

Društveno angažirano slikarstvo 19. stoljeća

Katanić, Hana

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:706634>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-11**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Hana Katanić

Društveno angažirano slikarstvo 19. stoljeća

Završni rad

Zadar, 2018.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Društveno angažirano slikarstvo 19. stoljeća

Završni rad

Student/ica:

Hana Katanić

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Sofija Sorić

Zadar, 2018.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Hana Katanić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Društveno angažirano slikarstvo 19. stoljeća** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 24. rujana 2018.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Pregled dosadašnjih istraživanja	2
3. Ciljevi	3
4. Odnos društva i umjetnosti u Parizu devetnaestog stoljeća	3
5. Theodore Gericault: Splav Meduza	4
6. Courbetovo društveno angažirano slikarstvo u pariškom Salonu	5
6.1. <i>Gustave Courbet: Tucači kamena</i>	6
6.2. <i>Gustave Courbet: Pogreb u Ornansu</i>	7
6.3. <i>Gustave Courbet: Seljaci iz Flageya se vraćaju sa sajma</i>	8
7. Millet na pariškom Salonu 1850. i 1857. godine	8
7.1. <i>Vršilac na Salonu 1850. godine</i>	9
7.2. <i>Sakupljačice žita na Salonu 1857. Godine</i>	10
8. Društveno angažirano slikarstvo u novinskom tisku: Honore Daumier	11
9. Zaključak	12
10. Literatura	13
11. Socially engaged painting in 19th century art	15
12. Likovni prilozi	16

Društveno angažirano slikarstvo 19. stoljeća

Početak devetnaestog stoljeća Pariz je potaknut industrijskom revolucijom koja je za posljedicu imala društvenu tranziciju i stvaranje novih socijalnih slojeva. Ekonomske turbulencije i netrpeljivost potlačenih slojeva manifestirale su se i na umjetničkom planu. Pariški Salon koji je bio tadašnji centar umjetnosti i parametar "dobrog ukusa" polako se i nesvjesno otvarao umjetničkim uljezima kojima je cilj bio potaknuti publiku na kritičko promišljanje društva. Theodore Gericault izlaže djelo *Splav Meduza*, uprizorenje stvarnog događaja uzrokovanog nepotizmom i moralnom ignorancijom koji je za posljedicu imao nehumane istupe osakaćenih putnika čiji je jedini cilj bio preživjeti na otvorenom moru. Gustave Courbet već tada je smatran inovatorom novog slikarstva radnika i proletera. Svoja društveno angažirana djela *Tucači kamena*, *Seljaci iz Flageya vraćaju se sa sajma* i *Pogreb u Ornansu* također izlaže u ideološki sterilnom Salonu. Na suptilan način provocira buržuja i njegove vrijednosne afinitete, te na taj način širom otvara vrata društvenoj kritici na Salonu. Jean-Francois Millet, poznat po osnivanju Barbizonske škole, netom nakon povlačenja iz Pariza šalje nekoliko djela na Salon među kojima su *Sakupljačice žita* i *Vršilac*. Na njega se društvena tranzicija reflektirala tako da je u predindustrijskom načinu života uvidio najveću vrijednost – pokornost, fizički rad, skromnost i kolektivni doprinos državi. Njegova djela obavijena su religijskim velom koji kao da poziva čovjeka industrijalizacije da se vrati na svoje počelo i ponovo uvidi zaboravljene vrijednosti. Društvenu kritiku u novinskom tisku iznosi Honore Daumier kroz ironične i satirične karikature.

Ključne riječi: Pariz, Salon, Theodore Gericault, Gustave Courbet, Jean-Francois Millet, Honore Daumiere

1. Uvod

U devetnaestom stoljeću dolazi do diverzije stilskih pravaca te promjene funkcije umjetnosti. Po prvi puta u povijesti, umjetnost nije isključivo u službi crkve ili akademije, već se formiraju individualizirani krugovi boema s vlastitim formalnim izričajem i novim viđenjem funkcije umjetnosti. Društvena se kritika izražava na razne načine – gradske teme vezane su uz prikaze revolucije iz proleterske perspektive ili kroz suptilno ismijavanje buržoazije i modernog društva, dok teme vezane uz seoski život monumentaliziraju seljake i fizičke radnike. Neka djela izlagana su na Salonu dok su druga publicirana u novinskom tisku poput karikatura čiji je glavni predstavnik Honore Daumier koji je u prvoj polovini stoljeća oštrom kritikom provocirao politiku Julijske monarhije. Takvo se slikarstvo na Salonu bitno razlikovalo od ustaljenih kategorija salonskog slikarstva, kako odmacima u formalno-tehničkom smislu, tako i kritičkim pristupom. Društveno angažirano slikarstvo onodobno je atribuirano ideologiji proletarijata u nekoliko navrata nazivano socijalističkom ili radničkom umjetnošću, dok danas taj umjetnički pokret 19.stoljeća kategoriziramo u slikarstvo realizma na čelu sa začetnikom drugog boemskog kruga – Courbetom.¹ Umjetnička revolucija popraćena je nekom vrstom protoavangardnog pristupa umjetnosti koja se najbolje definira etimološki – *avant garde* ili slobodna izvidnica bila je jedan od riskantnijih poteza tijekom revolucije jer je zahtjevala od pojedinca da se samostalno izloži opasnosti.

