenu kada je to za žene bilo skoro nemoguće, no mnoge su ostale relativno zaboravljene i nepoznate. Hrvatske su umjetnice pomno pratile svjetske trendove u slikarstvu i kiparstvu te su neke od njih boravile u umjetničkim središtima diljem Europe, što im je pomoglo u njihovom obrazovanju i daljnjem umjetničkom razvoju. Kroz XIX. stoljeće dolazi do porasta mogućnosti za školovanje u Hrvatskoj, koji je pomogao porastu broja umjetnica jer im je otvorio vrata hrvatskoj likovnoj sceni, ali i nekim novim prilikama. Naravno, postojale su mnoge prepreke i ograničenja s kojima su se kao pripadnice ženskog roda tijekom XIX. i početkom XX. stoljeća umjetnice morale suočiti, dok se njihovi muški kolege time nisu morali pretjerano zamarati.

Prema tome, danas je poznato vrlo malo umjetnica prve generacije. Može se čak reći kako su te slikarice uglavnom znane samo poznavateljima umjetnosti, ali ne i laicima. Većina umjetnica prve generacije ne izlaže niti na jednoj izložbi, ni samostalnoj ni skupnoj. Dok su muškarci sudjelovali na skupnim izložbama, žene su bile osuđene na privatnu sferu unutar svog kućanstva. Umjetnice druge generacije stvaraju kada na snagu stupa institucionalizacija umjetnosti, pa prema tome i one imaju više prilika za izlaganje.²⁹⁷ Nazočnost žena na hrvatskoj likovnoj sceni zaista raste – polako, ali sigurno. Tome u prilog ide i činjenica da je treća generacija umjetnica više zastupljena na izložbama, iako i dalje u manjem postotku nego muškarci²⁹⁸, no bilo bi nerealno očekivati da se u samo nekoliko godina od omogućavanja ravnopravnog upisa situacija u potpunosti promijeni. Konzervativni i patrijarhalni stavovi su bili duboko ukorijenjeni u društvu, što je za umjetnice i dalje predstavljalo veliku prepreku u kontekstu njihove institucionalne vidljivosti i likovne kritike. Proći će desetljeća prije nego se razlika između tih postotaka smanji.

²⁹⁷ Gonan, 2014., 24.

²⁹⁸ Isto, 65.

Kao najpoznatije umjetnice koje su obilježile kraj XIX. i početak XX. stoljeća smo već izdvojili Slavu Raškaj, Nastu Rojc, Anku Krizmanić i Milu Wod. Sve četiri umjetnice su se školovale u inozemstvu, tamo su pohađale akademije ili usavršavale svoje talente. Sve su to prednosti i mogućnosti koje su im zapravo pomogle osigurati mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Ova činjenica na prvi pogled ne predstavlja toliko veliku razliku ako se uspoređi sa školovanjem njihovih muških suvremenika, poput Vlahu Bukovca, Bele Čikoš Sesije i Otona Ivekovića koji su se, također, školovali u inozemstvu.

Iako su one imale priliku i mogućnost umjetničkog obrazovanja, često je ono bilo veoma restriktivno. Naravno, postojale su razlike u podukama koje su dobivale, tj. njihovoj kvaliteti i tematici koja im je bila dozvoljena za obradu na djelima. Bio im je uskraćen jedan veliki dio akademskog studija, a bez pristupa nagim modelima umjetnice nisu mogle dobiti odgovarajuću obuku za izradu velikih i važnih djela. Nadalje, motivi i teme koje žene obrađuju su prilično slični onima koje obrađuju i muškarci, no definitivno se razlikuju u pristupu. Žene su često slikale autoportrete u kojima propitkuju svoj položaj u društvu i žensku ulogu, kao i rodnu ulogu i identitet. U njihovim se radovima može primijetiti veća doza senzibiliteta i emocionalnosti, a možda čak i strasti, nešto čega je ponekad nedostajalo u djelima nastalima muškom rukom. S druge strane, kritičari su taj aspekt često izdvajali kao nešto „previše ženstveno” što je zapravo dovelo do stvaranja *ženskog stereotipa*. Zato se prve poznate slikarice gotovo uvijek vežu uz nježne prikaze prirode i cvijeća jer su to djela za koja uglavnom nije bilo potrebno više obrazovanje niti impresivan slikarski talent. Kako su godine i desetljeća odmicali, tako su i umjetnice širile svoje vidike, slikale druge motive i teme koje su bile svjedok njihovom pravom talentu i slikarskom zanatu. Ovo se može dobro proučiti ako se usporede opusi naših slikarica, Slave Raškaj i Naste Rojc. Slava Raškaj krajem XIX. stoljeća slikala je impresivne intimne pejzaže i mrtve prirode, no Nasta Rojc je već deset godina kasnije okrenula potpuno drugačiji list. Ona je slikala aktove muškaraca i žena, psihološki nabijene autoportrete koji propitkuju položaj „nove žene”, feminističkog ideala koji je uzeo maha početkom XX. stoljeća te je odbacila tradicionalne ideje ženstvenosti i fokusirala se na ono androgino.

Ako pričamo o sudjelovanju na izložbama i umjetničkim manifestacijama, može se reći kako se situacija poboljšala početkom XX. stoljeća. Podaci o izložbama u razdoblju od 1891. i 1919. godine nalažu kako su muškarci izlagali pet puta više nego žene, te su na izložbama bili zastupljeni s dvostruko više radova.²⁹⁹ Može se pretpostaviti kako postoji mnogo umjetnica

²⁹⁹ Iveljić, 2018., 42.

