

Umjetnice na prijelazu 19. i 20. stoljeća u Hrvatskoj

Majcen, Tamara

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

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:162:934985>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-04**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr

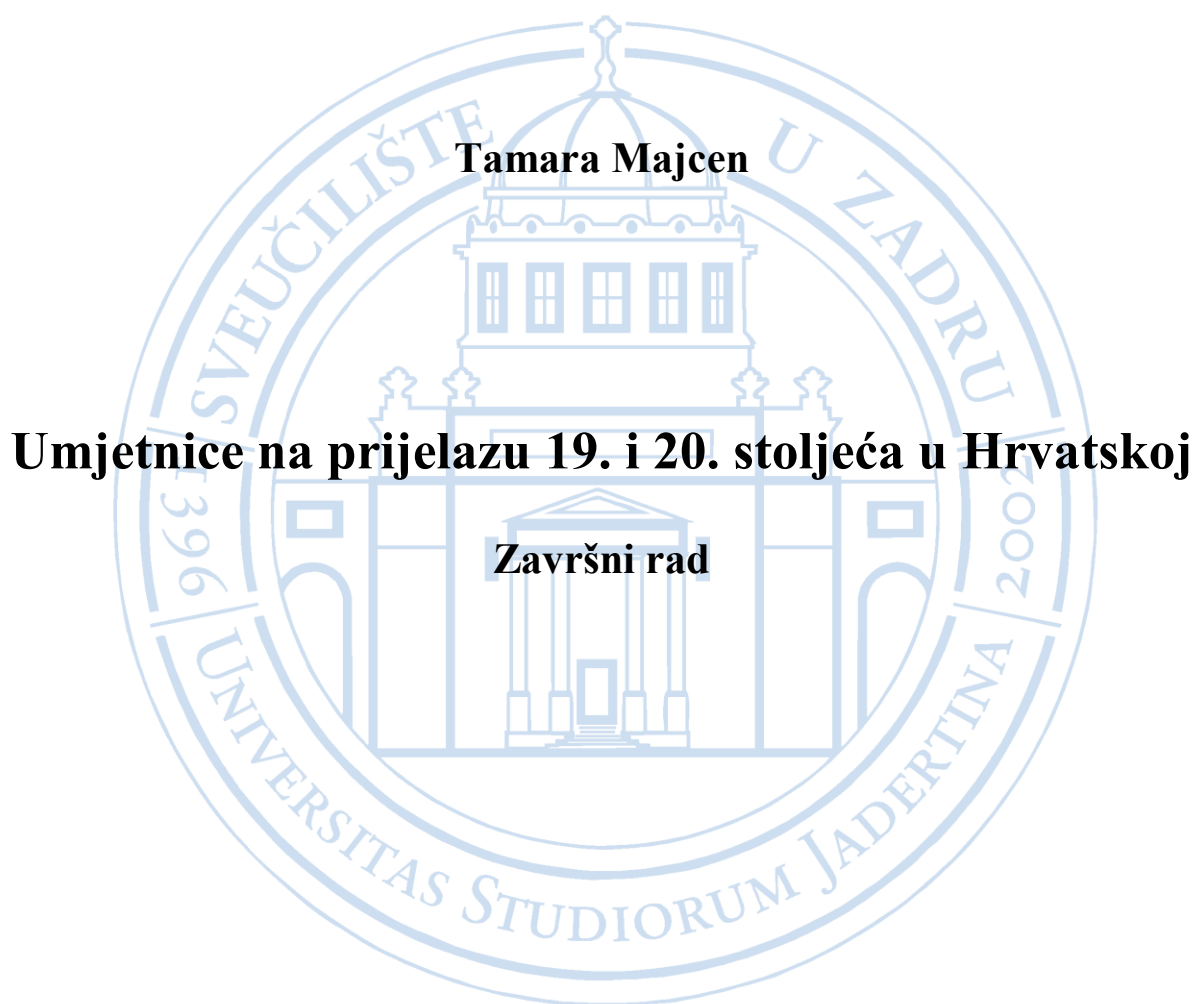


DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)



Tamara Majcen

Umjetnice na prijelazu 19. i 20. stoljeća u Hrvatskoj

Završni rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru
Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti

Umjetnice na prijelazu 19. i 20. stoljeća u Hrvatskoj

Završni rad

Student/ica:

Tamara Majcen

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Antonija Mlikota

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Tamara Majcen**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Umjetnice na prijelazu 19. i 20. stoljeća u Hrvatskoj** 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, 18. rujna 2021.

Sadržaj

| | |
|---|----|
| 1. Uvod | 1 |
| 2. Historiografija istraživanja o ženama u umjetnosti | 2 |
| 3. Ciljevi | 4 |
| 4. Prve slikarice - plemkinje | 5 |
| 4.1. <i>Fanny Daubachy (1830-1883)</i> | 6 |
| 5. Pojava žena na javnoj hrvatskoj likovno – umjetničkoj sceni | 8 |
| 5.1. <i>Slava Raškaj (1877.-1906.)</i> | 9 |
| 5.2. <i>Antonija Krasnik - Sommaruga (1874. – 1956.)</i> | 12 |
| 6. Međuratni period – najplodnije razdoblje stvaralaštva žena | 14 |
| 6.1. <i>Nasta Rojc (1883.-1964.)</i> | 16 |
| 6.2. <i>Antonija Vajda-Kulčar (1887.–1971.)</i> | 18 |
| 6.3. <i>Mila Wod (1888.-1968.)</i> | 21 |
| 7. Zaključak | 24 |
| 8. Literatura | 26 |

Umjetnice na prijelazu 19. i 20. stoljeća u Hrvatskoj

Umjetnost kod žena prati se još od kraja 19. stoljeća, dok njihovo najplodnije stvaralačko razdoblje slijedi 30-ih godina prošlog stoljeća. U radu će se razmatrati razvoj umjetnica kroz tri generacijske etape te promatra kulturno-povijesne i društvene okolnosti u kojima su stvarale. Pomnije su obrađene pojedine umjetnice birane po kriteriju reprezentativnosti, a pažnja nije samo na slikarstvu, već prati i druge vrste likovnog izražavanja. Kao bitna tema razmatrati će se školovanje umjetnica, kao i prostor u kojem su djelovale, a kroz analizu opusa pojedinih umjetnica istaknuti su problemi s kojima su se susretale, njihove stilske specifičnosti te učestali motivi i teme koje su koristile.

Ključne riječi: umjetnice, 19. stoljeće, 20. stoljeće, žene u umjetnosti, razvoj, školovanje, prostor Hrvatske, međuratni period

1. Uvod

Želja za emancipacijom, samostalnim radom i slobodnim bavljenjem umjetnošću kod žena na području Hrvatske javljaju se u 19. stoljeću. Tadašnja Banska Hrvatska bila je obavijena preporodnim pokretom koji je počeo poticati žene na čitanje, a samim time na obrazovanje i uključivanje u nacionalni pokret. Tako se emancipacija prvo javila u području obrazovanja te se već do kraja stoljeća žene ostvaruju u ulogama učiteljica, književnica, liječnica i znanstvenica. Žene iz nižih slojeva društva prve su počele raditi i postale financijski neovisne zbog egzistencijalnih razloga, a školovale su se u različitim stručnim školama. Uvjeti za rad bili su prilično nepogodni, s plaćama znatno nižim od muških kolega. Žene koje su bile pripadnice višeg sloja društva imale su autonomiju isključivo u sklopu vlastitog doma u glavnoj ulozi majke i domaćice. Smatrale su se fizički i mentalno slabijima od muškaraca, a od njih su se zahtijevale tradicionalne vrline poput čednosti i poslušnosti. Bile su školovane u privatnim kućanstvima ili u inozemstvu, a po ulasku u brak njihova najvažnija zadaća bila je politička promidžba supružnika. U drugoj polovici 19. stoljeća više se posvećuju međusobnom druženju i razonodi te brigu za djecu i kućanstvo prepuštaju posluži.¹

Percepcija rodne uloge žene iz 19. stoljeća još dugo će pratiti umjetnice koje željele javno izlagati i od hobija stvoriti profesiju. Osim što su se morale ponašati primjereno i damski, paziti na kućanstvo i primjereno se odijevati, u javnom životu su uvijek morale biti u pratnji.² Kada su na parišku umjetničku scenu s impresionistima istupile Berthe Morisot, Mary Cassat i Eva Gonzales, bile su za razliku od muškaraca koji su slikali na isti način vrlo dobro prihvaćene, čak i hvaljene, jer su bile procjenjivane u odnosu na razinu ženskosti i ljupkosti koju njihova djela izražavaju.³ Slična „sudbina“ pratila je i hrvatske umjetnice. U ovom radu prati se kako je tekao razvoj ženskog profesionalnog bavljenja umjetnošću. Pažnja je usmjerena prema problemima s kojima su se susretale i recepciju od strane tadašnje likovno-umjetničke scene.

¹ S. ERCEG, D. TATAJ, 2020., 81-89.

² F. FRASCINA, T. GARB, N. BLAKE, B. FER, C. HARRISON 1994., 244.

³ F. FRASCINA, T. GARB, N. BLAKE, B. FER, C. HARRISON 1994., 284.

2. Historiografija istraživanja o ženama u umjetnosti

U opći pregled umjetnosti je žene prvi uključio Grgo Gamulin. Iako su ti tekstovi za današnje pojmove pomalo zastarjeli i često uključuju subjektivan pristup, to je i dalje jedini opći pregled hrvatske povijesti umjetnosti u koji su uključene umjetnice. Opuse i dokumentaciju o većini hrvatskih slikarica formirao je poznati kolekcionar dr. sc. Josip Kovačić (1935.-2017.), a na temelju njegova sabiranja formirane su izložbe i potaknute rasprave koje su u današnje vrijeme pokrenule novija istraživanja na temu. Žarka Vujić je 2000. godine u sklopu kataloga izložbe *Hrvatske slikarice plemkinje iz zbirke dr. Josipa Kovačića* pod uredništvom Zdravka Mihočince izradila detaljan pregled hrvatskih slikarica plemkinja i društveno – povijesnih okolnosti koje su ih pratile: *Umjetnost i žena III, ili pokušaj suvremenog promišljanja o djelovanju slikarica, osobito onih iz redova plemstva, u Hrvatskoj u 19. i 20. st.* Autorica je 2018. u suradnji sa Snježanom Pintarić produbila temu prostora likovnog stvaranja žena tekstom *Identificiranje i reprezentiranje povijesnih prostora likovnog stvaranja žena*. Godine 2000. Ljiljana Kolečnik je izdala zbornik radova stranih autorica poput Linde Nochlin, Lise Vogel, Griselde Pollock i dr., pod nazivom *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*. Eseji se bave problematikom pozicije žene u likovnoj umjetnosti kroz povijest te reakcijom kritike na njihovu pojavu. Ista autorica kasnije doprinosi razumijevanju opusa slikarice Naste Rojc tekstom *Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma*. Ana Šeparović doprinosi razumijevanju feminističke kritike na tlu Hrvatske radovima *Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica 2018. godine, te Pojava antifeminizma u hrvatskoj likovnoj kritici: recepcija Intimne izložbe Proljetnog salona 1916.*, također 2018. godine. O ženama u svim granama umjetnosti u 19. stoljeću te njihovoj društvenoj i političkoj ulozi, školovanju i emancipaciji govori Iskra Iveljić u radu *Od plemenite dokolice do profesije. Žene i umjetnost u Banskoj Hrvatskoj 19. stoljeća* iz 2018. godine. Slična tematika iznosi se u članku Sonje Erceg i Dore Tataj, pod nazivom *Položaj žena u Banskoj Hrvatskoj u drugoj polovici 19. stoljeća.*, objavljenog 2019. godine, s većom naglasku na općoj emancipaciji žena u prošlosti i borbi za ravnopravnost, bez ograničavanja na umjetničko područje. Darija Alujević se 2017., u sklopu zbornika *Izazov moderne Zagreb – Beč oko 1900., Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke bečke secesije* pod uredništvom Irene Kraševac i Petre Vugrinec, posvetila umjetnicama formiranih u sklopu bečke secesije kroz tekst *Beč kao mjesto formiranja umjetnica*

hrvatske moderne i njihov udio u likovnom životu Zagreba. Umjetnice su u posljednje vrijeme sve više uvrštene u opće preglede povijesti umjetnosti, a kao pozitivni primjeri ističu se: *Secesija u Hrvatskoj*, pod uredništvom Miroslava Gašparovića i Anđelke Galić, *Izazov moderne Zagreb-Beč oko 1900.*, *Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke bečke secesije* pod uredništvom Irene Kraševac i Petre Vugrinec te *Proletni salon* urednika Radovana Vukovića. Za prikupljanje podataka o slikarici Fanny Daubachy većim djelom zaslužna je Anka Simić Bulat s člankom iz 1980.: *Fani Daubači-Brlić (1830.–1883.)*. Katalozi *Slava Raškaj, uz 100. obljetnicu smrti* iz 2006. Branke Štergar, i *Slava Raškaj, retrospektiva* iz 2008. ovog puta u suradnji Branke Štergar i Jasminke Poklečki Stošić, ključni su za razumijevanje likovnog stvaralaštva Slave Raškaj. Potrebno je naglasiti velik doprinos kataloga *Foto Tonka: Tajne atelijera društvene kroničarke* autorica Lovorke Magaš Bilandžić i Ive Sudec Andreis koji po prvi puta donosi priču ove značajne fotografkinje. Na posljetku, kada govorimo o Nasti Rojc, ističu se katalozi *Nasta Rojc, retrospektivna izložba* Đurđe Petravić Klaić iz 1997., *Nasta Rojc, Život i djelo* Dubravka Adamića i Mladena Medara iz 2004., a posebno je važan tekst Ljiljane Kolečnik: *Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma* iz 2000. godine.