Iz navedenoga zaključujemo kako se društveno angažirano slikarstvo odnosi na pojedina djela nastala unutar različitih umjetničkih struja. Dok se Courbet zalaže za stvaranje novog tipa čovjeka, Millet seljaka čini junakom moderne epopeje. Daumier opisuje buržuja kojem država pomaže u njegovoj otupjelosti, ruga se njegovoj politici, njegovoj pravdi, njegovim zabavama i otkriva čitavu sablasnu komediju skrivenu iza buržoaske ugladenosti.² Sve je to ipak jedan aspekt realizma kao umjetničke struje u nastajanju - zasnovane na odbacivanju romantizma u čijim temeljima stoji ideja prikaza stvari onakvima kakve jesu – svakodnevene, neidealizirane, nerafinirane i sirovo, eksplicitno dane. Važno je napomenuti kako i prije sredine stoljeća slikari kroz svoja djela iznose društvenu kritiku – Gericault izlaže *Splav Meduza*, kao i Courbet, na Salonu; Goyine grafike – *Los Capricos* i *Disastres de la Guerra* pariraju Daumierovom karikaturalnom pristupu; Delacroix monumentalizira Alžirke kao što

¹ ARNOLD HAUSER 1970., 275.

² ARNOLD HAUSER 1970., 276.

Millet to čini u prikazima seljaka. Riječ je naime o umjetnicima koji su bili promatrači i kritičari novog društva, onima koji unose revoluciju u Salon ili karikaturalnom umjetnošću šire ironičnu sliku društva diljem zemlje kroz novinski tisak.

2. Pregled dosadašnjih istraživanja

Umjetnost realizma predstavljena je u svim većim pregledima umjetnosti devetnaestog stoljeća. J. Schultze u knjizi *Devetnaesto stoljeće* primjećuje novitete u Milletovom pristupu slikarstvu. F. Frascina i N. Blake predstavljaju umjetnost 19. stoljeća kroz prizmu preteče modernizma ističući strujanja koja predstavljaju temelj kasnijem razvoju umjetnosti. Tako se u poglavlju *Art Practice and Politics in Nineteenth-Century Art* bave društveno-političkom situacijom i njezinim odrazom na umjetnost, te detaljnije ulaze u društvenu problematiku odnosa sela i Pariza u poglavlju *Courbet: Representing Country to the Town* gdje. Stephen F. Eisenman u svojoj knjizi *Nineteenth Century Art, A Critical History* otvara razne problematike među kojima je i ona društveno – umjetničke naravi koju opisuje kroz Courbetovo slikarstvo. A. Hauser se u *Socijalnoj historiji umetnosti* bavi društvenim kontekstom devetnaestog stoljeća, kroz koji kasnije objašnjava novonastale umjetničke fenomene koji se javljaju kao reakcija na iste te društvene promjene. O specifičnijim problematikama i primjerima društveno angažiranog slikarstva objavljuvani su razni članci pojedinačnih autora. A. Alhadeff obradio je tumačenje Juliana Barnesa o Gericaultovom djelu *Splav Meduza* te iznio činjenice o samom događaju i Gericaultovom procesu stvaranja djela. Courbetovim slikarstvom pobliže se bavio L. Nochlin u članku *The De-Politicization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic* gdje kontekstualizira Courbetovo slikarstvo na način da citira onodobne kritičare umjetnosti s fousom na Jules-Antoinea Castagnarya. Na sličan način M. Fried je u članku *Painter into painting: On Courbet's "After Dinner at Ornans" and "Stonebreakers"* objavljenog u *Critical Inquiry* obradio Courbetovo djelo *Tucači kamena* referirajući se na Courbetove opise, kontekst i značenje djela za samog autora. Na Milletovo slikarstvo fokusirala se Susan Foley obrađujući teoriju Leona Gambette, tako definirajući naslov članka: *A Great and Noble Painting": Léon Gambetta and the Visual Arts in the French Third Republic*. Djelo *Sakupljačice žita* i njihov društveni kontekst obradio je B. Fratello u članku *France Embraces Millet: The Intertwined Fates of "The Gleaners" and "The Angelus"*, objavljenog u *The Art Bulletinu* 2003.

3. Ciljevi

Fokus ovog rada su noviteti umjetničkog pristupa koji se javljaju kao reakcija na industrijalizaciju i društvene promjene tijekom 19. stoljeća. Riječ je o prvim umjetnicima koji su umjetnost koristili kao sredstvo revolta protiv ustaljenih društvenih i akademskih konvencija. Iz sveukupnosti umjetničkih fenomena izdvojeni su Theodore Gericault, Gustave Courbet, Jean-Francois Millet s izabranim djelima koje izlažu na pariškom Salonu, te Honore Daumier kao predstavnik društvene kritike u novinskom tisku. Primarna točka polazišta ovakvog pristupa umjetnosti nije formalnog karaktera i ne bavi se novim načinima prikazivanja neke teme ili tehničko-stilskom revolucijom, već se fokusira na korištenje kista kao oružja kojim se izražava kritika društva. Cilj je kontekstualizirati društveno angažirano slikarstvo Pariza devetnaestog stoljeća te načine izražavanja društvene kritike kod Gericaulta, Courbeta, Milleta i Daumiera.