koje uopće nisu izlagale ili nisu bile zabilježene, ali važno jest da umjetnice počinju izlagati na sve više grupnih izložbi, a javljaju se i njihova samostalna izlaganja i prezentiranja javnosti. Takva situacija se može primijetiti i kod umjetnica treće generacije. Nasta Rojc sudjeluje na 12 skupnih izložbi i održava 2 samostalne, dok Mila Wod sudjeluje na sedam skupnih i održava jednu samostalnu izložbu.³⁰⁰ Evidentan je pomak u smislu položaja žena u umjetnosti i hrvatskoj likovnoj sceni s obzirom da sve više izlažu, no ne može se ni prijeći preko činjenice da muškarci i dalje izlažu učestalije i dvostruko više djela od umjetnica. Jasno je da su umjetnice tog razdoblja bile vrlo zakinute te se nameće mišljenje kako nije postojala namjera da se ozbiljno reprezentiraju ženski umjetnički radovi u tom razdoblju. Najviše izložbi su imale umjetnice Vjera Bojničić (18), Nasta Rojc (12), Zora Preradović (12) i Zdenka Pexidr Srića (10)³⁰¹, no u usporedbi s odabranim umjetnicama ovog diplomskog rada njihovi su opusi i djelovanje još uveliko neistraženi. Slava Raškaj je, na primjer, sudjelovala na samo šest skupnih izložbi i za života nije održala nijednu samostalnu izložbu. Njene kolegice, Nasta Rojc i Anka Krizmanić, izlagale su na brojnim skupnim izložbama i održavale svoje samostalne. U razdoblju od djelovanja Slave Raškaj do 1918. godine se definitivno može vidjeti napredak u položaju umjetnica na hrvatskoj likovnoj sceni, no još uvijek nisu bile na razini svojih muških kolega i suvremenika. Ipak su njima bile pružene bolje prilike o kojima su žene mogle samo sanjati, kao npr. slikanje i oslikavanje Zlatne dvorane ili Pompejanske sobe u zgradi današnjeg Hrvatskog instituta za povijest koje je bilo povjereno najvršnjim hrvatskim slikarima, Otonu Ivekoviću, Beli Čikoš Sesiji, Vlaha Bukovcu, Celestinu Medoviću, Ferdi Kovačeviću i Ivanu Tišovu.³⁰²

Važno je istaknuti i novčani aspekt kod analize položaja žena u umjetnosti, tj. kod izlaganja i prodaje radova na izložbama. Ako se kao primjer uzme izložba Društva umjetnosti 1902. godine, prosječna cijena radova umjetnica je bila 181 kruna, dok je prosječna cijena radova umjetnika bila 230 kruna.³⁰³ Na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti 1909. godine izlagale su Anka Bestall, Vjera pl. Bojničić, Zora pl. Preradović, Elsa Rechnitz, Nasta Rojc, Jela pl. Struppi i Erna Šaj. Na toj izložbi je prosječna cijena radova umjetnica bila 81 krunu, dok je za umjetnike prosječna cijena bila 219 kruna.³⁰⁴ Velike su to razlike u cijenama, no treba

³⁰⁰ Gonan, 2014., 65.

³⁰¹ Isto, 65.

³⁰² Usp. *Zlatna dvorana*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67296> (pregledano 30. rujna 2023.)

³⁰³ Gonan, 2014., 65.; Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Izložba Društva umjetnosti 1902.*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10875> (posjećeno 30. rujna 2023.)

³⁰⁴ Gonan, 2014., 65.; Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, 1909.*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10884> (posjećeno 30. rujna 2023.)

uzeti u obzir kako se ne radi o djelima istih formata i motiva. Umjetnice su uglavnom stvarale djela manjih formata te su to ponajprije bili crteži i akvareli koji su bili jeftiniji. Ako se usporede djela takvog žanra, cvijeće i pejzaži, muških i ženskih umjetnica, jasno je kako su cijene približno jednake.³⁰⁵ Problem je u tome što se na akvarele, cvijeće i intimne pejzaže manjih dimenzija gledalo kao na „žensku umjetnost“ ili „niže žanrove“ što automatski indirektno upućuje na niže vrednovanje takve umjetnosti – ženske.

Kao odgovor na rodnu nejednakost i „spolnu politiku“ u hrvatskoj umjetnosti nastao je Klub likovnih umjetnica 1927. godine te je služio kao medij i platforma putem koje su se umjetnice sve više emancipirale i zajednički etablirale svoju umjetnost i obrt. Na području Hrvatske nije bilo velikih mogućnosti za osnivanje i razvijanje modernih ženskih društava te je Klub likovnih umjetnica jedino takvo udruženje na ovom području iz toga razdoblja. Žene koje su se bavile umjetnošću, pogotovo nakon završetka Prvog svjetskog rata, imale su svoju ekonomsku podršku u umjetničkim i prodajnim salonima obitelji Ullrich.³⁰⁶ Usprkos tomu, i dalje je evidentan nedostatak činjenica i podataka o djelatnostima ženskog dijela društva tijekom ovog vremenskog perioda zbog čega je teže napraviti adekvatnu usporedbu njihovog položaja i statusa s položajem njihovih muških kolega.

³⁰⁵ Gonan, 2014., 30.

³⁰⁶ Vujić, 2002., 18.

8. ZAKLJUČAK

Kroz XIX. stoljeće je bilo teško vidjeti ikakvo javno prezentiranje umjetnica i njihovih djela, no sam kraj stoljeća, i početak novog, donosi promjenu. Umjetnice se tada počinju više javno prezentirati i izlagati svoje radove, bivaju pozivane na skupne izložbe te održavaju svoje samostalne. Bilo bi krivo reći kako stvari nisu krenule na bolje, no ipak je i dalje postojala velika razlika između muškaraca i žena na likovnoj sceni, i ona će postojati još dugi niz godina. Položaj žena u hrvatskoj umjetnosti je veoma kompleksan fenomen koji se i dalje može još istraživati s obzirom da se u XIX. stoljeću rodilo mnogo umjetnica čije se stvaralaštvo i djelatnost još uvijek otkrivaju, a neke od njih su spomenute u ovom diplomskom radu. Također je bitno naglasiti slabu zastupljenost umjetnica u općim pregledima hrvatske umjetnosti koja zapravo zaslužuje svojevrsnu reviziju. Veliki utjecaj na položaj žena u umjetničkom krugu imala je spolna politika, tj. rodni diskurs, koji su imali ključnu ulogu i u povijesti društva. Karakteristični položaj većine žena, kao i umjetnica, u XIX. je stoljeću bio sveden uglavnom na privatnu sferu kućanstva, a o javnoj sferi se može pričati ako je ona bila isključivo u pratnji druge osobe. Žene i dalje nisu mogle djelovati u okvirima u kojima su to mogli muškarci te im sama ta činjenica daje prednost kao vodećim akterima i umjetničkim genijima na bilo kojoj likovnoj sceni. Potlačene društvenim regulacijama i ograničene pravilima, žene su živjele i radile u nepovoljnim i neravnopravnim pozicijama, uključujući i umjetnice. Obrazovanje im je bilo ograničeno, a pristup ozbiljnim akademskim institucijama često isključen, sve do prvog desetljeća XX. stoljeća. Važno je spomenuti i problem novčanog aspekta koji je veoma izražen u stvaralaštvu Slave Raškaj koja je ionako stvarala u zaista nepovoljnim uvjetima. Veoma je lako uočiti povijesnu asimetriju, bila ona društvena, ekonomska ili politička, između žena i muškaraca koja se rastegnula sve do trećeg vala feminizma nakon 1980-ih godina. Iako u manjem postotku, upravo je ta povijesna asimetrija prisutna i dan danas. Kroz XX. stoljeće situacija se doduše mijenja na bolje, no tek se nakon drugog vala feminizma 1970-ih i 1980-ih godina može reći da je napredak za žene u umjetnosti ostvaren.