3. Ciljevi

Cilj završnog rada je proučavanjem literature steći širu sliku o umjetnicama koje su krajem 19. i prvom polovinom 20. stoljeća djelovale na hrvatskom području. Pažnja je usmjerena na položaj žena u patrijarhalnom društvu, njihovu mogućnost obrazovanja te reakciju društva na likovna djela koja su predstavljena javnosti. Prati se razvoj ženskog profesionalnog bavljenja umjetnošću u kontekstu općeg razvoja umjetnosti na tlu Hrvatske, kako bi se stvorila šira slika o utjecaju obrazovnih mogućnosti te različitih kulturnih i umjetničkih pojava na uspjeh, prihvaćanje i brojnost umjetnica u Hrvatskoj. Također je potrebno izvršiti kronološku podjelu umjetnica po etapama razvoja njihove profesionalne djelatnosti, kako bi se kvalitetno mogle istaknuti reprezentativne umjetnice s obzirom na uspjeh i inovativnost u vremenu u kojem su djelovale.

4. Prve slikarice - plemkinje

Do ključne 1898. godine žene koje su se javno bavile umjetnošću bile su rijetkost, ne samo u Hrvatskoj, već i na širem području Europe.⁴ Nepostojanje žena umjetnica prije 19. stoljeća zamijetio je i veliki povjesničar i književnik Ivan Kukuljević Sakcinski u prilogu časopisa *Agramer Zeitung* 1856. godine.⁵ Pritom je predstavio Fanny Daubachy i Karoline Voikffy i naglasio kako tu nije riječ o umjetnicama koje žive od svoje profesije, već o ženama koje su otkrile „višu svrhu života, te svojim djelovanjem...stvore jedan ljepši i bolji svijet“.⁶ Te su dame uz Juliju Drašković i Marijanu Ludoviku Mücke, činile prvi krug žena koje su se bavile slikarstvom.⁷ U patrijarhalnom društvu s gotovo nepostojećim prilikama za obrazovanje, umjetnošću su se bavile samo one žene čije su im obitelji uslijed dobre financijske situacije to mogle priuštiti. Stoga ne čudi činjenica da su gotovo sve bile pripadnice plemstva, izuzev kćeri putujućih slikara koje su svoje slikarsko obrazovanje mogle steći od očeva.⁸ Poznato je kako su neke od njih, poput Marijane Ludovike Mücke i Julijane Drašković, kao već zrele slikarice davale poduke drugim ženama.⁹ S jedne strane, to mnogo govori o velikom interesu žena za bavljenjem umjetnošću i njihovoj želji da jedna drugoj pomognu, dok s druge strane ističe podijeljenost spolova i činjenicu da su mogućnosti za školovanjem žena bile vrlo slabe. Osim toga što sve do početka 20. stoljeća nisu bile u mogućnosti pohađati akademije, žene se niti u javnosti nisu smjele pokazivati bez pratnje svojih družbenica ili služavki.¹⁰ Iako im se prilika za izlaganjem rijetko pružala i nisu bile centrom pažnje tadašnjih kritika, vrijedi spomenuti nastup Marijane Ludovike Mücke na Gospodarskoj izložbi u Zagrebu 1864. godine te već spomenut članak Ivana Kukuljevića Sakcinskog koji je postao prvi hrvatski kritičar koji spominje žene kao slikarice.¹¹ Od samih početaka prihvaćanja umjetnica kao takvih formira se mišljenje o primjerenim načinima slikanja. Navodi se tehnika akvarela uz slikarske

⁴ U proljeće 1898. godine su hrvatski umjetnici predvođeni Vlahom Bukovcem priredili dotada najveću izložbu na našim prostorima, Hrvatski salon. Izložba je priređena u prostoru Umjetničkog paviljona za kojeg su se izborili nakon sudjelovanja na Milenijskoj izložbi u Budimpešti.; I. KRAŠEVAC, 2017., 36.

⁵ Ž. VUJIĆ, 2000., 13-16.

⁶ Citat Ivana Kukuljevića Sakcinskog., preuzeto iz: Ž. VUJIĆ, 2000., 13-16.

⁷ Ž. VUJIĆ, 2000., 13-16.

⁸ Pojam plemkinje odnosi se na ženu koja je rođenjem ili udajom postala članica jedne od triju osnovnih plemićkih skupina u Hrvatskoj – listovnog, posjednog ili praplemstva. Ž. VUJIĆ, 2000., 6.

⁹ Ž. VUJIĆ, 2000, 13-16.

¹⁰ Ž. VUJIĆ, 2017., 24-52.

¹¹ Ž. VUJIĆ, 2000, 13-16.

motive koji su ljupki i nježni – nježno cvijeće, svježe voće, ljupke životinje i portreti.¹² U početku se žene same vjerojatno nisu smatrale umjetnicama, a lijepo cvijeće krasilo je njihove privatne spomenare i nije bilo namijenjeno prikazivanju izvan privatne sfere doma. No, s modernizacijom društva i emancipacijom, promjena razmišljanja bila je neizbježna, a želja za javnim izlaganjem i profesionalnim bavljenjem umjetnošću sve je više jačala, unatoč očekivanjima diskriminirajućeg društva.¹³

4.1. Fanny Daubachy (1830-1883)

Andrija Torkvat Brlić, njen suprug, opisuje ju kao „umnu, slobodnog mišljenja, otvorenu djevojku koja ima interes za viši život“.¹⁴ Prvi puta se spominje 1856. godine, kada ju I. K. Sakcinski ubraja među živuće slikarice južnih Slavena.¹⁵ Dok je njena obitelj porijeklom iz Trier, Fanny je rođena u Zagrebu, gdje je kasnije započela svoje umjetničko djelovanje.¹⁶ Slikanju su je poučavali slikari Thugut Heinrich i Dragutin Stark, a kao uzori spominju se i Ivan Zasche i nizozemski slikar pejzažist Remy van Hannen.¹⁷ Iako je bila obrazovana isključivo u Zagrebu, njeni učitelji pružali su joj prilično dobru slikarsku podlogu koja je uz vlastitu nadarenost rezultirala u kvalitetnim i uspješnim djelima. Njena vještina se posebno ističe pri slikanju portreta, a dok I. K. Sakcinski spominje i uspješno slikanje u tehnici ulja, uočava se slikaričina sklonost prema slikanju pejzaža i akvarela.

Kao prvo dokumentirano djelo navodi se crtež *Grožđe* nastao 1843., kada je imala tek 13 godina. Svoje prve slike radila je po predlošcima koje je navodila, a među mnogima ističu se djela *Plavi anđeo*, nastalo po slici učitelja Thuguta Heinricha, *Amor sa strijelom* po slici Rafaela Mengsa. Kao najinteresantnije ističe se *Poprsje žene* izrađeno u akvarelu, nastalo prema slici Vjekoslava Karasa.¹⁸ Godine 1855. dolazi do promjene u odabiru motiva te se Fanny okreće slikanju pejzaža. Tu ljubav prema krajoliku Gamulin prepisuje utjecaju njenog učitelja, Dragutina Starka, koji u isto vrijeme stiže u Zagreb.¹⁹ Njeni prvi krajolici nastali po predlošcima romantičara

¹² Ž. VUJIĆ, 2000., 13-16.

¹³ I. IVELJIĆ, 2018., 7-44.

¹⁴ Iz neobjavljenog dnevnika A. T. Brlića, A. SIMIĆ-BULAT, 1980., 5.

¹⁵ A. SIMIĆ-BULAT, 1980., 3.

¹⁶ G. GAMULIN, 1995., 149.

¹⁷ G. GAMULIN, 1995., 149.

¹⁸ A. SIMIĆ-BULAT, 1980., 3-6.

¹⁹ G. GAMULIN, 1995., 149.

Tunera i Constablea sadrže atmosferu romantizma uz posvećenost pažnje detaljima.²⁰ Ti se utjecaji mogu uočiti i na njenim kasnijim samostalnim radovima, poput *Starog hrašća* iz 1859. (**slika 1**)²¹ Postavom debila drveta u prvi plan naglasak je stavljen na svaku brazdu i krivulju koje to drvo posjeduje, naglašavajući pritom njegovu velebnu snagu i postojanost. Među sačuvanim pejzažima, kao čest motiv ističe se zagrebačka okolica, poput *Zagreba sa sjevera* iz 1859. (**slika 2**) koja je bila i litografirana.²² Jedno od najvrjednijih djela Fanny Daubachy, *Put u šumu* (**slika 3**), rijedak je primjer slikarstva u ulju kod ove slikarice. Značajno je upravo bog odabira jednostavnog motiva koji nije ništa više od običnog puta koji vodi do drveća mračne šume u posljednjem planu i atmosfere, koju Gamulin naziva „drhtavom atmosferom plenera“.²³

Daubachy je nestala sa zagrebačke likovne scene nakon udaje 1861. za Andriju Torkvata Brlića, kada seli u Slavonski Brod. Njen interes za slikarstvom činio se zaboravljenim do 1872., kada za vrijeme putovanja Zagorjem nastaje niz crteža starih zagorskih gradova, također s fokusom na krajolik i prirodu. Većina djela Fanny Daubachy je nakon njene smrti ostalo u sklopu zbirke obitelji Brlić, gdje se nalaze i danas.²⁴ Zbog njena interesa za slikarstvo prirode te stilske poveznice uz slikarstvo Dragutina Straka, Ivana Zachea, pa i kasnija djela Huga Conrada von Hötendorfa, njena djela mogu se smatrati romantičarskom strujom kojom se nagoviješta zatvaranje bidermajerskog i postupno uvođenje razdoblja akademskog realizma nakon 50-ih. Iako u hrvatskoj ne nailazimo na romantizam u pravom smislu riječi, niti na slikara kojeg bi taj pojam u potpunosti obilježavao, njegove tragove i manje prodore na našem području valja istaknuti.²⁵

²⁰ G. GAMULIN, 1995., 149.

²¹ G. GAMULIN, 1995, 151.

²² A. SIMIĆ-BULAT, 1980., 3-6.

²³ G. GAMULIN, 1995., 152.

²⁴ G. GAMULIN, 1995., 152.

²⁵ M. GAŠPAROVIĆ, 1997., 140-142.