4. Odnos društva i umjetnosti u Parizu devetnaestog stoljeća

Posljedica industrijske revolucije odrazila se ponajprije u obliku društvene stratifikacije koja je obilježila početak modernog doba. Stvaranje slojeva koje pratimo preko političke scene u Parizu dovelo je do međusobnih sukoba interesa između proletera i vladajuće klase koje se odrazilo kroz borbu za osnovna radnička i ljudska prava. Pariz postaje dom buržuja, boema, elite i proletera pod vlašću Srpanjske Monarhije koja je okončana nakon krvave revolucije 1848. godine kada se uspostavlja Druga republika koja na klimavim nogama stoji do 1852. godine. Potom se oformljuje Drugo carstvo pod Lujem Napoleonom III.

Na umjetničkom polu, vrh hijerarhije držale su *Academie des beaux-arts*, *Ecole des beaux arts* i Salon.³ Umjetnost predstavljena publici bila je ponajviše umjetnost akademije, u vrijeme Srpanjske Monarhije nazivana *juste milieu*, a obuhvaćala je povijesno slikarstvo, pejzaže, mrtvu prirodu, portrete i genre scene - odnosno tematski i stilski uvjetovane repertoare. Jedina ideologija kojoj su se priklanjali slikari Salona je aktualna politička vlast i idoliziranje njezinih nositelja.

Uz salonsku struju javljaju se i novi umjetnici – boemi i društveno angažirani slikari koji slobodoumno pristupaju slikarstvu, posljedično odbacujući akademske parametre i

³ FRANCIS FRASCINA, NIGEL BLAKE 1993., 59.

okrećući se novoj tematici. Prvo očito kontriranje akademskoj struji dogodilo se Courbetovim izlaganjem na Salonu 1848. godine. Sredinom devetnaestog stoljeća javljaju se reakcije od strane umjetnika koji će kasnije biti obuhvaćeni pod pojmom "realizam" u umjetnosti. Oni prepoznaju tada omalovaženu vrijednost ljudskog rada kojeg uglavnom obavljaju tzv. "najniži" slojevi društva – seljaci i radnici. Uz to, neki od njih, ponajprije Courbet, zatim Manet, te mnogi koji se priključuju kasnije osnovanom Salonu odbačenih, primjećuju nastojanje buržuja da imitiraju navike viših slojeva i kroz svoje slikarstvo podrugljivo kritiziraju takve društvene pojave.

5. Theodore Gericault: Splav Meduza

Theodore Gericault 1819. godine na Salonu izlaže djelo *Splav Meduza*. Djelo je reinterpretacija brodoloma iz 1816. godine nakon kojeg je 146 ljudi plutalo bespućima atlantskog oceana 60km od obale, među kojima je preživjelo njih 15.⁴ Nesreća je posljedica nehumanog čina kapetana Hugues Duroys de Chaumareysa⁵ koji žrtvuje živote velikog broja ljudi iz straha za vlastiti. Na taj način osuđuje putnike u egzistencijalnom strahu na kanibalističke istupe koji se duboko kose s moralom.. Sva groteska ovog događaja prikazana je na platnu monumentalnih dimenzija 491x716cm. Prije konačne verzije, Gericault izvodi mnogobrojne studije temeljene na razgovorima s preživjelima i psihologom koji ih je liječio. Izradio je vlastitu maketu splavi po njihovim uputama te slikao studije osakaćenih ljudskih udova. Skice su se temeljile najprije na većem broju likova čija tijela se isprepliću stvarajući amorfnu masu suprotstavljenih psiholoških stanja, a kasnije se broj likova smanjivao do krajnje redukcije na ukupno 20 likova. Ispaćena i obnažena tijela na hrpama tvore tri piramide unutar kompozicije – u prvom planu beživotna tijela dramatično presložena jedna preko drugih sa kontratežom u liku zamišljenog pojedinca oslonjenog laktom na koljeno. Drugu skupinu tvore likovi koji se penju jedni preko drugih i svoju kulminaciju doživljavaju preko najvišeg lika koji maše crvenom maramom prema brodu koji se jedva nazire na horizontu iza divljih valova. Treću skupinu čine protagonisti okupljeni iza jarbola čije jedro je razapeto u nestabilnu konstrukciju. Isto tako suprotstavlja tri stanja : bespomoćnost u prvom planu, intelektualnu kontemplaciju nad traumatičnim iskustvom, te na posljetku gradiranu nadu koja neumorno traži spas iz bjesomućne situacije. Ovo je možda prvi primjer u povijesti umjetnosti

⁴ A. ALHADEFF 2008., 276.

⁵ A. ALHADEFF 2008., 276.

preko kojeg se eksplicitno prikazuje društveni problem. Iako ovo djelo na neki način proziva krivca za nesreću i suočava promatrače s uprizorenjem stvarne tragedije u stvarnim dimenzijama, ipak je prihvaćeno od strane žirija i javno izlagano. Dio razloga leži u tome što su prošle tri godine od događaja, a dio u tome što je slikana u stilu romantizma koji je bio prihvatljiv jer svoje korijene nalazi u Pariškoj akademiji. Isto je tako moguće korištenje citata – zamišljena figura podsjeća na Michelangela iz Raffaellove Atenske škole u Stanza della Segnatura. Izvorni naziv ovog djela je *Scene d'un naufrage* ili *Scena brodoloma*,⁶ pa tako Gericault sakriva dio istine iako je svim posjetiteljima bilo jasno o kojem je događaju riječ. Bez obzira na tragičnost situacije s kojom je Gericault morao biti upoznat, krajnji rezultat je romantizirana forma usklađena s formalnim parametrima Pariške akademije. Ukratko, manira romantizma i citatnost otvara društvenoj kritici vrata u pariški Salon.