S obzirom da je tema ovog diplomskog rada položaj žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu stoljeća, izdvojene su četiri najpoznatije umjetnice koje su zauvijek promijenile putanju ženskog slikarstva na hrvatskoj likovnoj sceni. Slava Raškaj, Nasta Rojc, Anka Krizmanić i Mila Wod bile su zaslužne za svojevrsnu revoluciju ženske umjetnosti i položaja žena na hrvatskoj likovnoj sceni. Uz njih se može izdvojiti još umjetnica koje su djelovale u

tom razdoblju, no nisu ostale dovoljno zapamćene kako bi se istaknule kao pionirke slikarstva ili kiparstva u tom kontekstu.

Očito je da su se i kao žene i kao umjetnice borile za svoje mjesto u povijesti umjetnosti, mnogo više no što su to muškarci morali činiti. Situacija i položaj žena na prijelazu stoljeća su definitivno bili nepovoljni s obzirom na marginalizaciju koju su iskusile kroz svoje karijere, no one svojim trudom i talentom prkose konzervativnim i patrijarhalnim stavovima te su upravo neke od tih žena danas poznate kao već spomenute pionirke slikarstva ili kiparstva.

Komparacija s njihovim muškim kolegama suvremenicima potvrđuje to stajalište kroz razne čimbenike koji uključuju školovanje, status, ali i novčani element. Ipak, u kontekstu Srednje Europe, obrazovanje za žene u tadašnjoj Hrvatskoj, koliko se čini iz dostupne literature, bilo je ispred svoga vremena. Ako se u obzir uzme činjenica da je ženama u Hrvatskoj bio omogućen ravnopravan upis i pohađanje nastave akta čak desetak godina prije nego se to dogodilo na internacionalnim akademijama, hrvatske umjetnice to stavlja čak i u bolji položaj nego neke internacionalne.

Iako odabrane umjetnice ovog diplomskog rada (Raškaj, Rojc, Krizmanić, Wod) izdvajamo kao najvažnije i najpoznatije umjetnice s prijelaza stoljeća, postojale su i njihove prethodnice koje su njima zapravo omogućile da krenu sa svojom ženskom revolucijom hrvatske umjetnosti. O njima, nažalost, nije poznato mnogo i upravo je to razlog, a možda i nit vodilja budućih istraživanja povjesničara umjetnosti, da se veći naglasak stavi na upoznavanje prvih hrvatskih umjetnica i reviziju njihovog stvaralaštva. Naposljetku, ipak ta revizija, ni bilo kakva revalorizacija ženske umjetnosti i njenih autorica neće vratiti vrijeme koje je za njih izgubljeno, vrijeme koje su provele nevidljive i u mraku. Za to nisu krive žene jer su upravo to, žene, nego zastarjele patrijarhalne ideje o njihovoj nesposobnosti i nemogućnosti mijenjanja društvenih stavova koje su uvelike utjecale na strukturiranje obrazovnih institucija. Upravo nam umjetnice pružaju pogled na svijet žene kasnog XIX. i ranog XX. stoljeća, na njeno iskustvo i sve one nedaće koje je ono nosilo. Te žene su kontemplativna bića koje teže samostalnosti i društvenoj emancipaciji, žele dokazati kako su sposobne i dovoljno talentirane da bi bile prihvaćene kao umjetnice i bile dostojne titule „umjetničkog genija“.

POPIS LITERATURE

1. Alić, Marsela, „Četiri nedovoljno slavne hrvatske slikarice”, u: *History.info* 3 (2017.), str. 28-29.
2. Alujević, Darija, Dunja Nekić, „Women's Art Club and Women's Group Exhibitions in Zagreb from 1928 until 1940”, u: *Art@S Bulletin* 8 (2019.), str. 166-182.
3. Alujević, Darija, *Život i djelo kiparice Mile Wod*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020.
4. Alujević, Darija, *Društvo Proljetni salon – prilog poznavanju povijesti organizacijskog ustrojstva i djelatnosti (1916-1923.)*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 45 (2021.), str. 249-264.
5. Alujević, Darija, *Mila Wod – prva hrvatska kiparica*, Petrinja: Matica hrvatska, Ogranak Petrinja, 2022.
6. Balošić, Pokabell, *Razvoj feminizma u Hrvatskoj i Rusiji*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
7. Bedić, Asja, *Slikarstvo simbolizma i secesije u Hrvatskoj: Bela Čikoš Sesija i Robert Auer*, završni rad, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2017.
8. Bulimbašić, Sandi, *Prilog poznavanju povijest Društva hrvatskih umjetnika „Medulić“ 1908.-1919.*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33 (2009.), st. 251-260.
9. Bušić, Katarina, „Salamon Berger i počeci izložbene djelatnosti zagrebačkog Etnografskog muzeja“, u: *Etnološka istraživanja* 14 (2009.), str. 281-300.
10. Chadwick, Whitney, „Umjetnice i politika prikazivanja”, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* (izabrani tekstovi), (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., 197-213.
11. Cronje, Karen, *The Female body as as spectacle in nineteenth and twentieth century Western Art*, diplomski rad, Stellenbosch: Stellenbosch University, 2001.
12. Damjanović, Dragan, *Arhitekt Herman Bollé*, Zagreb: Leykam international : Muzej za umjetnost i obrt, 2013.
13. Dijkstra, Bram *Idols of perversity: Fantasies of feminine evile in Fin-de-siecle culture*, Oxford: Oxford Univeristy Press, 1986.
14. Feldman, Andrea, *Žene u hrvatskoj: Ženska i kulturna povijest*, Zagreb: Institut „Vlado Gotovac“, Ženska infoteka, 2004.