5. Pojava žena na javnoj hrvatskoj likovno – umjetničkoj sceni

Netom prije nego je slikarstvo u Hrvatskoj zaživjelo u punom mahu, u našem području vladalo je stanje političke dileme nakon koje se Hrvatska odlučila prikloniti Budimpešti. Ta je veza definirana Hrvatsko – Ugarskom nagodbom iz 1868. godine, po kojoj je Hrvatska sačuvala osnovne elemente državnosti među koje se ubrajaju vlastiti teritorij i zasebna organizacija političke vlasti – Sabor, Zemaljska vlada i ban.²⁶ Za procvat umjetnosti u tim prilikama velikim djelom bio je zaslužan dr. Izidor Kršnjavi, predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu Zemaljske vlade, koji djeluje pod okriljem vlade bana Khuena Hedervarija. Kao povjesničar umjetnosti i slikar školovan na Sveučilištu u Beču i *Akademie der Bildenden Künste* u Münchenu, Kršnjavi je počeo veliku pažnju usmjeravati na kulturni i gospodarski razvoj države. Poticao je osnivanje umjetničkih ateljea i raznih društava, poput *Društva umjetnosti* 1869., te stipendirao školovanje hrvatskih umjetnika diljem Europe.²⁷ Za njega je slikao i Vlaho Bukovac, pokretač novog vala kromatske evolucije na hrvatskoj likovnoj sceni.²⁸ Njegov boravak i školovanje u Parizu te izlaganje na pariškom Salonu privlačilo je mlade umjetnike željne nečeg novog, modernog i suprotnog strogoj akademskoj tradiciji koja je do tada prevladavala. Ta su slobodna koloristička shvaćanja kulminirala osnivanjem novog *Društva hrvatskih umjetnika* čiji pripadnici na čelu s Bukovcem izlažu prvo na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1893., a zatim i na izložbi Hrvatskog Salona 1898.²⁹

U generaciji umjetnica koje su djelovale u to doba dualizma hrvatske likovne scene, istakle su se Elizabeta Halper, Ella Inkey de Pallin, Antonija Krasnik, Anka Maroičić, Ivka Ožegović, Zora Preradović, Slava Raškaj i Jelka Struppi. Kao zajedničku crtu svima navedenim lako je uočiti njihov visok društveni status. Bile su to još uvijek plemkinje, odrasle u dobro situiranim obiteljima koje su bile u mogućnosti priuštiti im školovanje u djevojačkim školama, privatne poduke kod raznih slikara, posjećivanje slikarskih ateljea i putovanja diljem Europe. Većina njih školovala se izvan domovine, gdje su dotad već osnovane prve akademije i škole za umjetničko obrazovanje žena. Posebno se ističe bečka Škola za umjetnost i obrt (*Kunstgewerbeschule des K. K.*

²⁶ KATALOG, 2006., 13-15.

²⁷ Ž. VUJIĆ, 2000, 15.

²⁸ KATALOG, 2006., 13-15.

²⁹ KATALOG, 2006., 13-15.

Osterreichens Museums für Kunst und Industrie). Ta škola je od samog početka djelovanja 1868. bila otvorena za žene, ali unatoč tome što im je bilo dopušteno polaganje tečajeva kiparstva i slikarstva, nije im bilo dopušteno slikanje akta što je otežavalo upis u specijalne škole i specijalne atelijere. Specijalne škole činile su drugi dio programa *Kunstgewerbeschule*, a moglo se birati između kiparstva, crtanja i slikanja te arhitekture, dok su od specijalnih atelijera posebno za žene bili otvoreni oni za oslikavanje keramike i porculana i atelijer za izradu čipke.³⁰ U doba ovih slikarica na hrvatskim prostorima došlo je do već spomenutog kulturnog uzleta, potaknutog od strane Isa Kršnjavog i Vlahe Bukovca. Iako one za razliku od muškaraca u istoj profesiji nisu uživale jednaku potporu Odjela za bogoštovlje i nastavu, s otvaranjem Umjetničkog paviljona 1898. dopuštena im je „ograničena autonomija“ te izlaganje, čime po prvi puta na javnu hrvatsku likovnu scenu stupaju Zora Preradović, Anka Maroičić, Slava Raškaj i Jelka Struppi.³¹

5.1. Slava Raškaj (1877.-1906.)

Slava Raškaj rođena je 1877. godine u Ozlju, pod imenom Frederica Slavomira Olga. Otac joj je bio odvjetnik, Vjekoslav pl. Raškaj, a majka Olga rođ. Pfeiffinger. U vrlo ranom djetinjstvu je zbog bolesti postala gluhoonijema, što je u velikoj mjeri utjecalo na njen životni poziv. Već tada je pokazivala sklonost prema slikanju urezujući razne motive čavlom po drvenom namještaju, ili oslikavanjem po staklenim površinama. Moglo bi se reći da je Slava kao povučeno dijete koje je zbog svoje teškoće u razvoju teško ostvarivalo komunikaciju s drugom djecom i bilo vrlo povučena karaktera, svoju utjehu pronalazila u slikarstvu. Od 1885. do 1893. godine boravila je u *Zavodu za odgoj gluhoonijeme djece* u Beču.³² Tamo je stekla osnovno likovno obrazovanje kopirajući klasične grčke odljeve, studije biljaka i cvijeća olovkom ili tušem te tako stekla sigurnost u crtežu, a vrlo rano počela je vladati tehnikom vodenih boja. Njene studije cvijeća iz tog razdoblja pokazuju Slavinu mogućnost zapažanja i najsitnijih detalja. Neki crteži koji su sačuvani iz tog perioda su *Oklop i Oružje I. i II* iz 1892. (**slika 4**), te *Profil viteza* iz 1892., danas izgubljen.³³

Kod Bele Čikoša Sesije Slava je primila svoje prve poduke akademskog slikarstva. Bela je inzistirao na usavršavanju crteža kao temelj slikarstva, a poučavao ju je i vlastitim tehnikama slikanja. Slava se u svemu tome vrlo teško snalazila, posebice u uljnoj tehnici i tamnim bojama s

³⁰ D. ALUJEVIĆ, 2017., 144-145

³¹ Ž. VUJIĆ, 2000., 13-16.

³² KATALOG, 2006., 41-43.

³³ KATALOG, 2008., 22-23.

tek ponekim istaknutim svijetlim detaljima, koje nikad nisu bile srodne njenom karakteru. Djela koja su učinila velik utjecaj na Slavino slikarstvo i potakla kulminaciju tzv. „Slavine renesanse“, činili su Belini akvareli i crteži manjih formata. Bili su to prikazi pejzaža, veduta i ruševina za ciklus „Slike iz domovine“ koje je izradio povodom Milenijske izložbe u Budimpešti 1896. godine. Od tog trenutka nadalje ona je gotovo isključivo slikala na otvorenom, u plain-airu.³⁴ Ti Belini radovi su se od dotadašnjih razlikovali koloritom koji je bio puno smireniji i svjetliji, što je Slava objeručke prihvatila. Počinje koristiti svjetlije, gotovo pastelne tonalitete žute, zelene i sivo-smeđe boje, a prihvaća i slikanje širokim plohama slobodne impresije.³⁵

Najveći dio njena opusa čine upravo pejzaži koji se mogu podijeliti u čak tri različite skupine. Kao prva skupina ističu se slike širokih horizonata, na kojima su kompozicijski planovi ostvareni horizontalama boja. Potezi kista su vrlo nejasni te u konačnici stvaraju velike plohe boja koje se međusobno razlikuju u tonalitetu. Tako je stvorena jedinstvena atmosfera na slici, koju uočavamo na djelima poput *Šumskog pejzaža (slika 5)* ili *Ljetnog predvečerja u Zaluki (slika 6)*. Na tim prizorima kao da je fokus premješten s prikazanog motiva, na ono vizualno – liričnu atmosferu ostvarenu bojom.³⁶ Druga skupina pejzaža okarakterizirana je izuzetno kreativnim, novim shvaćanjem prirode i slikarstva te njihova prožimanja. Slava je sada u potpunosti savladala tehniku akvarela, pokazala istančan osjet za omjere pigmenta i boje te rasvijetlila je svoju paletu prema novom, plenerističkom konceptu. Njeni potezi na tim primjerima su kratki, drhtavi te pridonose dinamičnosti boja. Postignut je dojam sklada, mira i harmonije, pa reproduciranu prirodu možemo doživjeti kao stvarnu. Toj skupini pripadaju djela poput *Groblja Ozalj iz 1900. (slika 7)*, više slika *Opatije iz 1900. (slika 8)*, *Ozaljska gudura (slika 9)* i dr..³⁷ Treća skupina pejzaža ističe se po svojoj monokromnoj kvaliteti. Slava je na tim primjerima dočarala ugođaje pojedinih godišnjih doba koristeći jednu dominantnu boju u bezbroj nijansi. Kao najljepši primjeri ističu se slike inspirirane bjelinom snijega na kojima dominantna postaje transparentnost boja i motiva: *Stablo u snijegu iz 1900. (slika 10)*, i *Klupice u snijegu iz 1900. (slika 11)*. Bijela boja stapa se s bjelinom papira, a lagani obrisi motiva artikulirani su uz pomoć finih poteza kista i svijetloplave boje:³⁸ „Svuda je snijeg...lake se modre sjene promiču šumskom dubljinom. A Slava

³⁴ KATALOG, 2008., 240.

³⁵ KATALOG, 2008., 23.

³⁶ KATALOG, 2008., 25-26.

³⁷ KATALOG, 2008., 26.

³⁸ KATALOG, 2008., 27.

Raškajeva slika, vodene se boje smrzavaju ispod njena kista i ruke, zadrhtala je od zime i studeni, ali ona ipak slika dalje, kao bešćutna za sve to, kao da je sva utonula u tu prirodnu ljepotu.“³⁹

Nezaobilazni primjeri radova pod nazivom *Lopoči* koji nam po odabiru motiva i specifičnoj kompoziciji bez horizonta pružaju uvid u rijedak Slavin simbolizam. U *Zgnječenim lopočima* (oko 1899.) (slika 12) stvorila je magičnu, mističnu atmosferu s prigušenim, difuznim svjetlom i suzdržanom paletom u plavičastim i zelenkastim tonalitetima.⁴⁰ Od 1900. godine nadalje na Slavi se počinju primjećivati prvi znaci lošeg duševnog stanja. Često se povlačila u osamu rijetko je komunicirala s obitelji i prijateljima, a nekoliko puta bila je i hospitalizirana. Sve njene patnje odrazile su se i na njeno slikarstvo.⁴¹ U njen dosadašnji repertoar motiva i tehnika počinje uklapati novitete poput slikanja ljudske figure u tehnici pastela. Nastala djela su vrlo intimnog karaktera, oslobođenog i difuznog poteza s tek ponekim naglaskom na određeni detalj prikazane figure. Iako se čini kako je pažnja tih djela usmjerena na ono prikazano - žanr scene s prikazima seljaka, dječaka i djevojčica u njihovoj svakodnevnici, glavni fokus Slave Raškaj bio je na prikazivanju svjetlosti u blistavim tonovima bijele boje uz pomoć kratkih poteza. Nanosila je boju preko boje kako bi dobila željene efekte impresionističke prirode. Na *Portretu gluhoonijeme djevojčice* iz 1899. (slika 13) koristi uz navedene tehnike i određenu dozu apstrakcije i dematerijalizacije odjeće i pozadine te tako uspijeva dočarati jedno dublje emocionalno stanje djevojčice.⁴²

Na vrhuncu slikarstva, oko 1900. naslikala je svoj *Autoportret* (slika 14). Naslikano u poznatoj tehnici akvarela, djelo je naglašene psihologizacije te predstavlja pokušaj shvaćanja vlastitog emocionalnog stanja. Nježnim tonovima boja stvoren je sjetan i melankoličan dojam. Iako je izrađen u vrlo uskoj paleti boja u nijansama plave, gotovo monokromno i s nedefiniranom pozadinom s kojom njen lik gotovo stapa, na licu ostvaruje lirsku modelaciju te u konačnici snažnu ekspresivnost.