6. Courbetovo društveno angažirano slikarstvo 1851. u pariškom Salonu

Godina 1848. označila je početak tihe revolucije u Salonu. Te godine Courbet izlaže *Večeru u Ornansu* kojom osvaja zlatnu medalju i poziv na ponovno izlaganje na Salonu sljedeće godine. Iste te 1848. godine odlazi u Ornans gdje nastaju tri djela: *Tucači kamena*, *Pogreb u Ornansu* i *Seljaci iz Flageya vraćaju se sa sajma*. Ova tri djela imaju nekoliko zajedničkih karakteristika: tematski sugeriraju da je riječ o genre slikarstvu iako tome u prilog ne idu dimenzije i tehnika izvedbe, a vrši se i mistifikacija likova koji postaju odsutni i više nisu aktivni nositelji zbivanja pa se tako fokus prebacuje s događaja na enigmnu pojedinca. Ta analiza rezultira shvaćanjem kritike društva koje nije ništa drugo nego borba za *égalité* kojem se teži još od Revolucije. 1851. godine Courbet izlaže ova tri djela u pariškom Salonu te na taj način predstavlja slikarstvo proletarijata u žarištu akademskog slikarstva što neminovno izaziva sukob između društvenih slojeva koje zastupa određena umjetnost.⁷ Sam Courbet u pismu obitelji iz 1848. navodi kako "ne vjeruje u ratove vođene oružjem i teškom artiljerijom jer već deset godina vodi intelektualni rat."⁸ Courbetova bliskost sa Castagnaryem (utjecajnim kritičarom umjetnosti u Parizu) koji mu je bio prijatelj i Courbetov štićenik na Salonu, a koji je kasnije napisao slikarovu biografiju, zasigurno je odigralo veliku ulogu u Courbetovom javnom nastupu na Salonu. Castagnary je kasnije za ova tri djela rekao kako "se može reći da

⁶ A. ALHADEFF 2008., 285.

⁷ LINDA NOCHLIN 1982., 71.

⁸ STEPHEN F. EISENMAN 2002., 214.

su ovo fragmenti francuskih pokrajina otrgnuti od robusne provincije i doneseni u Pariz."⁹ Time želi reći kako je stvoreno novo slikarstvo seljaka i radnika koje i dalje orbitira oko centra umjetnosti – Pariza. Važno je napomenuti kako je Castagnary ova tri djela gledao kao materijal za kreiranje novog nacionalnog izričaja, što nije neobično s obzirom na to da se tijekom devetnaestog stoljeća Europom pokrenuo val traganja za nacionalnim identitetom novostvorenih država i republika.

6.1. *Gustave Courbet: Tucači kamena*

Djelo *Tucači kamena* je oda radničkoj klasi koja u svojoj cjelovitosti predstavlja rušenje salonskih normi. Courbet piše kako je putujući u kočiji za Saint-Denis na putu sreo dvojicu tucača kamena. Zatečen prizorom "ekstremnog siromaštva", kako i sam navodi, pozvao je dvojicu da mu poziraju u studiju.¹⁰ Ovu genre temu Courbet je 1849. godine uprizorio na 165x257cm platna tako da su prikazi dvojice radnika izvedeni gotovo u prirodnoj veličini. U brdovitom pejzažu prikazan je mladi radnik koji predstavlja nove generacije, a čija budućnost je utjelovljena u starom radniku s desne strane. Stari radnik klečeći zamahuje čekićem, dok mladi radnik stoji okrenut leđima u poluprofilu držeći tešku košaru s kamenjem. Oko njih razasuti su alati, a čitava scena djeluje prašnjavo. Univerzalizira profil težaka prikazujući ih sakrivenih lica. Time radnici čuvaju svoj animozitet kao što su to činili u stvarnosti, djelujući kao kolektiv a ne kao individue. Njihovi pokreti su neprirodni i mehanizirani što aludira na tretiranje čovjeka kao stroja za rad a ne kao na osobu s dostojanstvom i ljudskim pravima. Ispod poderane radničke odjeće nazire se koža radnika koja se može protumačiti kao simbol ljudskosti i dostojanstva jedne osobe, pa i dostojanstva fizičkog rada zamaskiranog u prašnjavu radničku odjeću koju buržujci gledaju kao ponižavajuću. Time kontrastira dva svjetonazora – vlastito poštovanje prema radnicima i njihovom radu i znoju, te onog uvjetovanog društvenom hijerarhijom na čijem se dnu nalaze ti isti radnici. Način na koji nanosi boju podsjeća na zemljane ugruške,¹¹ a uz to koristi bljedunjave zemljane boje i sivkaste prašnjave tonove, te tako sama tehnika aludira na novu vrstu slikarstva - službeno slikarstvo radnika i seljaka.

⁹ LINDA NOCHLIN 1982., 71.

¹⁰ MICHAEL FRIED 1982., 634.

¹¹ STEPHEN F. EISENMAN 2002., 215.