15. Galjer, Jasna, Andrea Klobučar, *Narodni izraz i nacionalni identitet u djelovanju Branke Frangeš Hegedušić*, u: Kaj 45. (2012.), str. 61-80.
16. Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Zagreb: Naklada Naprijed d.d., 1995.
17. Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1987.
18. Gonan, Mia, *Recepcija djelovanja hrvatskih umjetnica na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
19. Held, Hans, „Kroatische Künstlerinnen“, u: *Moderne Illustrierte Zeitung Reise und Sport Theater und Literatur, Kunst, Mode und Fernndenverkehr* 9 (1914.), str. 19-24.
20. Iveljić, Iskra, *Očevi i sinovi: Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, Zagreb: Leykam international, 2007.
21. Iveljić, Iskra, „Od plemenite dokolice do profesije. Žene i umjetnost u Banskoj Hrvatskoj 19. stoljeća“, u: *Historijski zbornik* 71 (2018.), 7-44.
22. Jagić, Suzana, „Jer kad žene budu žene prave...“: Uloga i položaj žena u obrazovnoj politici Banske Hrvatske na prijelazu u XX. stoljeće“, u: *Povijest u nastavi VI* (11(2008.)), str. 77-100.
23. Josipović, Natalija, *Društveni položaj žena u 19. stoljeću u Hrvatskoj*, završni rad, Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
24. Antonija Kassowitz Cvijić, „Zora Preradović“, u: *Znameniti i zaslužni Hrvati te pomena vrijedna lica u hrvatskoj povijesti od 925-1925.*, Zagreb: Odbor za izdavanja knjige, 1925., str. 220.
25. Kelemen, Boris, Radoslav Putar, Anka Simić-Bulat, „Izložba Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj“, u: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 4, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 1961., str. 129-132.
26. Knežević, Snješka, „Zgrada Nacionalne i Sveučilišne knjižnice u Zagrebu“, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (15. 12. 2003. – 31. 3. 2004.), (ur.) Anđelka Galić et al., Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003., str. 140-156.
27. Kodrnja, Jasenka, *Društveni položaj žene umjetnice*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2000.
28. Kodrnja, Jasenka, *Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj žena u Hrvatskoj*, Zagreb: Alinea, 2001.

29. Kolečnik, Ljiljana, „Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma“, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 20 , Zagreb: Institut za povijest umjetnosti (2000.), str. 187-204.
30. Kolečnik, Ljiljana, „Likovne umjetnice“, u: *Rodno (spolno) obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, (ur.) Jasenka Kodrnja, Zagreb, Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006., str. 220-245.
31. Kolvešić, Željka, *Slikana kronika iz Jurjevske ulice : Anka Krizmanić – mapa Zagreba*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2000.
32. Kovač, Leonida, *Anonimalia: normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2010.
33. Kovač, Leonida, *Nasta Rojc : Ja borac*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2018.
34. Kovačić, Josip, *Slijepo ulice u životu Slave pl. Raškaj*, Zagreb: Art magazin Kontura, 2019.
35. Kraševac, Irena, „Auerov svijet od jučer“, u: *Robert Auer (1873.-1952): slikar zagrebačke secesije / retrospektiva*, katalog izložbe (21. rujna – 21. studenoga 2010.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010., str. 9-20.
36. Kraševac, Irena, Željka Tonković, „Umjetničko umrežavanje putem izložaba u razdoblju rane moderne – sudjelovanje hrvatskih umjetnika na međunarodnim izložbama od 1891. do 1900.godine“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 40, 2016., 203-217.
37. Kraševac, Irena, „Izazov moderne: Zagreb i Beč oko 1900.“, u: *Izazov moderne: Zagreb - Beč oko 1900., Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke secesije*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 9. veljače - 7. svibnja 2017.), (ur.) Petra Vugrinec, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017., str. 23-44.
38. Mačecević, Iva, *Hrvatske umjetnice u prvoj polovici 20. stoljeća: prijedlog projektne nastave iz Likovne umjetnosti*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020.
39. Maruševski, Olga, „Hrvatska likovna moderna i Beč“, u: *Fin de siècle: Zagreb – Beč*, (ur.) Damir Barbarić, Zagreb: Školska knjiga, 1997., str. 257-280.
40. Mihaljević, Damirka, „Feminizam – Što je ostvario?“, u: *Mostariensia* 20 (2016.), str. 149-169.
41. Miles, Rosalind, *Who Cooked the Last Supper?*, New York: Three Rivers Press, 1988.

42. Muraj, Aleksandra, „Odnos građanstva spram narodne nošnje i seljačkoga tekstilnog umijeća“, u: *Narodna umjetnost* 43 (2006.), str. 7-40.
43. Nochlin, Linda, „Zašto nema velikih umjetnica?“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* (izabrani tekstovi), (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999., str 2-3.
44. Ograjšek Gorenjak, Ida, „Ženska povijest na valovima feminizma“, u: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 54 (2022.), str. 165-200.
45. Pavičić, Snježana, „Hrvatske slikarice plemkinje iz Zbirke dr. Josipa Kovačića“, u: *Kontura* 12 (2002.), str. 22-24.
46. Peić, Matko, *Slava Raškaj*, Zagreb: Spektar, 1985.
47. Peić, Matko, *Slikari naših ljudi i krajeva – Slava Raškaj i Nikola Mašić*, Zagreb: Dom i svijet, 2005.
48. Peić Čaldarović, Dubravka, *Klub likovnih umjetnica: 1927.-1941.: 70. Obljetnica prve izložbe 1928.-1998.*, katalog izložbe (1.4.1998.–25.4.1998.), Zagreb: Likum, Galerija Ulrich, 1998.
49. Petravić Klaić, Đurđa, *Nasta Rojc : retrospektivna izložba, katalog izložbe* (19. 12. 1996.–2. 2. 1997.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1996.,
50. Poklečki Stošić Jasminka, Branka Stergar, *Slava Raškaj : retrospektiva*, katalog izložbe (29. svibnja–3. kolovoza 2008.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2008.
51. Pollock, Griselda, „Modernost i prostori ženskosti“, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* (izabrani tekstovi), (prir.) Ljiljana Kolečnik, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 157-196.
52. Prančević, Dalibor, Barbara Vujanović, Zorana Šabić, *Skulptura i nagost: tjelesnost i erotika u djelima Ivana Meštrovića*, katalog izložbe (26. siječnja – 26. veljače 2016.), Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2016.
53. Prelog, Petar, „Hrvatska umjetnost i nacionalni identitet od kraja 19. stoljeća do Drugog svjetskog rata“, u: *Kroatologija* 1 (2010.), str. 254-267.
54. Reberski, Ivanka, *Anka Krizmanić*, Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 1993.
55. Reberski, Ivanka, „Prilog valorizaciji slikarstva Anke Krizmanić“, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), str. 71-79.
56. Ribarić, Sebastijan, „*Slava Raškaj – između simbolizma i secesije*“, završni rad, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2020.