Kao bitna godina za Slavu bila 1898., kada je dobila priliku da sudjeluje na izložbi 1. Hrvatskog salona, te se tako i u javnosti službeno afirmira kao slikarica. Na izložbi je prodala nekoliko svojih slika te tako po prvi puta na svojoj koži iskusila diskriminaciju. Slavine slike, ali i slike drugih umjetnica koje su izlagale bile su procijenjene na vrlo nisku vrijednost, za razliku od

³⁹ Citat V. Lunačeka iz *Savremenika*, broj 5, Zagreb, 1906., preuzeto iz: G. GAMULIN, 1995., 131.

⁴⁰ KATALOG, 2008., 28.

⁴¹ KATALOG, 2008., 243.

⁴² KATALOG, 2008., 29-30.

slika njihovih muških kolega koje su ponekad bile i do sto puta skuplje. U Slavinu slučaju, ta je pojava bila i posljedica suprotnosti njenog slikarstva od do tada već afirmiranog slikarstva „zagrebačke šarene škole“. Ona slikala u malim formatima te nije voljela slikati u ulju i šarenilu, već akvarelom i tonski.⁴³ Unatoč tome, kritika je uočila njen značaj koji leži u jedinstvenosti slikarskog izričaja koji nema konkretnog uzora, niti je opterećen prethodnim iskustvima akademskog slikarstva. Dakako, bila je potaknuta plenerizmom, slikarstvom Vlahe Bukovca i drugih suvremenika, no taj utjecaj nikad nije prelazio u direktan citat. I Ljubo Babić navodi: „...I gledati i promatrati, svojim pogledom slušati, svojim pogledom govoriti...te hvatati kist i bojama govoriti, i biti uz to proklet...-biti umjetnik ili umjetnica, a to je zaista u pravom značenju Slava Raškaj i bila.“⁴⁴ Stoga njeno slikarstvo svjetla s umjerenom dozom simbolizma neupitno zauzima posebno mjesto u pregledu hrvatskog slikarstva generalno.⁴⁵

5.2. Antonija Krasnik - Sommaruga (1874. – 1956.)

S početkom novog stoljeća i dolaskom razdoblja secesije, nova generacija umjetnika počela se sve više interesirati za dizajn i oblikovanje. Za secesijsko izražavanje posebno su pogodni bili mediji stakla, keramike i metala i tekstila, a nove su tehnike i načine oblikovanja naši umjetnici objeručke prihvatili, unatoč propasti nekih grana hrvatske industrije za proizvodnju takvih predmeta, posebice industrije stakla.⁴⁶

Antonija Krasnik, u Europi poznata i kao Antoinette, bila je jedna od naših najaktivnijih sudionika bečke secesije u području primijenjene umjetnosti i dizajna te je jedina ostvarila značajnu karijeru izvan hrvatskih prostora. U Zagrebu je osnovnu poduku dobila od Roberta Frangeša-Mihanovića i Bele Čikoša Sesije, a nakon toga pripada prvim generacijama studentica koje su upisale *Kunstgeweberschule* u Beču i pohađale tečaj kod Josefa Hoffmanna i Kolomana Mosera, glavnih protagonista bečke secesije.⁴⁷ Iako je tečaj završila 1903. godine, Krasnik je izlagala još za vrijeme studija na XV. izložbi secesije, te u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu na izložbi Društva umjetnosti. Nedugo nakon završetka školovanja je sama dizajnirala i otvorila svoj atelier u Beču na Stuberingu, Rosenbursenstrasse 8.⁴⁸ Njeni radovi plijenili su pažnju mnogih

⁴³ KATALOG, 2008., 243.

⁴⁴ Citat Ljube Babića, *preuzeto iz*: G. GAMULIN, 1995., 137.

⁴⁵ G. GAMULIN, 1995., 129.

⁴⁶ S. KANDUČAR, 2003, 189-194.

⁴⁷ V. MALEKOVIĆ, 2003., 9-21.

⁴⁸ D. ALUJEVIĆ, 2017., 138-140.

bečkih trgovaca koji su za nove proizvode počeli koristiti njene nacрте. Na izložbi bečkog umjetničkog obrta 1901. se s proizvodima izrađenim po njenom dizajnu predstavila poznata tvrtka Bakalowitz, a godinu dana kasnije servisom za vino od kristalnog stakla tvrtka *L. & J. Lobmeyer*.⁴⁹ Nakon Beča Krasnik je nastavila svoje školovanja pod stipendijom u Parizu sve do 1905., gdje je također izlagala i tako prva u svijetu promovirala hrvatski secesijski dizajn.⁵⁰

Godine 1903. uredila je sobu na skupnoj izložbi Moserovih učenika u Salonu Pisko (**slika 15**). Svi su izložbeni predmeti od namještaja do vaza bili izvedeni prema njenim nacртima: polirani namještaj ravnih linija u jednostavnoj crno–bijeloj paleti boja uparen je s jastucima bogatog ornamentalnog uzorka, a na bijelom uskom regalu tronošcu nalazi se niz vaza i drugih predmeta. Zidove je ukasila vlastitim portretima djece.⁵¹

Za sobom je ostavila velik opus radova izrađenih u različitim medijima, najčešće od stakla, keramike, metala.⁵² Na radovima u staklu stvara interesantne voluminozne i zaobljene forme. Staklo je često zamučeno s različitim kolorističkim prijelazima i efektima u zagasitim nijansama, a nerijetko sa staklom kombinira i metal. Svoje uratke ukrašavala je različitim motivima koji su derivirani iz prirode, poput animalnih (*Vaza „Sova“*, staklana *E. Bakalowitz & Söhne*, Beč, 1901., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb) (**slika 16**), florealnih (*Vaza četiri cvijeta*, Beč, 1902., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb) (**slika 17**), kao i onih s motivom nebeskih tijela (*Vaza s četiri polumjeseca*, *E. Bakalowitz & Söhne*, Beč, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb) (**slika 18**). Iako se njen danas sačuvan opus uglavnom sastoji od staklenih uradaka, dizajnirala je različite sitne predmete od plemenitih metala: svijećnjake, haljine, kopče za pojas, tintarnice, tepihe i veziva.⁵³ Na izložbi škole Kolomana Mosera 1903. u Beču izložila je nekoliko srebrnih i potom pozlaćenih tabakera ukrašenih emajlom sa secesijskim motivima insekata te *Češljic za kosu* (**slika 19**) ukrašen s emajlom i dragim kamenjem i uklopljenim motivom geometriziranog insekta raširenih krila u gornjem dijelu. Tabakere je izradila u suradnji s poznatim zlatarom Alexandrom Sturmom, dok je za češljic bila zadužena zlatarska tvrtka *Josef Siess Söhne*. U skladu s tadašnjim trendovima, na ovim i kasnijim radovima koji su bili izloženi u pokazala je odmak od florealnih dekorativnih elemenata i pomak prema većoj geometrizaciji. Osim toga, u Parizu se među izložbenim

⁴⁹ S. KANDUČAR, 2003., 189-194.

⁵⁰ V. MALEKOVIĆ, 2003. 9-21.

⁵¹ D. ALUJEVIĆ, 2017., 138-140.

⁵² V. MALEKOVIĆ, 2003., 9-21.

⁵³ HRVATSKI BIOGRAFSKI LEKSIKON, 1983.-2013.

primjercima moglo primijetiti i one s motivom životinja, od kojih je danas poznat samo jedan, a to je okrugla *Vaza za cvijeće s punim reljefom majmuna* pri vrhu, izrađena u Beču 1903., a danas se nalazi u Zagrebu u Muzeju za umjetnost i obrt (slika 20).⁵⁴

6. Međuratni period – najplodnije razdoblje stvaralaštva žena

Bitna promjena koja je zadesila umjetnice stasale u ovom periodu je osnutak Privremene više škole za umjetnost i umjetni obrt, današnje Akademije likovnih umjetnosti 1907. godine. Odmah u prvoj generaciji učenika su gotovo četvrtinu činile žene, dok razlike u programu između muškaraca i žena nije bilo.⁵⁵ Unatoč tome, velik problem predstavljao je još uvijek prostor, odnosno nedostatak istog. Studentski život i njegove probleme je u svom rukopisu opisala Antonija Tkalčević Košćević, navodeći kako su im u nedostatku životnog i radnog prostora pojedini profesori ustupali prostore svojih domova na korištenje. Istovremeno su se mlade žene još uvijek školovale u inozemstvu, uglavnom u Beču i Münchenu. U Beču je 1897. godine otvorena *Kunstschule für Frauen und Mädchen* organizirana prema münchenskom modelu, a bila je svojedobno ekvivalent bečkoj akademiji likovnih umjetnosti čiji su polaznici bili muškarci. Svrha otvaranja bila je da žene steknu jednaku naobrazbu kakvu su uživali muškarci. Program je iako klasičan u svojoj osnovi dopuštao i slikanje akta te puno veću slobodu i individualnost.⁵⁶

Kao ključni trenutak u povijesti hrvatske umjetnosti nakon *Hrvatskog salona* 1898. bio je dolazak *Proljetnog salona* (1916. – 1928.) s kojim se bilježe početci hrvatskog modernizma. Slojevitu strukturu Proljetnog salona obilježava naglašen stilski pluralizam koji proizlazi iz otvorenosti prema mlađoj umjetničkoj generaciji.⁵⁷ Upravo u sklopu tog salona očituje se pojačan broj izlaganja žena poput Zdenke Pexidr i Ive Simonović, koje su na drugoj, *Intimnoj izložbi* bile izdvojene i samostalno predstavljene kao „...rijetke žene kojima je umjetničko djelovanje postalo jedina životna zadaća.“⁵⁸ Prema tome, treća generacija umjetnica rođenih 80-ih i 90-ih, vidljivo je poprimila drugačiji karakter u svom stavu i položaju. Više prilika za školovanje i ozbiljno

⁵⁴ A. KOPRČINA, 2003., 189-186.

⁵⁵ Ž. VUJIĆ, 2000., 13-16.

⁵⁶ D. ALUJEVIĆ, 2017., 142.

⁵⁷ KATALOG, 2007., 1-8.

⁵⁸ Prema nepotpisanom autoru predgovora u katalogu Intimne izložbe (moguć autor Ljubo Babić), preuzeto iz: KATALOG, 2007., 11.

prihvaćanje žena u profesiju umjetnosti dovelo je do snažnog porasta u njihovom broju. Tu spadaju Milka Bedeković, Vjera Bojničić, Zoe Borelli, Elizabeta Drašković, Vera Nikolić, Ivka Orešković, Greta i Zdenka Pexidr, Alma Sova, Sonja Tajčević i Nasta Rojc. Sve više se likovnim umjetnostima počinju baviti žene koje nisu bile pripadnice višeg staleža, a čak i one koje su bile plemkinje najčešće su bile pripadnice osiromašenih plemićkih obitelji.⁵⁹

Kao svojevrsna kulminacija aktivnog djelovanja žena umjetnica javlja se osnutak Kluba likovnih umjetnica. Klub su osnovale Lina Crnčić–Virant i Nasta Rojc 1927. godine u Zagrebu, a unutar Kluba djelovale su slikarice i kiparice iz područja Hrvatske, Slovenije te Bosne i Hercegovine. Klub je nastao kao pokušaj formalnog jačanja profesije likovnih umjetnica kojim bi članice udružile u predstavljanju javnosti i osigurale minimalne uvjete poslovanja i zaštite. Dodijeljen im je prostor bivše mrtvačnice na Šalati koji nisu koristile, već su sastanke i predavanja održavale u prostorima drugih udruga. Jedan od načina skretanja pažnje na Klub bio je portretiranje drugih žena koje su se također borile za mjesto na kulturnoj sceni, poput hrvatskih književnica. Tako su nastali poznati portreti Jagode Truhelke i Marije Jurić Zagorke. Do prestanka djelovanja Klub likovnih umjetnica organizirao je desetak izložbi, među kojima se ističe sudjelovanje na *Kružnoj izložbi likovnih umjetnica Male Antante* 1938. Kao članice kluba potrebno je istaknuti Catu Dujšin, Leopoldinu Schmidt – Auer, Milu Wod, Elsu Recnitz, Sonju Kovačić – Tajčević, Maru Kralj – Jeraj, Miru Pregelj, Doroteu Hauser, Ivu Despić – Simonović, Ivu Orešković, Resku Šandor, Dunu Peyer, Zdenka Pexidr i Zoe Borelli.⁶⁰

⁵⁹ Ž. VUJIĆ, 2000., 13-16.