6.2. *Gustave Courbet: Pogreb u Ornansu*

Drugo djelo koje iste godine izlaže na salonu je *Pogreb u Ornansu*. Platno široko 6,5 metara poslužilo je Courbetu za izlaganje galerije psiholoških portreta, točnije njih 55. Grupirao ih je u tri skupine: nosači kovčega i klerici s lijeve strane, ruralna buržoazija u sredini i žene narikače na krajnjoj lijevoj strani.¹² Likove je rasporedio u jednake skupine što aludira na izjednačavanje klasa čemu teži socijalizam u nastajanju. Svi su okupljeni oko rake u prvom planu koju je mogao preuzeti od Caravaggia ili Caspara Davida Friedricha. U nazivu djela ne spominje se čiji je pogreb te na taj način mistificira sam događaj (iako danas znamo da je riječ o pogrebu njegova pra ujaka). Tema je nekonvencionalna i sama po sebi ne progovara o društvenom angažmanu te tako iziskuje od promatrača da analizira njegove elemente ne bi li pojasnio djelo. Iako je riječ o religioznoj sceni, jedino što na to upućuje je procesionalni križ iskorišten kao podrugljivi pristup malograđanskom shvaćanju eksplicitno danih simbola kao referentne točke u tumačenju. Tome u prilog ide i lovački pas koji ovdje u stilu realizma igra ulogu slučajnog prolaznika, a ne simbola vjernosti. Prepreka na koju nailazi moderni promatrač je logičko povezivanje likova. Iako je djelo stilski ujednačeno, geste i psihička stanja potpuno su odsječena i akteri ne sudjeluju u zbivanju onako kako se od njih "očekuje" po salonskim normama, pa tako izostaje scenografičnost. Njihove emocije nisu jasno čitljive i na toj razini se vrši mistifikacija kakvu primjerice Goya izvodi na portretu *Obitelj Karla IV.*, pa se na sličan način može pristupiti shvaćanju ovoga djela u kontekstu njegovog vremena. Isto kao što carska obitelj nije shvatila podrugljivost u vlastitom portretu, tako Courbet čini ovo djelo neshvatljivo pariškoj buržoaziji. Psihologizacija igra veliku ulogu u ovom djelu i modernom je promatraču neshvatljiva jer je Courbet koristi na istančan i profinjen način, mnogo manje radikalno nego Goya. Prikazuje ih onakvima kakvi jesu u datom trenutku, odnosno naglašava njihovu psihološku distanciranost od događaja i prikazuje scenu u kojoj nitko svjesno ne sudjeluje.

Takav pristup predstavlja nepremostivu barijeru u shvaćanju djela, osobito akademikima koji su se navikli dičiti svojim umijećem poznavanja umjetnosti u kontekstu akademske interpretacije – analiza teme ovdje nije moguća, tehnika također ne može biti predmet kvalitativne rasprave, a psihološki profili su neshvatljivi onima koji nisu dio života van grada. S druge strane, njegovo su slikarstvo izvrsno shvaćali proleter kojiima je jasno da je takozvani "myth of the countryside" zaista mit i da se slika koju buržoazija ima o seljacima

¹² STEPHEN F. EISENMAN 2002., 215.

potpuno kosi s istinom.¹³ U tome leži modernost njegova izričaja koji kontrira akademizmu te je na toj razini ovo djelo društveno angažirano – smisao djela razumiju samo pripadnici određenih slojeva društva. Djelo se može tumačiti kao opća kritika društva koje rapidno usvaja nove konvencije i strujanja, gurajući svoj način života u okvir novonastalih društvenih slojeva.

6.3. *Gustave Courbet: Seljaci iz Flageya se vraćaju sa sajma*

Treće djelo koje upotpunjava Courbetov društveni angažman na Salonu je *Seljaci iz Flageya se vraćaju sa sajma*. Tematski, ponovno je riječ o predimenzioniranom genre slikarstvu izvedenom na nesvojstven način. Grupa seljaka na konjima predvođena je s dva vola, a iza njih hodaju žene i stoka. S desne strane u kadar upada ruralni buržuj držeći kišobran, koji je vođen prasetom s konopom zavezanim oko stražnje noge. Sama kompozicija je neuravnotežena te koherentnost elemenata ovisi o koloritu koji je ujednačen. Pokreti su mehanički kao i kod *Tucača kamena*, a psihička neprisutnost se javlja kao i u prethodnom primjeru. Ovo djelo je najbolji primjer banaliziranja novog društva koje olako prihvaća nove trendove i konvencije. O tome nam najbolje svjedoči lik koji naizgled vodi svinju na konopcu ali se može protumačiti i da ona vodi njega, pogotovo s obzirom na to da se priključuje cesti upravo silazeći s livade. S druge strane, goveda i konji upućuju promatraču inteligentnije i samosvjesnije poglede od protagonista od kojih se očekuje da su nositelji radnje. Modernom promatraču nije na prvi pogled jasno što tražiti u ovom djelu, ali se pojedincu iz 19. stoljeća koji nije opterećen slikom sebe unutar društva zasigurno bilo slatko nasmijati na cirkusku povorku koju prepoznaje ispred sebe.

7. Jean-Francois Millet na Salonu 1850. i 1857. godine

Još jedan umjetnik na nekonvencionalan način reinterpretera genre-slikarstvo upotpunjujući ga religioznom notom: Jean-Francois Millet. Leon Gambetta, likovni kritičar tog vremena, o Milletu piše kao o "umjetniku koji prodire kroz samu tematiku prestajući biti samo slikar i postajući strastveni problematičar koji izdiže slikarstvo na moralnu, problematsku i edukativnu razinu."¹⁴ On izdiže seljake na pijedestal ističući njihovu društvenu važnost u

¹³ FRANCIS FRASCINA, NIGEL BLAKE 1993., 79.