57. Savić, Isidora, „From Femme Fragile to Femme Fatale: the Motif of Woman in the Italian Symbolism Painting“, u: Zbornik Matice Srpske za likovne umetnosti 47 (2019.), str. 185-196.
58. Senjanović, Petra, „Robert Auer – život i djelo“, u: *Robert Auer (1873.-1952): slikar zagrebačke secesije / retrospektiva*, katalog izložbe (21. rujna – 21. studenoga 2010.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010., str. 21-50.
59. Sine, Nadine, „Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century“, u: *German Studies Review* 11 (1988.), str. 9-29.
60. Siništaj, Brigita, *Prikazi žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu s 19. na 20. stoljeće*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2021.
61. Smith, Allison, *Behind the Feminine Façade: Reinterpreting Berthe Morisot*, North Carolina: Univerity of North Carolina (2015.), str. 1532-1542.
62. Slobodanec, Kristina, *Ženski lik u skulpturi Ivana Meštrovića*, završni rad, Zadar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zadru, 2020.
63. Stergar, Branka, *Slava Raškaj : (1877-1906) : retrospektivna izložba povodom 90. obljetnice smrti slikarice*, katalog izložbe (8.3. – 29.3. 1996.), Narodno sveučilište – Zavičajni muzej Ozalj, 1996.
64. Strajnić, Kosta, *Umjetnost i žena*, Zagreb: Naklada knjižare J. Merhauta, 1916.
65. Šeparović, Ana, „Pojava antifeminizma u hrvatskoj likovnoj kritici: recepcija Intimne izložbe Proljetnoga salona 1916.“, u: *Život umjetnosti* 103 (2018.), str. 26-45.
66. Švajcer, Oto, „Portretno slikarstvo u Osijeku“, u: *Peristil : zbornik radova za povijest umjetnosti* 22, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 1979., str. 143-167.
67. Tickner, Lisa, „Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima“, u: Ljiljana Kolečnik, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti (2005.), str. 167-243.
68. Vrankić, Andrijana, *Femme fatale u književnosti esteticizma*, diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020.
69. Vučetić, Radina, „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslavenske izložbe 1904.-1940.)“, u: *Časopis za suvremenu povijest* 41 (2009.), str. 701-714.
70. Vugrinec, Petra, *Vlaho Bukovac 1/3 – pariško razdoblje 1877. – 1893.*, katalog izložbe (18.1.-11.3.2018.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2018.
71. Vugrinec, Petra, *Simbolizam u hrvatskom slikarstvu*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020.

72. Vujić, Žarka, „Umjetnost i žena III”, u: *Hrvatske slikarice plemkinje iz zbirke dr. Josipa Kovačića*, katalog izložbe, (Gradski muzej Križevci, travanj 2002.), (ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb: Art magazin Kontura, 2002., str. 5-32.
73. Zlamalik, Vinko, „Donacija Josipa Kovačića“, u: Lea Ukrainčik, *Izložba Hrvatske slikarice rođene u XIX. stoljeću*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1988., str. 6-9.
74. Witcombe, Christopher L.C.E., „Seeing Through Art: A Course on Images of Women and Men in Western Art“, u: *Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy* 6 (1995.), str. 16-38.

Članci u novinama

1. L., „Izložba u školi za umjetnost i umjetni obrt“, u: *Jutarnji list*, 27. srpnja 1912., str. 1-2.
2. „Još jedna hrvatska izložba u Belu“, u: *Obzor*, Zagreb, 4. ožujka 1914., str. 1
3. „Hrvatska izložba u Beču“, u: *Obzor*, Zagreb, 7. ožujka 1914., str. 1
4. „Hrvatski umjetnici za obitelji palih vojnika hrvatskih pukovnija“, u: *Novosti* 288, 22. listopada 1914., str. 3.
5. „Hrvatski umjetnici za obitelji naših vojnika“, u: *Obzor*, 6. studenog 1914., str. 2

Internetski izvori

1. Cohen, Rachel, *Berthe Morisot comes into her own (listopad 2018.)*, mrežna stranica Apollo: The International Art Magazine, <https://www.apollo-magazine.com/berthe-morisot-comes-into-her-own/#:~:text=Morisot%20wrote%20in%20her%20diary,Musée%20d'Ixelles%2C%20Brussels> (pregledano 16. ožujka 2024.)
2. Dent, Catherine, *The Femme Fatale: A Quintessential Symbolist Motif (travanj 2024.)*, mrežna stranica The Collector, <https://www.thecollector.com/femme-fatale-quintessential-symbolist-motif/> (pregledano 15. ožujka 2024.)
3. Farkaš Salamon, Mirna, *Monografija „Mila Wod – prva hrvatska kiparica“*, mrežna stranica Magazin HRT, <https://magazin.hrt.hr/kultura/predstavljena-monografija-mila-wod-prva-hrvatska-kiparica--10934203>

4. Grgić Maroević, Iva, *Slava Raškaj* (2013.), mrežna stranica Aware Women Artists, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/slava-raskaj/> (pregledano 7. svibnja 2024.)
5. Hughes ,Virginia, *Were the first artists mostly women?* (listopad 2013.), mrežna stranica *National Geographic*, <https://www.nationalgeographic.com/adventure/article/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art> (pregledano 7. travnja 2023.)
6. Moran, Claire, *Three Impressionist paintings that give an insight into the complicated history of breastfeeding in the 19th century* (listopad 2022.), mrežna stranica *The Conversation*, <https://theconversation.com/three-impressionist-paintings-that-give-an-insight-into-the-complicated-history-of-breastfeeding-in-the-19th-century-190785> (pregledano 16. kolovoza 2024.)
7. Ožegović, Nina, *Sjaj genijalne slikarice* (svibanj 2008.), mrežna stranica Nacional, <https://arhiva.nacional.hr/clanak/45815/sjaj-genijalne-slikarice> (pregledano 7. svibnja 2024.)
8. Pepelko, Ružica, *Grafičko poslanje Tomislava Krizmana*, mrežna stranica Kabinet grafike, <https://krizman.kabinet-grafike.hazu.hr/graficko-poslanje-tomislava-krizmana/> (pregledano 16. ožujka 2024.)
9. Solomon, Tessa, *Berthe Morisot, Impressionism's Most Relentless Innovator, Is Finally Recieving Her Due* (siječanj 2021.), mrežna stranica ARTnews, <https://www.artnews.com/art-news/artists/berthe-morisot-who-is-she-why-is-she-important-1234581283/> (pregledano 16. ožujka 2024.)
10. Šeparović Ana, Višnja Flego, *Krizmanić, Anka*, mrežna stranica Hrvatski biografski leksikon (2013.), <https://hbl.lzmk.hr/clanak/krizmanic-anka> (pregledano 10. svibnja 2024.)
11. Vlaisavljević, Dajana, *Oscar Artur Alexander, Autoportret, 1896.*, mrežna stranica *Nacionalni muzej moderne umjetnosti* (2024.), <https://nmmu.hr/tag/oscar-artur-alexander/> (pregledano 15. kolovoza 2024.)
12. Zlamalik, Vinko, *Čikoš Sesija, Bela* (1993.), mrežna stranica Hrvatski biografski leksikon, <https://hbl.lzmk.hr/clanak/cikos-sesija-bela> (pregledano 16. ožujka 2024.)
13. Weinberg, H. Barbara, *Mary Stevenson Cassatt (1844-1926)*, mrežna stranica *Metropolitan Museum of Art*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/cast/hob_65.184.htm (pregledano 16. kolovoza 2024.)