⁶⁰ S. PINTARIĆ, Ž. VUJIĆ, 2018., 195-211.

6.1. Nasta Rojc (1883.-1964.)

Rođena je 1883. godine kao Nasta Jerka Hermina Ljubica u Bjelovaru. Njen otac je bio Milan Rojc, doktor prava i aktivan sudionik javnog, političkog i društvenog života u Bjelovaru, a 1907. godine je postao Predstojnik Odjela za nastavu i bogoštovlje u Zagrebu. Prva osoba koja je prepoznala njen talent bio je njen gimnazijski učitelj risanja Josip Hohnjec. Tada je razvila veliku ljubav prema slikanju i željela poput svog prijatelja Branka Šenoe upisati privatnu školu slikanja Otona Ivekovića.⁶¹

Kasnije je upisala studij *Kunstschule für Frauen und Mädchen* u Beču (1902.-1904. i 1908.-1910.) gdje studira s prekidima. Iako je Beč Nasti pružao kvalitetno likovno obrazovanje, ona (kao i drugi umjetnici) nije bila zadovoljna tradicionalnim i konzervativnim pristupom bečke škole, koju je više-manje smatrala odskočnom daskom za daljnje školovanje. Njeni profesori u Beču bili su Ludwig Michalek, kipar Otto König i Hans Tichy – slikar povijesnih i žanr motiva koji potiče Nastin urođen osjećaj za slikarski prostor i impostaciju modela. Velik uzor za vrijeme boravka u Beču bila joj je Tina Blau Lang koja njenu pažnju ponovo usmjerava prema pejzažu. Počela je slikati aktove u plain-airu i praviti mnogobrojne studije muškog akta na kojima se očituje nespretnost u oblikovanju, ali i smisao za luministički tretman forme.⁶² Svoje školovanje nastavila je u Münchenu 1907. na *Frauen Akademie*. Tamo je njen prvi profesor bio Heinrich Knirr s kojim je bila vrlo razočarana jer je od nje tražio „risarije točne poput fotografija“, pa je upisala Heimannovu školu gdje se na slikanju akta upoznala s Miroslavom Kraljevićem.⁶³ Iako se tematski slikarstvo Münchena nije udaljilo previše od Beča, tada joj je bila dozvoljena veća autonomija pri slikanju. Na ondašnjim djelima prevladava Nastin smisao za slobodnu interpretaciju stava i kretnje. Kao novitet javlja se ovladavanje kolorističkom modulacijom i interes da bojom definira svjetlo i sjenu na epidermi, kao što se vidi na slikama *Model s podignutim rukama* i *Portret dame u profilu* iz 1907. To su snažni, tonski ujednačeni široki potezi, bez suviše deskriptivnosti.⁶⁴ Školovanje je ipak završila u Beču, a nakon povratka u Zagreb vraća se zagrebačkoj šarenoj školi te sudjeluje na izložbama Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu (1909., 1911., 1913.), izložbama u Beču (1914.) i Parizu (1919.), a počela je i samostalno izlagati.⁶⁵

⁶¹ KATALOG, 2004., 1-30.

⁶² KATALOG, 1997., 27-43.

⁶³ Citat Naste Rojc, preuzeto iz: KATALOG, 1997., 27-43.

⁶⁴ KATALOG, 1997, 27-43.

⁶⁵ G. GAMULIN, 1995., 328.

Njeno djelovanje Ljiljana Kolečnik podijelila je u ukupno tri različita perioda. U prvom, koji traje do otprilike 1914., njena djela su najviše stilski koherentna i pod velikim utjecajem bečke i minhenske akademije. Tijekom Prvog svjetskog rata slikala je puno manje, a atmosfera na slikama se promijenila prema mračnijim raspoloženjima. Drugim plodnim umjetničkim periodom koji obilježava Nastinu umjetnost iduća dva desetljeća nastupa nakon rata. U tom zreлом razdoblju je mnogo slikala i izlagala, ne samo u našim krajevima već i inozemno. Putovala je Engleskom gdje je upoznala svoju ljubav Alexandrinu Mariju Onslow, osnovala je Klub likovnih umjetnica, te tako unatoč ponavljanju ranijih formalnih rješenja i polaganoj zasićenosti istim, u tom periodu bila jedna od najaktivnijih žena na našoj likovnoj sceni. Treći stilski period koji nastupa krajem tridesetih godina, obilježio je pokušaj modernizacije likovnog izraza koji nije dao željene rezultate, a takvo opadanje kvalitete i određenih kriterija nastavilo se tijekom Drugog svjetskog rata.⁶⁶

Tematski raspon Naste Rojc doista je velik. U portretnom slikarstvu naslikala je mnoštvo „komercijalnih“ odnosno salonskih portreta za naručitelje koji pokazuju ustaljen stilski pristup i kompoziciju te su usmjereni na odraz njihova života, poput *Branka Erlicha s dobermanom*, 1920. (**slika 21**). S druge strane, niz drugih Nastinih portreta bliskih prijatelja i autoportreta pokazuju drugačiji pristup koji je usmjeren na osobni doživljaj prikazane osobe. Posvetila se istraživanju individualnih odlika, vrijednosti i značenja osobe, odnosno prikazivanju njihove pojavnosti i vlastitog doživljaja. Time je uspostavila temu psihološkog portreta žene koja je u hrvatskoj povijesti umjetnosti do tog trenutka još nepostojeća, a u kontekstu europske umjetnosti još uvijek nova, moderna i eksperimentalna. *Portret glumice Marije Ružičke Strozzi* iz 1914. jasno odražava navedene karakteristike (**slika 22**).⁶⁷

Interes za prostor, njegovu panoramsku protežnost, smisao za kadriranje i uravnoteženu impostaciju pokazuje na djelu *Putnik* iz 1911. (**slika 23**). To je djelo uvršteno među značajna ostvarenja hrvatskog simbolizma. Sumorno i tjeskobno raspoloženje djela pojavilo se u Nastinom opusu još nekoliko puta, primjerice na *Zimi s vranama* iz 1926. ili 1938. (**slika 24**), a s obzirom na monokromnost boja promovira osnovnu simbolističku ideju odražavanja tjeskobnog duševnog

⁶⁶ LJ. KOLEŠNIK, 2000., 187-204.

⁶⁷ LJ. KOLEŠNIK, 2000., 187-204.

stanja. Jednake tendencije posjeduje grafički dio Nastina opusa na kojem prevladavaju motivi vezani uz Smrt.⁶⁸

Sebe je voljela prikazivati na razne načine, a često se postavljala u različite kontekste i pozadine. Na *Autoportret – Lovac (slika 25)* i *Autoportret – Jahačica (slika 26)* iz 1912. godine, prikazala se u romantičarskom i energičnom krajoliku koji odiše svježinom, dok je sebe postavila u interesantan položaj blago nagnute glave i tijela u poluprofilu.⁶⁹ Prerušavanje se može shvatiti kao namjerna provokacija i izazivanje konfuzije između rodni uloga, kao i način za iskazivanjem različitosti. Ona kao žena osviještena svoje seksualnosti namjerno sebe prikazuje u muškom obličju jer ima poriv za izgradnjom ženskog diskurza o seksualnosti koji u tadašnjem društvu nije postojao.⁷⁰ Svoju buntovnu karakternu crtu također je pokazivala na djelima s prikazima akta, poput *Studije muškog akta s leđa iz 1905. (slika 27)*, ili *Žena spaja kontinente* iz 1908. (*slika 28*). Ovakvu kontroverznu temu hrvatske ni inozemne slikarice nisu prikazivale sve do 30-ih godina 20. stoljeća, pa je tako Nasta Rojc uz Zoe Borelli jedna od prvih slikarica koje se suprotstavljaju društvenoj normi i zadiru u dotad neistraženo područje slikarstva.⁷¹

6.2. Antonija Vajda-Kulčar (1887.–1971.)

Antonija Vajda, najpoznatija kao Tonka, bila je jedan od najbitnijih ličnosti u profesionalnim fotografskim krugovima između dva rata. Rođena je u Varaždinu gdje je provela svoje djetinjstvo i mladost. Kao i druge djevojke koje su bile pripadnice sitnog građanstva je pohađala prvo Nižu pučku školu, a zatim Stručnu školu gdje je pokazala izniman umjetnički talent. U fotografiji se okušala još u školskim danima, a sami početci njenog fotografskog umijeća vezani su uz Rudolfa Mosingera i Artura Kulčara, kasnijeg supruga. Mosinger je bio popularan varaždinski fotograf školovan u Beču i Münchenu koji je posjedovao vlastiti atelijer, dok je Kulčar, također fotograf, bio jedan od njegovih bliskih suradnika. Tonka je na samom početku stoljeća radila u jednom od njihovih atelijera gdje je uvećavala i kolorirala portrete te naučila osnove fotografskog zanata. Kasnije se usavršavala u Münchenu, gdje je pohađala „*Meisterkurs für Photographen*“ na *Lehr-und Versuchsanstalt für Photographie, Lichtdruck und Gravure* (1912.), a zatim u Beču, Berlinu i Pragu gdje je radila u tada najpoznatijim atelijerima. Iskustvo u modernoj

⁶⁸ KATALOG, 1997., 27-43.

⁶⁹ KATALOG, 1997., 27-43.

⁷⁰ LJ. KOLEŠNIK, 2000., 187-204.

⁷¹ I. IVELJIĆ, 2018., 41.

fotografiji europskih atelijera i susretanje s najnovijim fotografskim tehnikama bili su ključ kasnijeg uspjeha na domaćem prostoru. Svoj prvi fotografski obrt otvorila je usred Prvog svjetskog rata u Zagrebu, na današnjem Trgu kralja Tomislava, a preuzela je prostor Artura Kulčara koji ga je napustio zbog vojne obveze. Njen atelje bio je „svjetloslikarsko-umjetnički zavod“ koji je izrađivao fotografije svih veličina, planotipije, akvarele i reprodukcije prema originalnim fotografijama.⁷² Vrlo uspješno je balansirala karijeru između profesionalne fotografkinje i umjetnice eksperimentirajući s portretima, aktovima i snimkama plesnih i kazališnih izvedbi. Izdala je dva albuma s radovima - „Tonka-Album“ 1921., „Moderna fotografija Atelier Tonka“ 1924., i postala prvi fotograf-umjetnik koji na taj način stupa pred publiku. Uvodne tekstove albuma su pisali Vladimir Prestini i Milutin Cihlar Nehajev i pritom definirali teoriju moderne portretne fotografije.⁷³ Sudjelovala je na mnogim međunarodnim izložbama, poput Salona Ullrich 1925. godine, u Parizu na *Exposition internationale des Arts decoratifs et industriels modernes*, u paviljonu Kraljevine SHS U Grand Palaisu 1924., te na Međunarodnoj fotografskoj izložbi održanoj 1930. u Zagrebu.⁷⁴

Osim što je pratila europske trendove u fotografiji, puno pažnje je pridavala tehnološkom razvoju fotografije, što je njen atelje činilo još traženijim. Dok su brojni fotografi pokušavali simulirati uljano slikarstvo i izrađivali bromuljene pretiske u tonovima, ona je prva uspjela dobiti trobojni pretisak i dobiti puni kolor te se jedina u čitavom Zagrebu znala koristiti pankromatskim filmom od 21 DIN-a. Pri procesu fotografiranja puno pažnje je pridavala rasvjeti – koristila je razne reflektore u kombinaciji s uljanim lampama, difuznom rasvjetom i dnevnim svjetlom. Pri uređivanju fotografija koristila se mekocrtčem kojim se postizao snoviti dojam, a naknadnim retuširanjem i manipuliranjem na negativu i pozitivu mogla je izolirati likove i uklapati ih u različite imaginarne ambijente.⁷⁵

Najviše se bavila portretnom fotografijom, snimajući ljude iz različitih slojeva društva – od glumaca i plesača do političara. U početku stvaralaštva, sukladno modi, nastojala je prikazati portretirane u idealiziranom ambijentu uz pomoć naknadnih manipulacija. Modeli su bili postavljeni u pozama koje su naglašavale njihov društveni status ili karakter, a bile su upotpunjene

⁷² Lovroka Magaš Bilandžić, u: KATALOG, 2015., 16-20.