¹⁴ SUSAN FOLEY 2011., 114.

nesmetanom funkcioniranju i hranjenju države, ujedno ih čineći utjelovljenjem pokornosti, marljivosti i skromnosti kao idealom za kojeg je smatrao da je potrebno težiti. Blagost njihovih kretnji i atmosferičnost koja prožima svaku sliku može se usporediti s blagošću prikaza Djevice Marije u religioznom slikarstvu, a osvjetljenje scenografije parira baroknim teatralnim slapovima svjetla. Na taj način Millet utjelovljuje element svetosti u fizički rad i isprepliće ih u jedinstvenu cjelinu.

7.2. *Vršilac na Salonu 1850. godine*

Kao i Courbet, on se 1849. godine povlači iz Pariza. Odlazi u Barbizon gdje osniva Barbizonsku školu i slika do kraja života. Tamo nastaju monumentalna djela s prikazima zemljoradnika kojih je u Francuskoj bilo sve manje i koje zamjenjuje teška industrijska mašinerija. Upravo zamjenjivanje čovjeka strojem potaklo je Milleta da naglasi plemenitost i ljudskost fizičkog rada, njihovu zahvalnost, te važnost seljaka kao onoga koji prehranjuje ostatak zemlje. Pri dolasku u Barbizon najprije slika djelo *Vršilac* koje u velikim dimenzijama prikazuje seljaka ispred zamućene pozadine kako u poluokretu drži šaku sjemenja dok tijelom balansira košaru sa žitom. Njegov pogled skriven je ispod kape, a lice ne sadrži izričite portretne karakteristike – time ponovno dolazi do univerzalizacije lika seljaka. Ovo djelo izlaže na Salonu 1850. godine uz djelo *Haymakers*.¹⁵ Mnogi smatraju kako je upravo *Vršilac* prvi od njegova tri najpopularnija djela uz *Sakupljačice žita* i *Angelus*. Izlaganjem na Salonu predstavlja stil koji će kasnije obilježiti Milletovu Barbizonsku školu, te će u Salonsku gužvu neoklasicističkih i romantističkih djela uz Courbeta unijeti slikarstvo realizma. Kroz predstavljanje svakodnevnih tema na Salonu on počinje brisati granicu između života i umjetnosti. Umjetnost prestaje biti mitologizirana, herojizirana, i nedostižna čovjeku. Salon prestaje na neki način biti pantheon velikih majstora u kojemu su teme i scene u slikarstvu dio nekog nestvarnog dalekog svijeta. U prestižni svijet gospodskih portreta unesen je blatnjavi sijač žita. Time je unesena i nova hijerarhija vrijednosti čiji vrh ne okupira bogatstvo i prestiž, već plemenitost fizičkog rada. Millet nastoji poljuljati materijalnu strukturu vrijednosti i zamijeniti ju duhovnom.

Sam Millet kasnije ponavlja ovo djelo u raznim varijacijama i tehnikama, a isto čine i drugi umjetnici koji prihvaćaju ovakvu tipizaciju seljaka, primjerice Van Gogh koji je generalno pod velikim utjecajem Milleta u ranoj fazi. Mogu se povući mnoge paralele s

¹⁵ <https://www.jeanmillet.org/biography.html>

godinu dana starijim *Tucačima kamena* od Courbeta. Primjerice tehnika izvedbe u stilu zemljanih ugrušaka i prljavih tonova, zatim pomalo mehanizirane kretnje, odsutnost lika odnosno neteatralno prikazivanje svojstveno realizmu, te u konačnici dimenzije lika koje upućuju na monumentalizirani pristup *genre* slikarstvu...

7.1. *Sakupljačice žita na Salonu 1857.godine*

Na ljeto 1857. Millet izlaže djelo *Sakupljačice žita*, a istodobno počinje raditi na kasnije najpoznatijem djelu koje u konačnici nije izložio na Salonu: *Angelus*.¹⁶

Sakupljačice žita prikazuju najniži sloj zemljoradnika prikazanih u religioznom svjetlu. Riječ je o tri pognute sakupljačice žita u prvom planu koje su situirane u blijedo zeleni krajolik. U pozadini se naziru obrisi ostalih zemljoradnika obojenih blagim svjetlom. Tri žene u prvom planu na glavama imaju marame čije boje aludiraju na francusku zastavu te na religiozno - patriotistički način predstavlja žene radnice. Millet želi istaknuti da su one te koje svojim cjelodnevnim radom prehranjuju državu, a tu gestu velike težine one prihvaćaju skromno, pognutih glava i kroz marljivi rad čime ističe ne samo njihov doprinos državi već i osobnu dimenziju - ljudsku vrlinu skromnosti.

Na taj način on predstavlja svoju složenu ideju o čovjeku¹⁷ u kojoj izdiže vrline i kreposti čovjeka koji se vraća na svoje počelo, na ono što mu je iskonsko, te na taj način predstavlja svojevrсни produžetak romantizma koji sada svoje uporište ima u religijskom realizmu. Potreba za isticanjem iskonskog u čovjeku dolazi od ubrzane i dinamične industrijalizacije koja je za posljedicu imala stvaranje novog čovjeka koji je, po Milletu, obuzet industrijalizacijom otuđen od vrednota koje su urođene i svojstvene čovjeku. Iz toga se rađa njegova potreba za nekom vrstom preobraćenja "predmodernog" čovjeka, čime se ponovno može povući analogija s baroknom umjetnosti i tadašnjim vizualnim sredstvima preobraćenja čiji momenti su prepoznatljivi kod Milleta. Isto tako, izlaganjem na Salonu on ne izlaže samo sliku, već ideologiju i vrijednosti, a preko umjetnosti proziva sve one čiji su pogledi uprti u *Sakupljačice žita* i poziva ih na promišljanje o društvenim i ljudskim pitanjima.