14. *Akademie der bildenden Künste Wien*, <https://www.akbild.ac.at/en/university/history> (pregledano 29. travnja 2024.)
15. *Berthe Morisot*, mrežna stranica *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/artist/morisot-berthe/> (pregledano 16. ožujka 2024.)
16. Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Catalogue de l'Exposition Austro-Hongroise*, katalog izložbe (1899.–1900.), St. Petersburg : Tipografija R. Golike, 1899., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10721> (posjećeno 3. listopada 2023.)
17. Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti: *D.H.U. Katalog 1898.*, katalog izložbe (15. 11. 1898.–veljača 1899.), Zagreb: Dionička tiskara, 1898., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10748> (posjećeno 3. listopada 2023.)
18. Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Izložba Društva umjetnosti u Zagrebu*, katalog izložbe (1.–30. rujna 1903.), Umjetnički paviljon, Zagreb : Mile Maravić, 1903., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11006> (posjećeno 3. listopada 2023.)
19. Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti. *Izložba Društva umjetnosti 1902.*, katalog izložbe, Zagreb : Ign. Granitz, 1902., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10875> (posjećeno 3. listopada 2023.)
20. Digitalna zbirka Hrvatske znanosti i umjetnosti, *Nejunačkom vremenu uprkos*, katalog izložbe, Arhiv za likovne umjetnosti, Zagreb, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10876> (pregledano 1. rujna 2024.)
21. *Hrvatsko-ugarska nagodba*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=26523> (pregledano 10. svibnja 2023.)
22. *Izložba Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu*, katalog izložbe (1913.), Zagreb: Umjetnički paviljon, mrežna stranica Digitalna zbirka i katalog Hrvatske akademija znanosti i umjetnosti, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10872>
23. *Jelka Struppi Wolkenperg.*, mrežna stranica *Hrvatske slikarice rođene u 19. st.*, <http://www.donacijegz.mdc.hr/slikarica.aspx?lng=HR&id=4>
24. *Klub likovnih umjetnica*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=71166> (pregledano 2. rujna 2023.)
25. *Kollektivausstellung – Malerin Nasta Rojc – Bildhauerin Mila Wod*, katalog izložbe (27.2. – 27.3.1914.), Beč, 1914., mrežna stranica Digitalna zbirka i katalog Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11003>
26. *Krizmanić, Anka*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://enciklopedija.hr/clanak/krizmanic-anka> (pregledano 10. svibnja 2024.)

27. *Kršnjavi, Isidor*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://enciklopedija.hr/clanak/krsnjavi-isidor> (pregledano 7. svibnja 2024.)
28. *Mary Cassatt*, mrežna stranica *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Mary-Cassatt> (pregledano 16. kolovoza 2024.)
29. *Mila Wod – skulpture*, katalog izložbe (1918.), mrežna stranica Digitalna zbirka i katalog Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=11417>
30. *Raškaj, Slava* mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51910> (pregledano 18. kolovoza 2023.)
31. *Rojc, Nasta*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53240> (pregledano 15. listopada 2023.)
32. *Scheffler, Karl*, mrežna stranica Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/schefflerk/> (pregledano 28. travnja 2024.)
33. *Zlatna dvorana*, mrežna stranica *Hrvatska enciklopedija*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67296> (pregledano 20. rujna 2023.)
34. *Zora Preradović.*, mrežna stranica *Hrvatske slikarice rođene u 19.st.*, <http://www.donacijegz.mdc.hr/slikarica.aspx?lng=HR&id=26>

POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

1. Gustave Moreau, *Ukazanje*, 1876., izvor: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Apparition_%28Moreau,_Musée_d%27Orsay%29
2. Gustav Klimt, *Judita I*, 1901., izvor: mrežna stranica Gustav Klimt, https://www.gustav-klimt.com/Judith-and-the-Head-of-Holofernes.jsp#google_vignette
3. Gustav Klimt, *Judita II*, 1909., izvor: mrežna stranica Gustav Klimt, https://www.gustav-klimt.com/Judith-and-the-Head-of-Holofernes.jsp#google_vignette
4. Franz von Stuck, *Grijeh*, 1893., izvor: Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sin_\(Stuck\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sin_(Stuck))
5. Franz von Stuck, *Senzualnost*, 1891., izvor: mrežna stranica Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Franz-von-Stuck/820378/Sensualità,-c.1891.html>
6. Franz von Stuck, *Glava Meduze*, 1892., izvor: Kunkel Fine Art, <https://kunkelfineart.de/en/artwork/stuck-franz-von-head-of-medusa/>
7. John William Waterhouse, *Gospa od Shalotta*, 1888., izvor: Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott_(painting))
8. John Everett Millais, *Ofelija*, 1851., izvor: *The Story of Ophelia*, mrežna stranica Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia>
9. Pascal Dagnan-Bouveret, *Ofelija*, Izvor: Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pascal_Dagnan-Bouveret_-_Ophelia.jpg
10. Gustave Moreau, *Leda*, 1875., izvor: *Leda and The Swan*, mrežna stranica *Art History Project*, <https://www.arthistoryproject.com/artists/gustave-moreau/leda-and-the-swan/>
11. Bela Čikoš Sesija, *Judita i Holoferno*, 1892., izvor: Wikipedia, https://hr.m.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Bela_Čikoš_Sesija_-_Judita_i_Holoferno.jpg
12. Bela Čikoš Sesija, *Salome*, 1919., izvor: Wikipedia, https://hr.m.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Čikoš_Sesija-Salome.jpg