⁷³ KATALOG, 2015., 16-20.

⁷⁴ KATALOG, 2015., 37.

⁷⁵ KATALOG, 2015., 16-20.

prikladnim kadriranjem i upotrebom različitih vrsta svjetla. Takav pristup djelomično napušta 20-ih i 30-ih godina, kada pod utjecajem hollywoodskih dopisnica s prikazima poznatih filmskih glumaca mijenja ambijent portreta prema ekspresionističkim i art deco tendencijama uz uvođenje bočnog i stražnjeg osvjetljenja kao na *portretu Ele Hafner Gjermanović* iz 1930-ih (**slika 29**).⁷⁶

Desetljećima je surađivala sa zagrebačkim Narodnim kazalištem te vjerno dokumentirala hrvatsku scenografiju između dva svjetska rata. Fotografirala je portrete glumaca u različitim kostimima, prazne scenske prostore i ključne scenske prizore prilikom izvođenja opernih, baletnih ili dramskih dijela. Portreti glumaca posebno su interesantni jer nadilaze puko dokumentiranje i sadrže čitave studije karaktera. Snimala ih je ispred neutralnih pozadina ili u posebno stvorenim ambijentima s pozama i gestikulacijama koje su pomno ocrtavale karaktere likova i njihove međusobne odnose. Kao dobri primjeri navode se: *portreti Vike Podgorske kao Ivane Orleanske u drami Sveta Ivana Georgea Bernarda Shawa* iz 1925. (**slika 30**) i *Branko Tepavac u predstavi Mnogo vike ni za što* iz 1926. (**slika 31**).⁷⁷

Još jedan motiv koji se javlja u Tonkinom opusu, populariziran 1920-ih zahvaljujući raznim časopisima s reklamama namijenjenima njezi tijela i ljepoti, čine ženski aktovi. Slikali su se kao intimna uspomena ili reprezentacija vlastite mladosti i bili su vrlo moderni među Zagrepčankama. Modeli su uglavnom bili anonimni, lica skrivenih od objektiva fotoaparata. Poze na tim fotografijama nagovještaju potpuno oslobađanje od društvenih normi: neke su zatvorene i skvrčene na podu, dok se druge dijagonalno protežu ili potpuno rastvaraju stojeći. Prikazane žene su samouvjerene i svjesne ljepote i senzualnosti svoga tijela. Dobri primjeri aktova Foto Tonke su *Ženski akt u naslonjaču* iz 1926. (**slika 32**), *Ležeći akt* (**slika 33**), te *Stojeći akt* iz 1926. (**slika 34**).⁷⁸

⁷⁶ KATALOG, 2015., 20-21.

⁷⁷ KATALOG, 2015., 21-24.

⁷⁸ KATALOG, 2015., 28-32.

6.3. Mila Wod (1888.-1968.)

Na našim prostorima su kiparice na početku 20. stoljeća bile rijetka pojava. Prve koje su aktivno sudjelovale na zagrebačkoj izložbenoj sceni bile su školovane u Beču: Renee Vranyczany-Dobrinović i Helena Zamboni von Loberfeld. Kiparstvom su se bavile i Helena Valdec i Ženka Frangeš, supruge poznatih kipara Rudolfa Valdeca i Roberta Frangeša Mihanovića, no one su se time bavile isključivo iz hobija. Do većeg interesa za kiparstvo među ženama došlo je kada se u Zagrebu otvorila Privremena viša škola za umjetnost i umjetni obrt 1907. godine. U prvu generaciju upisale su se Mila Wod, Iva Simonović Despić, Antonija Tklačević Koščević, Greta Turković te Ema Siebenschein.⁷⁹

Kao najpoznatija kiparica čije ime se spominje u većini pregleda kiparstva s početka 20. stoljeća je Mila Wod. Punog imena Ludmila Woodsedalek rođena je u Budimpešti 1888. godine. Nakon što je pohađala pučku školu u Beču i Bratislavi, upisala je Višu djevojačku školu u Varaždinu 1900. godine. Studirala je kiparstvo u Zagrebu kod Roberta Frangeša Mihanovića, Rudolfa Valdeca i Bele Čikoša Sesijske, a nakon završetka dobiva posebnu dozvolu za ostanak na studiju i radi na reljefima za veliku čitaonicu Sveučilišne knjižnice u Zagrebu.⁸⁰ U obliku kontinuiranog friza izradila je osam voluminoznih brončanih putta sa simbolima pismenosti te idealizirane portretne prikaze grčkih filozofa. Putti su maštovito izvedeni u različitim pozama koje odražavaju njihov zaigrani karakter (**slika 35**).⁸¹ Nakon toga pod stipendijom odlazi na školovanje u Pariz gdje upoznaje Augustea Rodina.⁸² Nakon pariškog iskustva sudjelovala je na brojnim izložbama, a posebno se ističe zajednička izložba s Nastom Rojc u Beču 1914. godine. Četiri godine kasnije izlagala je samostalno u Salonu Ullrich u Zagrebu i doživjela velik uspjeh nakon što je prodala većinu izloženih skulptura. Sa suprugom Viktorom Samuelom Bernfestom je za vrijeme njegova kiparskog školovanja boravila Pragu i kasnije u Petrinji, gdje su oboje bili nastavnici: „Živimo već sedam godina u Petrinji, gdje smo i nastavnici, jer se od čiste umjetnosti još manje daje živjeti nego od činovničke plaćice.“⁸³ Nakon rastave seli s obitelji u Karlovac gdje

⁷⁹ D. ALUJEVIĆ, 2014., 159.

⁸⁰ G. GAMULIN, 1999., 129.

⁸¹ V. KRUŽIĆ UCHYTIL, 2003., 107.

⁸² G. GAMULIN, 1999., 129.

⁸³ Citat Mile Wod, preuzeto iz: M. M. VEKIĆ, 2019., 11.

je 1934. osnovala Katoličku umjetničku radionicu u sklopu koje su domaći umjetnici mogli izrađivati skulptorska djela za razne crkve, ili pak popravljati postojeća.⁸⁴

Uz nastavničku profesiju nikada nije prestala stvarati i izlagati svoja djela. Među istaknutim izložbama su izložba u galeriji Sponza u Dubrovniku 1937., te Izložba žena umjetnica država Male Antante 1938. Nakon posljednje vratila se u Zagreb gdje je u Osnovnoj školi Ivan Merz radila kao nastavnica do 1950. godine. U to doba mnogo je radila na uređenju crkvenih interijera zagrebačkog područja u suradnji s Alojzijem Stepincem, i nadgrobnim spomenicima na Mirogoju. Od 1942. do 1945. vodila je Odjel za umjetnost Katoličke akcije na zagrebačkom Kaptolu, a u Nadbiskupskom dvoru imala je atelijer. Najviše je voljela raditi u terakoti koju je ponekad i bojala, no česti su primjeri brončanih reljefa i skulpture.⁸⁵

U svom stvaralaštvu često se posvećivala povijesnim i biblijskim temama. U to doba je nastala *Hekuba*, izvedena 1912.-1913. u bronci (**slika 36**), prikazana kao sjedeća monumentalna figura obavijena teškom draperijom, pogrbljenog stava, ruku položenih na koljena i glave uperene prema gore.⁸⁶ Također je izradila brojne crkvene oltare i kipove, poput kipova i reljefa u crkvi Gospe Lurdske 1953. ili čitave unutrašnjosti crkve Corpus Domini u Zagrebu 1940-ih godina.⁸⁷ Kao djelo čistog realizma spominje se *Glava Posavke* iz 1928. godine (**slika 37**). Glava djevojke regionalnog karaktera pokazuje izniman osjećaj autorice za prikazivanje psihološkog karaktera skulpture, a taktilnost putene kože u kombinaciji s bogato ukrašenom čipkom u kosi čine prikazanu još stvarnijom.⁸⁸ Niz sitne plastike sa seoskom motivikom nastao je tridesetih godina za vrijeme boravka u Karlovcu: *Seljak u polju*, *Seljak u crkvi*, *Prosjak*, *Prodavačica cvijeća* i dr.⁸⁹

Najviše je ostala zapamćena po javnim skulpturama i reljefima, među koje se svrstava i *spomenik Stjepana Radića* iz 1929., danas izložen na Trgu Stjepana Radića u Petrinji (**slika 38**). Taj je spomenik iz političkih razloga kroz povijest nekoliko puta bio premješten, a u doba Domovinskog rata i miniran. Kada je oštećen nađen zakopan u voćnjaku u Petrinji 1999., spomenik je restauriran i vraćen na svoje izvorno mjesto.⁹⁰ Nakon smrti Alojzija Stepinca joj je dopuštena

⁸⁴ M. M. VEKIĆ, 2019., 11.

⁸⁵ M. M. VEKIĆ, 2019.11-19.

⁸⁶ G. GAMULIN, 1999., 129-130.

⁸⁷ M. M. VEKIĆ, 2019., 21.

⁸⁸ G. GAMULIN, 1999., 129-130.

⁸⁹ M. M. VEKIĆ, 2019., 15.

⁹⁰ M. M. VEKIĆ, 2019., 14.

izrada blaženikove posmrtno maske (**slika 39**), u posljednji tren, pred sam pogreb. Masku je izradila bez prethodnog iskustva zahvaljujući dobrom teorijskom znanju iz studentskih dana, s manjim nesavršenostima jer se masa za odljev zbog kratkog vremena nije stigla stvrdnuti.⁹¹

Velik broj njenih skulptura je u oblikovanju impresionistički i po karakteru naglašeno lirski, što je posebno uočljivo na različitim portretima, pogotovo djece.⁹² Impresionistički efekti postignuti su slobodnom modelacijom i pokrenutošću. Na *Portretu Marije Ružičke Strozzi* iz 1917. (**slika 40**) izvedenom u bronci Mila Wod naglašava patos lica koje obavija po karakteru suprotna razbarušena i dinamično obrađena kosa. Sličan kontrast slobodne modelacije kose i lica koje je ovog puta nježno i umilno, ostvaruje na portretu *Moj sin* iz 1927. godine.⁹³ Osim slobodne modelacije, sve navedene skulpture karakterizira jednostavnost u prikazu, čime se postiže veća izražajnost i liričnost likova. Takve rodinovske odlike sadržava i Milin *Autoportret* iz 1935., izrađen u patiniranoj sadri (**slika 41**).⁹⁴ Prikazala se netipično, glave zabačene natrag, s osjećajnim i pomalo melankoličnim izrazom lica te zatvorenih očiju. Frizura nije detaljno definirana, što pažnju usmjerava na nježne linije lica i vrata.

⁹¹ M. M. VEKIĆ, 2019., 59-61.

⁹² G. GAMULIN, 1999., 129-130.

⁹³ L. MAGAŠ, 2010.

⁹⁴ G. GAMULIN, 1999., 129-130.