¹⁶ BRADLEY FRATELLO 2003., 687.

¹⁷ JÜRGEN SCHULTZE, 1970., 68.

Nekoliko godina prije ovog djela slika djelo *Le repos des Moissonneurs (Ruth et Boaz)* čiju je inspiraciju je našao u osmoj knjizi Starog zavjeta – Ruta. Time je osvojio srebrnu medalju te godine na pariškom Salonu u kategoriji povijesnog slikarstva.¹⁸ Mnogi smatraju da je djelo *Sakupljačice žita* blago ironiziranje koje se referencira na *Le repos des Moissonneurs*, jer predstavlja sporedne likove narativa na koje nije stavljen fokus u biblijskom tekstu.

8. Društveno angažirano slikarstvo u novinskom tisku : Honore Daumier

Brisanje granica između života i umjetnosti još se bolje očitovalo kroz najopćenitiji medij komunikacije – novinarstvo. Salon je bilo donekle ideološki sterilno mjesto dok se na njegov aparat nisu priključili spomenuti umjetnički "buntovnici". Samim time stav posjetitelja općenito je bio rezerviran, pa su prema onome što im je vizualno predstavljeno na Salonu pristupali s dozom zadržke. Ukratko, sve što je izloženo na Salonu ostalo je u Salonu jednom kad ga posjetitelj napusti. S druge strane, ulicama su svakodnevno kolale novine kao glavni izvor informacija i doticaja pojedinca s aktualnim društvenim zbivanjima. Među objektivne novinske reportaže zalutao je Honore Daumier, karikaturist koji je na spretan i dovitljiv način satirički ironizirao političke figure i novonastale društvene konvencije. U to vrijeme odnos slobode govora i cenzure od strane autoriteta ponajviše se očitovala kroz novinski tisak. *Liberté, égalité i fraternité* gubi na značaju nakon serije politički rastrojenih i nestabilnih režima koje kulminira vladavinom Srpanjske monarhije na čelu s Lujem Filipom.

Honore Daumier koji tada radi za časopis *La Caricature* hrabro se odlučuje provocirati politiku novog vladara utjelovivši ga u megalomanskom prikazu Gargantue – lika iz satire *Gargantua et Pantagruel*, diva koji proždire sve pred sobom i histeričnim ispadima terorizira stanovništvo Pariza. Luj Filip sjedi na tronu naprasno razjapljenih usta do kojih vodi rampa s kolonom podanika koji u njih ubacuju plodove svog rada. Oko njega je svita debelih političara koje često prikazuje kao kugle na tankim nogama kako oblijeću vladara brinući se da mu omoguće neprekinuti dotok hrane. Desno su radnici u otrcanoj odjeći, na podu sjedi majka s djetetom, a u pozadini se nazire silueta industrijaliziranog Pariza. Ova grafika razjarila je cara koji na jesen 1831. godine osuđuje Daumiera na šest mjeseci u zatvoru. Godine 1835. zatvara se uredništvo časopisa *La Caricature* pa Daumier nastavlja raditi za časopis *Le Charivari*. Šest mjeseci u zatvoru nije utišalo Daumiera koji nastavlja izrađivati

¹⁸ BRADLEY FRATELLO 2003., 687.

litografije koje na satiričan, često podrugljiv i lako shvatljiv način portretirajući društvene prilike i profile koje je Baudelaire volio secirati.

Tijekom noći 15. 4. 1834. godine francuska garda izvršila je masovni pokolj u ulici Rue Transonien upadajući u kuće radnika. Nehuman, goropadan i rabijatan čin je rezultat moralno iracionalne vladavine Srpanjske monarhije. Riječ je o prikazu radnika kako odjeven u odjeću za spavanje leži pored kreveta, glavom sneno naslonjen na rub. Mirnoći naizgled lakog sna kontrira ostatak scenografije: dijete zgnječeno ispod njegovog mirnog tijela, obrisi razbacanih tijela u tami te krv razlivena po podu i majici usnulog proletera. Taj jaki kontrast je sredstvo kojim Daumier izražava nehumanost počinjenog krvoprolića i izaziva čitatelja na moralni sud. Daumierova reakcija izražena je preko dokumentarističkog naziva grafike: *Rue Transonien, le 15 Avril 1834*. Neutralni novinarski naslov kosi se s duboko nemoralnim uprizorenjem. Ovim naslovom Daumier ostaje nepristran i usput reflektira društvenu klimu Pariza koji je navikao brojati žrtve. Sljedeće godine uvodi se potpuna cenzura medija koja traje do revolucije 1848.

Mladenačke godine donijele su neke od najradikalnijih umjetničkih istupanja, dok je Daumierov kasniji pristup bio je balans između nepristranosti i oštre kritike koja ga je mogla stajati glave, a koju često kamuflira u humorističnu inscenaciju svakodnevnih događaja.