13. Ivan Tišov, *Ples Salome*, 1902., izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muo.hr/?object=details&id=2006>
14. Mirko Rački, *Francesca i Paolo*, 1908./1909., izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muo.hr/?object=details&id=2015>
15. Robert Auer, *Napastovanje sv. Antuna*, 1917., izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muo.hr/?object=details&id=1942>
16. Tomislav Krizman, *Marya Delvard*, 1907., izvor: *Plakat Marya Delvard*, mrežna stranica *Mreža dizajnerskog sjećanja*, <https://mrezadizajna.com/katalog/plakat-marya-delvard>
17. Vlaho Bukovac, *Poluakt djevojke*, 1916., izvor: *Zbirka Kurjak*, mrežna stranica *Galerija Mona Lisa*, <https://galerijamonalisa.hr/web-izlozba/zbirka-kurjak-motiv-zene-u-djelima-hrvatskih-umjetnika/>
18. Ivan Meštrović, *Strast*, 1904., izvor: *Tajni život skulpture*, mrežna stranica *Muzeji Ivana Meštrovića*, <https://virtualne-izlozbe.mestrovic.hr/tajni-zivot-skulpture/katalog-1-dio/>
19. Bela Čikoš Sesija, *Penelopa*, 1895., izvor: mrežna stranica *Galerija Vugrinec*, <https://www.galerijavugrinec.hr/o-nama-kolekcija/Bela-Csikos-Sesia-Penelopa-1895>
20. Bela Čikoš Sesija, *Trijumf nevinosti*, 1900., izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muo.hr/?object=details&id=1947>
21. Bela Čikoš Sesija, *Ženski akt (Ostavljena)*, izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muo.hr/?object=details&id=1981>
22. Oskar Artur Alexander, *Ženski akt*, 1905., izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muo.hr/?object=details&id=8>
23. Tomislav Krizman, *Jesen*, 1904., izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muo.hr/?object=details&id=1893>
24. Mirko Rački, *Mrtva djevojka*, 1917., izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muo.hr/?object=details&id=4761>
25. Bela Čikoš Sesija, *Mrtva straža*, 1896., izvor: Flickr, <https://www.flickr.com/photos/g6/6980024023>

26. Ivan Meštrović, *Žrtva nevinosti*, 1903./1904., izvor: *Panoptikum*, <http://kgalovic.blogspot.com/2012/02/izlozba-stecevine-atelijera-mestrovic.html>
27. Vlaho Bukovac, *Portret Vilme Babić Gjalski*, 1895., izvor: mrežna stranica *Art Done*, <https://artdone.wordpress.com/2018/02/14/vienna-and-zagreb-around-1900/vlaho-bukovac-portrait-of-vilma-babic-gjalski-1895-private-collection-zagreb/>
28. Vlaho Bukovac, *Portret Ane*, 1912., izvor: *Zbirka Kurjak*, mrežna stranica *Galerija Mona Lisa*, <https://galerijamonalisa.hr/web-izlozba/zbirka-kurjak-motiv-zene-u-djelima-hrvatskih-umjetnika/>
29. Vlaho Bukovac, *Portret gospođe iz Praga*, 1916., izvor: *Zbirka Kurjak*, mrežna stranica *Galerija Mona Lisa*, <https://galerijamonalisa.hr/web-izlozba/zbirka-kurjak-motiv-zene-u-djelima-hrvatskih-umjetnika/>
30. Mirko Rački, *Kućanica kod ognjišta*, 1908., izvor: mrežna stranica *MUO – Partage plus*, <http://partage.muohr/?object=details&id=1979>
31. Berthe Morisot, *Na balkonu*, 1871./1872., izvor: Wikipedia, https://hr.m.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Berthe_Morisot_001.jpg
32. Berthe Morisot, *Portret Edme Pontillon*, 1871., izvor: mrežna stranica *ResearchGate*, https://www.researchgate.net/figure/Portrait-of-Madame-Edma-Pontillon-1871-Paris-Musee-dOrsay_fig4_353245812
33. Berthe Morisot, *Kolijevka*, 1872., izvor: Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cradle_\(Morisot\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cradle_(Morisot))
34. Berthe Morisot, *Ženska toaleta*, 1880., izvor: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Berthe_Morisot#/media/File:Berthe_Morisot_-_Woman_at_Her_Toilette_-_1924.127_-_Art_Institute_of_Chicago.jpg
35. Berthe Morisot, *Autoportret*, 1885., izvor: mrežna stranica *Art UK*, <https://artuk.org/discover/stories/berthe-morisot-the-french-impressionists-english-holiday>
36. Mary Cassatt, *U loži*, 1878., izvor: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/In_the_Loge

37. Marya Cassatt, *Lydia kukiča u vrtu u Marlyju*, izvor: Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Lydia_Crocheting_in_the_Garden_at_Marly_\(Mary_Cassatt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lydia_Crocheting_in_the_Garden_at_Marly_(Mary_Cassatt))
38. Mary Cassatt, *Majka se igra s djetetom*, izvor: mrežna stranica *Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10404>
39. Auguste Renoir, *Majčinstvo*, 1885., izvor: Wikipedia, https://it.wikipedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Maternité_-_02.jpg
40. Edgar Degas, *Na utrkama na selu*, 1869., izvor: mrežna stranica *Museum of Fine Arts Boston*, <https://collections.mfa.org/objects/32250/at-the-races-in-the-countryside>
41. Nasta Rojc, *Autoakt u raljama mačke*, 1908., izvor: *Hrvatske slikarice rođene u 19. st.*, mrežna stranica *Donacije gradu Zagrebu*, <http://www.donacijegz.mdc.hr/djela.aspx?lng=HR&selopt=a&id=27&currPage=2&In vBroj=909#909>
42. Nasta Rojc, *Spajam kontinente*, 1908., izvor: *Hrvatske slikarice rođene u 19. st.*, mrežna stranica *Donacije gradu Zagrebu*, <http://www.donacijegz.mdc.hr/djela.aspx?lng=HR&selopt=a&id=27&currPage=8&In vBroj=898#898>
43. Nasta Rojc, *Autoportret s kistom*, 1912., izvor: *Hrvatske slikarice rođene u 19. st.*, mrežna stranica *Donacije gradu Zagrebu*, <http://www.donacijegz.mdc.hr/djela.aspx?lng=HR&selopt=a&id=27&currPage=1&In vBroj=170#170>
44. Nasta Rojc, *Autoportret s puškom*, 1912., izvor: mrežna stranica *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, <https://nmmu.hr/2023/03/28/nasta-rojc-autoportret-u-lovackom-odijelu-1912/>
45. Nasta Rojc, *Simbolistički autoportret*, 1914., izvor: mrežna stranica *Akademija likovnih umjetnosti*, https://www.alu.unizg.hr/alu/cms/front_content.php?idart=2172
46. Lina Virant-Crnčić, *Prelja iz Karlobaga*, 1914., izvor: *Hrvatske slikarice rođene u 19. st.*, mrežna stranica *Donacije gradu Zagrebu*, <http://www.donacijegz.mdc.hr/djela.aspx?lng=HR&selopt=a&id=34&currPage=3&In vBroj=559#559>