7. Zaključak

Ovim pregledom može se zaključiti kako je riječ o vrlo složenom i prilično neistraženom fenomenu. Već slaba zastupljenost umjetnica u općim pregledima hrvatske umjetnosti upućuje na veliku potrebu za revalorizacijom dosad napisanog i dubljim istraživanjem u potrazi onog što nije. Vrlo je jasno da su hrvatske umjetnice pomno pratile trendove i događanja u postratnim umjetničkim središtima diljem Europe u kojima su mnoge od njih učile i boravile. Posljedično tome njihov broj u hrvatskim prostorima skokovito raste, a širio se i broj medija u kojima su djelovale. Porast mogućnosti za školovanje, kako u Europi tako i na našim prostorima, dakako je pomogao. Kada govorimo o različitosti medija u kojima su stvarale, najviše je zastupljeno slikarstvo, dok su kiparstvo, dizajn, fotografija i primijenjena umjetnost najmanje zastupljene grane umjetnosti među ženama. Zanimljivo je međutim kako su upravo žene koje su se bavile upravo fotografijom, dizajnom ili kiparstvom bile vrlo dobro prihvaćene u likovnim i društvenim krugovima u hrvatskom prostoru ili inozemno, za razliku od slikarica. Teme i motivi koje odabiru ne razlikuju su mnogo od tema njihovih muških suvremenika, ali ipak uočava se određena razlika u pristupanju temi. Tu se kao najočitiiji primjer ističe autoportret, kojim žene često propitkuju svoj položaj u društvu i preuzimaju glavnu riječ pri stvaranju vlastita identiteta. Također se na njihovim djelima uočava veća doza senzibiliteta i ženskosti, ili pak strasti i senzualnosti. To međutim ne može biti karakteristika umjetnica po kojoj se one ističu kao zasebna grupa (kao npr. kubisti), već je rezultat individualnog iskustva umjetnice kao žene, a ono se kod svake od njih razlikuje.⁹⁵ Ženstvenost su kao obilježje isticale i brojne kritike: „...pokazale su da žena-umjetnica može da oslanjajući se na svoje ženstvo stvori nova originalna djela, koja pokazuje nešto čega nema u djelima muškaraca.“⁹⁶ S druge strane, kritike su taj aspekt često i prenaglašavale, gotovo inzistirajući na ženskosti prikazanih dijela, što je dovelo do stvaranja tzv. ženskog stereotipa.⁹⁷ To pokazuju brojne slike prvih slikarica koje se gotovo automatski povezuju uz slikanje cvijeća, krajolika ili mrtve prirode. To su slike za čije izvođenje nije bilo potrebno veliko slikarsko obrazovanje niti izlazak iz udobnosti doma za koji bi im bila potrebna pratnja.⁹⁸ Slikanje ili

⁹⁵ L. NOCHLIN, 1994., 4.

⁹⁶ Citat Ive Hegešića, preuzet iz: A. ŠEPAROVIĆ, 2018., 195-210.

⁹⁷ A. ŠEPAROVIĆ, 2018., 195-210.

⁹⁸ Ž. VUJIĆ, 2000., 20.

fotografiranje akta je kod umjetnica u korak s ostatkom Europe bila vrlo rijetka tema sve do tridesetih godina 20. stoljeća. Na prestižnim akademijama u inozemstvu slikanje akta je za žene također zabranjeno, zbog čega su neke teme poput povijesti umjetnosti poput historijskog slikarstva za žene ostale gotovo u potpunosti neistražene.⁹⁹

S porastom broja umjetnica rasla je i njihova potreba za javnim izlaganjem što je dovelo do određenih sukoba, posebno kad govorimo o skupnim izložbama. Bitno je napomenuti kako su te izložbe bile najviše praćene pozitivnim kritikama od strane brojnih časopisa i novina, ali tu se našao i popriličan broj negativnih i neobjektivnih kritika. Autori kritika u to doba bili su isključivo muškarci te se one često nisu doticale umjetnosti žena koje su izlagale, već su isticale „ženski stereotip“ kao ideal u nastojanju umanjivanja vrijednosti izloženih djela.¹⁰⁰ Takav pristup govori mnogo o hrvatskoj konzervativnoj sredini koja je u tom pogledu već zaostajala za Europom gdje su umjetnice bez problema osnivale vlastite atelijere i ostvarivale izvrsne karijere. I dok se mnoga istraživanja bave upravo ovom pojavom feminizma a zatim i antifeminizma u hrvatskoj povijesti, postavlja se pitanje granice između rodnog diskursa i sagledavanja umjetnica u punom značenju te riječi - promatrajući njihova stvaralačka iskustva i smještajući ih unutar periodike povijesti umjetnosti.

⁹⁹ Ž. VUJIĆ, 2000., 20.

¹⁰⁰ A. ŠEPAROVIĆ, 2018., 195-210.

8. Literatura

D. ALUJEVIĆ, 2017. – Darija Alujević, Beč kao mjesto formiranja umjetnica hrvatske moderne i njihov udio u likovnom životu Zagreba, u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, *Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke bečke secesije*, (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Zagreb., 2017.

D. ALUJEVIĆ, 2014. – Darija Alujević, Kiparica Renee Vranyczany-Dobrinović, *Peristil*, 57 (2014), 159-169. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/136379>, preuzeto 16.9.2021.

S. ERCEG, D. TATAJ, 2020. – Sonja Erceg, Dora Tataj, Položaj žena u Banskoj Hrvatskoj u drugoj polovici 19.stoljeća, *Essehist*, 10 (2020), 81-89. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/235677>. preuzeto 13.9.2021.

F. FRASCINA, T. GARB, N. BLAKE, B. FER, C. HARRISON 1994. – Franics Frascina, Tamar Garb, Nigel Blake, Briony Fer, Charles Harrison, *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, Yale, 1994.

G. GAMULIN, 1995. – Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. Stoljeće*, Sv 1., Zagreb, 1995.

G. GAMULIN, 1997. – Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Sv 1., Zagreb, 1997.

G. GAMULIN, 1999. – Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb, 1999.

M. GAŠPAROVIĆ, 1997. – Miroslav Gašparović, Slikarstvo bidermajera u Hrvatskoj, u: *Bidermajer u Hrvatskoj, 1815-1848: arhitektura, urbanizam, skulptura, slikarstvo, umjetnički obrt, književnost, glazba, fotografija*, (ur.) Vladimir Maleković et al., Zagreb, 1997.

HRVATSKI BIOGRAFSKI LEKSIKON, 1983.-2013. – *Hrvatski biografski leksikon*, (ur.) Nikica Kolumbić, Trpimir Macan, Aleksandar Stipčević, (<https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10900>), preuzeto 13.5.2021.

I. IVELJIĆ, 2018. – Iskra Iveljić, Od plemenite dokolice do profesije. Žene i umjetnost u Banskoj Hrvatskoj 19. stoljeća, *Historijski zbornik*, 71(1), str. 7-44. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/217157>., 2018., preuzeto 13.9.2021.

S. KANDUČAR, 2003. – Sandra Kandučar, Oblikovanje stakla u Hrvatskoj na kraju 19. i početkom 20. stoljeća, u: *Secesija u Hrvatskoj, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 15.12.2003.-31.3.2004.*, (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb, 2003.

KATALOG, 1997. – *Nasta Rojc, retrospektivna izložba, Umjetnički paviljon u Zagrebu*, (ur.) Đurđa Petravić Klaić, Zagreb.

KATALOG, 2004. – *Nasta Rojc, Život i djelo*, (ur.) Dubravko Adamović, Mladen Medar, Bjelovar.

KATALOG, 2006. – *Slava Raškaj, uz 100. obljetnicu smrti*, (ur.) Branka Štergar, Ozalj, 2006.

KATALOG, 2007. – *Proljetni salon*, (ur.) Radovan Vuković, Zagreb.

KATALOG, 2008. – *Slava Raškaj, retrospektiva*, (ur.) Jasminka Poklečki Stošić, Branka Štergar, Zagreb.

KATALOG, 2015.– *Foto Tonka: Tajne atelijera društvene kroničarke*, (ur.) Lovorka Magaš Bilandžić, Iva Sudec Andreis, Zagreb.

LJ. KOLEŠNIK, 2000. – Ljiljana Kolečnik: Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (24), (2000),187-204. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/224284>., preuzeto 15.8.2020.

A. KOPRČINA, 2003. – Arijana Koprčina, Autorsko oblikovanje metala i recepcija uvoznih proizvoda u Hrvatskoj krajem 19. i početkom 20. stoljeća, u: *Secesija u Hrvatskoj, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 15.12.2003.-31.3.2004.*, (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb, 2003.

I. KRAŠEVAC, 2017. – Irena Kraševac, Izazov moderne Zagreb – Beč oko 1900., u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900., Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke bečke secesije*, (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Zagreb, 2017.

V. KRUŽIĆ UCHYTIL, 2003. – Vera Kružić Uchytíl, Likovni opus u Nacionalnoj i Sveučilišnoj knjižnici, u: *Secesija u Hrvatskoj, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 15.12.2003.-31.3.2004.*, (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb, 2003.

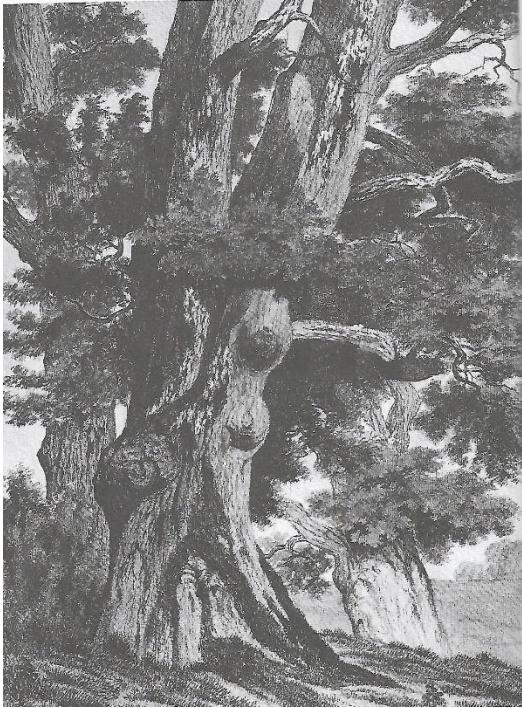
- L. MAGAŠ, 2010. – Lovorka Magaš, Sučeljavanje dvaju opusa, *Vijenac*, 420 (2010), preuzeto na: <https://www.matica.hr/vijenac/420/r/likovna-umjetnost/>, preuzeto 12.9.2021.
- V. MALEKOVIĆ, 2003. – Vladimir Maleković, Secesija u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, u: *Secesija u Hrvatskoj: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 15.12.2003.-31.3.2004.*, (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb, 2003.
- L. NOCHLIN 1994. – Linda Nochlin, Why have there been no great Women Artists?, *Women, Art and Power and Other Essays*, London, 1994.
- S. PINTARIĆ, Ž. VUJIĆ, 2018. – Snježana Pintarić, i Žarka Vujić, Identificiranje i reprezentiranje povijesnih prostora likovnog stvaranja žena. *Peristil*, 61 (1), (2018), preuzeto na: <https://doi.org/10.17685/Peristil.61.12199-200.>, preuzeto 7.8.2021.
- A. SIMIĆ-BULAT, 1980.- Anka Simić-Bulat, Fani Daubači-Brlić (1830-1883). *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 21 (1), (1980), 648-656. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/159518.>, 1980., preuzeto 20.8.2020.
- A. ŠEPAROVIĆ, 2018. - Šeparović, Ana, Feministički iskazi u kritičkoj recepciji skupnih izložbi hrvatskih umjetnica. *Ars Adriatica*, (8), (2018.), 195-210. <https://doi.org/10.15291/ars.2762.>, preuzeto 9.8.2021.
- Ž. VUJIĆ, 2000. – Žarka Vujić, Umjetnost i žena III, u: *Hrvatske slikarice plemkinje iz zbirke dr. Josipa Kovačića* (ur.) Zdravko Mihočinec, Zagreb 2000.
- M.M. VEKIĆ, 2019. – Matija Maša Vekić, *Hrvatska kiparica Mila Wod: uz 130. obljetnicu rođenja i 50. obljetnicu smrti kiparice Mile Wod (1888. – 1968.)*, Zagreb, 2019.

Female artist at the turn of the 20. century in Croatia

Women's art can be observed from the 19th century onwards but its peak took place in the 1930s. This paper presents the work of female artists during three generations and it explains cultural, historical and social background of their art. There are a few artists this paper focuses around, based on their representativeness, and the main subject is not only painting but also other types of art. Additionally, important subjects are education of these artists as well as the areas in which they worked. Using the analysis of their work, this paper explains the problems they faced, the motives they often used and the uniqueness of their styles.