9. Zaključak

Devetnaesto je stoljeće u Francuskoj obilježeno konstantnom borbom za izjednačavanje ljudskih prava. Već u prvoj polovini stoljeća izdvajaju se umjetnici koji oštrom kritikom nastoje potaći promjene u društvu. Ključni je moment djelovanje pojedinca u skladu s vlastitom ideologijom i neumorni revolt prema onima koji utopistički prihvaćaju novi način života. To najeksplicitnije čini Daumier koji najprije zatvorom kompenzira javno izrečenu kritiku, a zatim promišljenim i rafiniranim pristupom banalizira nove konvencije. Umjetnost kao posljedica revolucije iz 1848. godine u konačnici dovodi do revolucije u umjetnosti na čelu s Courbetom, a dekadenciju duhovnih vrijednosti nastoji vratiti Millet izdižući moralnu notu zemljoradništva kroz svoja djela. Rezultat toga je Salonski larpurlartizam isprovociran protoavangardnim činom koji uporište ima u realističnom stavu ka suvremenom društvu.

10. Literatura :

A. ALHADEFF 2008. - Albert Alhadeff, *Julian Barnes and the "Raft of the Medusa"*, u: *The French Review*, Vol. 82, No.2, 2008.

S. F. EISENMAN 2002. - Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art, A Critical History*, Thames & Hudson, London, 2002.

S. FOLEY 2011. - Susan Foley, *A Great and Noble Painting": Léon Gambetta and the Visual Arts in the French Third Republic*, The George Rude Society, 2011.

F. FRASCINA, N. BLAKE 1993. - Francis Frascina, Nigel Blake, *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1993.

B. FRATELLO 2003 - Bradley Fratello, *France Embraces Millet: The Intertwined Fates of "The Gleaners" and "The Angelus"*, u: *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 4, 2003.

M. FRIED 1982. - Michael Fried, *Painter into painting: On Courbet's "After Dinner at Ornans" and "Stonebreakers"*, u: *Critical Inquiry*, Vol.8, No.4, The University of Chicago Press, 1982.

A. HAUSER 1970. - Arnold Hauser, *Socijalna historija umetnosti*, Beograd, 1970.

L. NOCHLIN 1982. - Linda Nochlin, *The De-Politicization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic*, u: *October*, Vol. 22, MIT Press, 1982.

J. SCHULTZE 1970. - Jürgen Schultze, *Devetnaesto stoljeće*, Rijeka, 1970.

11. Socially engaged painting in 19th century art

At the beginning of the nineteenth century, Paris was agitated by the industrial revolution which brought with itself new social layers and resulted in a social transition. The social turbulence and bigotry of the oppressed social layer also manifested itself in the art world. The Paris Salon, which was a contemporary art center and the parameter of "good taste", slowly started to open up to the art interlopers that aimed to support and develop a critical approach in social criticism through art. Theodore Gericault presented his painting *Raft of the Medusa*, an inscenation of an event that was caused by nepotism and moral ignorancy and as a result had the inhumane acts of mutilated travelers whose only goal was to survive on the open sea. Gustave Courbet had already then been thought of as an inovator of the "painting of workers and proletarians." His socially engaged works *The Stonebreakers*, *Peasants of Flagey returning from a fair* and *Burial at Ornans* were also presented in the ideologically sterile Salon. He provokes the bourgeois and its affinities in a subtle manner, making the doors of the Salon wide open to social criticism. Jean-Francois Millet, known for his founding of the Babizon school, soon after retreating from Paris, applied to the Paris Salon a few works, among which were *The Gleaners* and *The Sower*. The social transition influenced him in a way which made him see the greatest value in the preindustrial way of life – humbleness, physical labour, modesty and collective contribution to the state. His works are wrapped in a religious veil and call out the industrial man to re-evaluate his ideology and renew the forgotten values. Social criticism in the newspapers was carried out by Honore Daumier through satiric and ironic caricatures

Keywords : Paris, Salon, Social critique, Theodore Gericault, Gustave Courbet, Jean-Francois Millet, Honore Daumier

12. Likovni prilozi



Slika 1 *Theodore Gericault : Splav Meduza*

izvor:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH
%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-
_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)



Slika 2 Gustave Courbet : Tucači kamena

izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Gustave_Courbet_018.jpg



Slika 3 Gustave Courbet Pogreb u Ornansu

izvor: <https://artsandculture.google.com/asset/a-burial-at-ornans/jwESwQ4qvb87oQ>



Slika 4 Gustave Courbet Seljaci iz Flageya vraćaju se sa sajma

izvor:

http://pictify.saatchigallery.com/files/works/gustave-courbet-farmers-of-flagey-on-the-return-from-the-market-1850-55-oil-on-canvas-1398656241_b.jpg



Slika 5 François Millet : Vršilac

izvor:

<https://artsandculture.google.com/asset/the-sower/LgE5YAcQ5OqmZA?hl=en&avm=2>



Slika 6 *Francois Millet : Sakupljačice žita*

izvor:

<https://artsandculture.google.com/asset/gleaners/GgHsT2RumWxbtw?hl=en&avm=2>



Slika 7 Honoré Daumier : Gargantua

izvor:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Honor%C3%A9_Daumier_-_Gargantua.jpg



RUE TRANSONAIN, LE 15 AVRIL 1834

Slika 8 Honoré Daumier : Rue Transnonain, le 15 Avril 1834

izvor:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rue_Transnonain,_le_15_Avril_1834.tif#/media/Fichier:Rue_Transnonain,_le_15_Avril_1834.tif