47. Camille Claudel, *Valcer*, 1893., izvor: mrežna stranica *Musée Rodin*, <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/waltz-or-waltzers>
48. Camille Claudel, *Vertumno i Pomona (Sakuntala)*, 1905., izvor: Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sakuntala_\(Claudel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sakuntala_(Claudel))
49. Johann Zoffany, *Članovi Kraljevske akademije*, 1772., izvor: *The Academicians of the Royal Academy*, mrežna stranica *Royal Collection Trust*, <https://www.rct.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy> (pregledano 12. prosinca 2023.)
50. Fanny Daubachy, *Pejzaž po A. Calamu*, 1858., izvor: *Digitalna zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu*, [\[Pejzaž po A. Calamu\]/Fanny Daubachy – Digitalna zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu \(digitalna.nsk.hr\)](#) (pregledano 12. prosinca 2023.)
51. Zora Preradović, *Cvijeće u seoskom vrtu*, XX. stoljeće, izvor: *Digitalna zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu*, [\[Cvijeće u seoskom vrtu\] – Digitalna zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu](#) (pregledano 12. prosinca 2023.)
52. Slava Raškaj, *Lopoči I*, 1899., izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Slava Raškaj, Lopoči I, 1899. – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](#) (pregledano 12. prosinca 2023.)
53. Slava Raškaj, *Kupa kraj Ozlja*, 1899., izvor: *Donacija dr. Josip Kovačić. Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću*, mrežna stranica *Donacije gradu Zagrebu*, <http://www.donacijegz.mdc.hr/djela.aspx?lng=HR&&currPage=1&InvBroj=626> (pregledano 12. prosinca 2023.)
54. Slava Raškaj, *Stablo u snijegu*, 1900., izvor: *Hrvatske heroine: Slava Raškaj*, mrežna stranica *Portal hrvatskoga kulturnog vijeća*, <https://www.hkv.hr/hkvpedija/proza/40398-hrvatske-heroine-slava-raskaj.html> (pregledano 12. prosinca 2023.)
55. Slava Raškaj, *Melana*, 1900., izvor: *Gdje su nestali radovi Slave Raškaj?*, mrežna stranica *Tportal*, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/gdje-su-nestali-radovi-slave-raskaj-20140120/print> (pregledano 12. prosinca 2023.)

56. Anka Krizmanić, *Restauracija hotela Faakersee*, 1910., izvor: *Donacija dr. Josip Kovačić. Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću*, mrežna stranica *Donacije gradu Zagrebu*, <http://donacijegz.mdc.hr/djela.aspx?lng=HR&selopt=a&id=16&currPage=18&InvBroj=116> (pregledano 12. prosinca 2023.)
57. Anka Krizmanić, *Portret bake Cecilije*, 1909., izvor: Ivanka Reberski, „Prilog valorizaciji slikarstva Anke Krizmanić”, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), str. 71-79.
58. Anka Krizmanić, *Plesačica „Labud“*, 1914., izvor: *Donacija dr. Josip Kovačić. Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću*, mrežna stranica *Donacije gradu Zagrebu*, <http://donacijegz.mdc.hr/djela.aspx?lng=HR&selopt=a&id=16&currPage=11&InvBroj=742> (pregledano 12. prosinca 2023.)
59. Anka Krizmanić, *Baletna škola*, 1915., izvor: Katarina Zorko, *Žene slikarice u Hrvatskoj na prijelazu 19. i 20. stoljeća*, diplomski rad, 2019.
60. Nasta Rojc, *Ženski akt s leđa*, 1904., izvor: *Donacija dr. Josip Kovačić. Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću*, mrežna stranica *Donacije gradu Zagrebu*, <http://www.donacijegz.mdc.hr/djela.aspx?lng=HR&&selopt=a&id=1&currPage=47&InvBroj=171v> (pregledano 12. prosinca 2023.)
61. Nasta Rojc, *Putnik*, 1911., izvor: MUO Partage Plus, <http://partage.muohr/?object=details&id=1954> (pregledano 3. lipnja 2024.)
62. Mila Wod, *Bajadera*, 1910., izvor: Darija Alujević, *Život i djelo kiparice Mile Wod*, doktorska disertacija, 2020.
63. Mila Wod, *Vuga*, 1911., izvor: Darija Alujević, *Život i djelo kiparice Mile Wod*, doktorska disertacija, 2020.
64. Mila Wod, *Atena Pallas*, 1914., izvor: Darija Alujević, *Život i djelo kiparice Mile Wod*, doktorska disertacija, 2020.

SUMMARY

In addition to being marked by a new view of the world and the birth of modern cultural awareness, the period of the nineteenth century was also marked by the appearance of women as artists striving for equality and establishment. The period of the nineteenth century is characterised by modernisation, industrialisation and the progress of natural sciences and humanities. Furthermore, the feminist movement is also dated to the nineteenth century, although the women's struggle for equality and resistance to patriarchy began much earlier, and it is important for the context of the development of women's art and the „women's issue“. Women artists were often not given credit for their own works of art. They bore the names of spouses or male family members, if they were even signed at all. A lot of women's art was thus lost „under the male hand“ in the history of art. This master's thesis discusses the topic and the issue of the role of women in Croatian art that marked the period of the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. One of the guiding threads of this work is the question posed by Linda Nochlin, „Why have there been no great women artists?“. A complex question to which it makes no sense to offer a solution precisely because it is even more complex. The reason for the lack of great female artists is not a lack of talent or their inability to create commendable works of art. It is because they have been given roles that did not focus on education or art throughout history, but rather repetitive parts in the household and family. Those women who decided to pursue a career in art faced many obstacles along the way, including discrimination imposed by the patriarchal society, misogyny and further control in their artistic creation. With an emphasis on painting and sculpture, this master's thesis covers the creative works of selected female artists who are considered to be one of the most important artists of that period, as well as their biography and the position they hold in the history of Croatian art. Among them, Slava Raškaj, Nasta Rojc, Anka Krizmanić and Mila Wod are singled out. Furthermore, in order to understand their position in Croatian art at the turn of the century, their careers are compared with those of their male contemporaries through important aspects that could have influenced their positions, such as education and the financial element.

KEY WORDS: *19th century, 20th century, Croatia, female artists, feminism, painting, sculpture.*