Key words: female artists, 19. century, 20. century, women in art, education, Croatia, interwar period

9. Prilozi



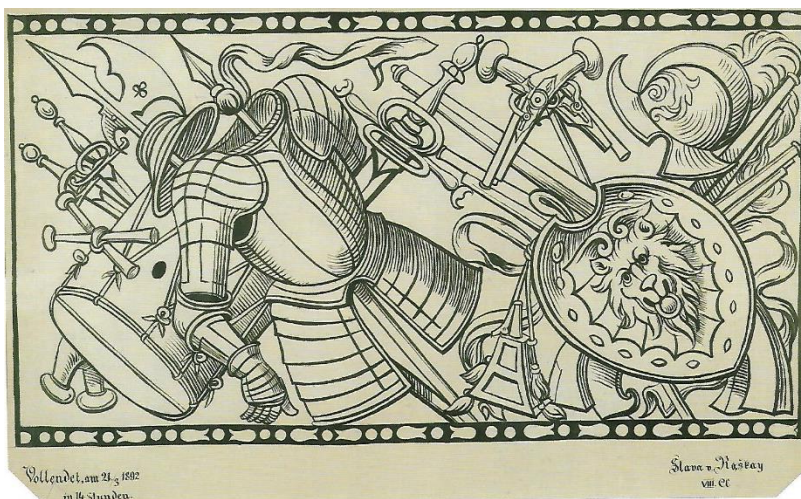
Slika 1: Fanny Daubachy, Staro hrašće, 1859., (izvor: G. GAMULIN, 1995.)



Slika 2: Fanny Daubachy, Zagreb sa sjevera, 1859., (izvor: G. GAMULIN, 1995.)



Slika 3: Fanny Daubachy, Put u šumu (izvor: G. GAMULIN, 1995.)



Slika 4: Slava Raškaj, Oklop i oružje I., 1892., (izvor: KATALOG, 2008.)



Slika 5: Slava Raškaj, Šumski pejzaž, 1899., Moderna galerija Zagreb (izvor: KATALOG, 2006.)



Slika 6: Slava Raškaj, Ljetno predvečerje u Zaluki, 1899., Zavičajni muzej Ozalj (izvor: KATALOG, 2008.)



Slika 7: Slava Raškaj, Ozaljsko groblje, 1900., vl. Psihijatrijska bolnica Vrapče, pohranjeno u galeriji Strossmayer (izvor: KATALOG, 2008.)



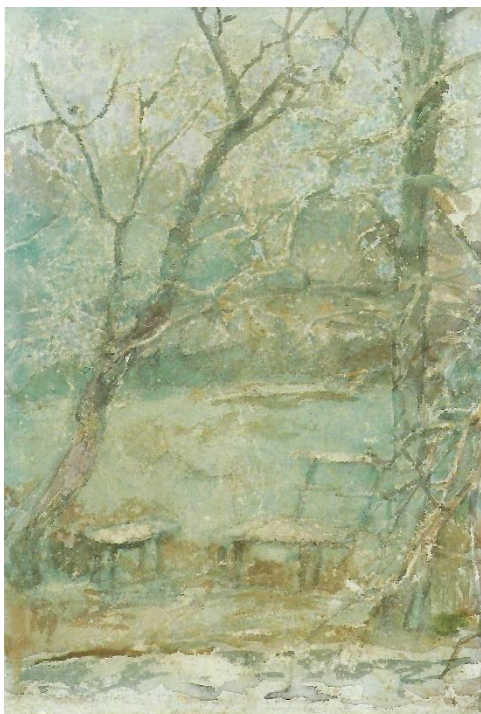
Slika 8: Slava Raškaj, Opatija II., oko 1900. Gradski muzej Varaždin, (izvor: KATALOG, 2008.)



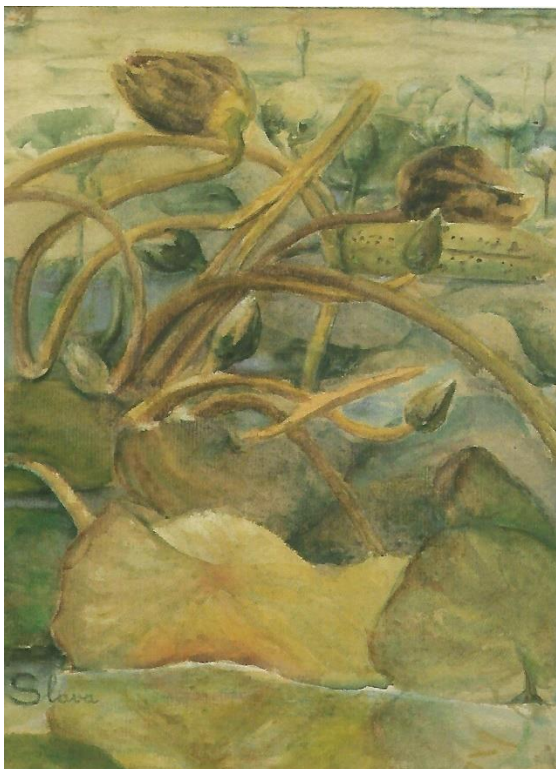
Slika 9: Slava Raškaj, Ozaljska gudura, 1899., Moderna galerija Zagreb (izvor: KATALOG, 2008.)



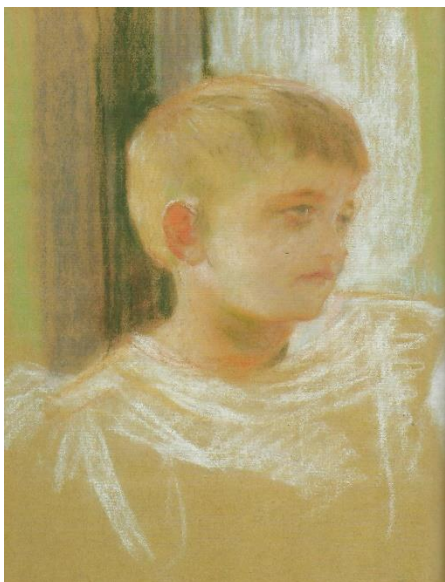
Slika 10: Slava Raškaj, Stablo u snijegu, oko 1900., Moderna galerija Zagreb (izvor: KATALOG, 2008.)



Slika 11: Slava Raškaj, Klupice u snijegu, oko 1900., Zavičajni muzej Ozalj, (izvor: KATALOG, 2008.)



Slika 12: Slava Raškaj, Zgnječeni lopoči, 1900., (izvor: KATALOG, 2008.)



Slika 13: Slava Raškaj, Portret gluhoj djevojčice, 1899., vl. Centar za odgoj i obrazovanje „Slava Raškaj“, Zagreb (izvor: KATALOG, 2008.)



Slika 14: Slava Raškaj, Autoportret, (izvor: KATALOG, 2008.)



Slika 15: Antonija Krasnik, soba u salonu Pisko, skupna izložba Moserovih učenika, 1903.
(izvor: D. ALUJEVIĆ, 2017.)



Slika 16: Antonija Krasnik, Vaza sova, 1901., Muzej za umjetnost i obrt



Slika 17: Antonija Krasnik, Vaza četiri cvijeta, 1902., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb



Slika 18: Antonija Krasnik, Vaza s četiri polumjeseca, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb



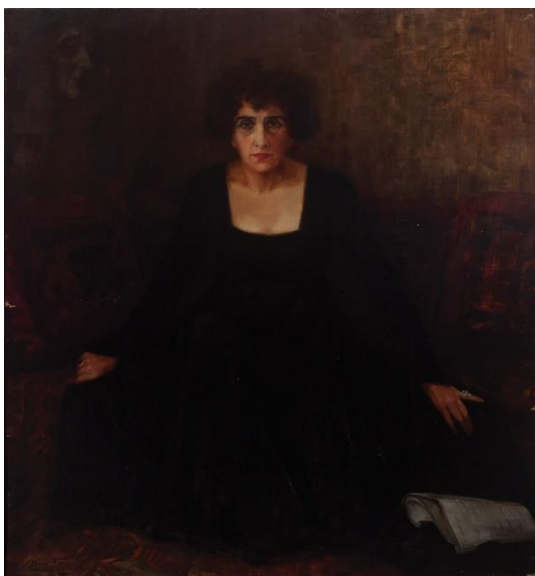
Slika 19: Antonija Krasnik, češljic za kosu, 1903., (izvor: D. ALUJEVIĆ, 2017.)



Slika 20: Antonija Krasnik, Vaza za cvijeće s majmunom, 1903., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb



Slika 21: Nasta Rojc, Branko Erlich s dobermanom, 1920. (izvor: LJ. KOLEŠNIK, 2000.)



Slika 22: Nasta Rojc, Portret glumice Marije Ružičke Strozzi, 1914., (izvor: <https://arteist.hr/leonida-kovac-nasta-rojc-nase-doba/>)



Slika 23: Nasta Rojc, Putnik, 1911., (izvor: KATALOG, 1997.)



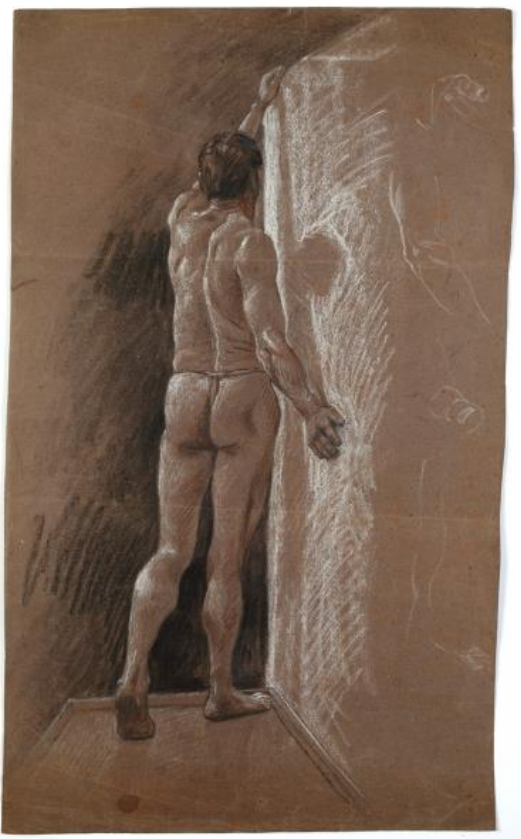
Slika 24: Nasta Rojc, Zima s vranama, 1926. ili 1938., (izvor: KATALOG, 1997.)



Slika 25: Nasta Rojc, Autoportret – Lovac, 1912., Moderna galerija Zagreb



Slika 26: Nasta Rojc, Autoportret-Jahačica, 1912., zbirka dr. Josipa Kovačića, Zagreb (izvor: KATALOG, 1997.)



Slika 27: Studije muškog akta s leđa, 1905., (izvor: <http://partage.muo.hr/>)



Slika 28: Nasta Rojc, Žena spaja kontinente, 1908., (izvor: <http://partage.muo.hr/>)



Slika 29: Antonija Vajda Kulčar, portret Ele Hafner Gjeranović, 1930-te, (izvor: KATALOG, 2015.)



Slika 30: Antonija Vajda Kulčar, portreti Vike Podgorske kao Ivane Orleanske u drami Sveta Ivana Georgea Bernarda Shawa, 1925. (izvor: KATALOG, 2015.)



Slika 31: Antonija Vajda Kulčar, Branko Tepavac u predstavi *Mnogo vike ni za što*, 1926., (izvor: web stranica Galerije Klovićevi dvori)



Slika 32: Antonija Vajda Kulčar, *Ženski akt u naslonjaču*, 1926. (izvor: KATALOG, 2015.)



Slika 33: Antonija Vajda Kulčar, Ležeći akt, 1926. (izvor: KATALOG, 2015.)



Slika 34: Antonija Vajda Kulčar, Stojeći akt, 1926., (izvor: KATALOG, 2015.)



Slika 35: Mila Wod, detalj, Putto sa simbolima pismenosti, 1912., (izvor: V. KRUŽIĆ UCHYTIL, 2003.)



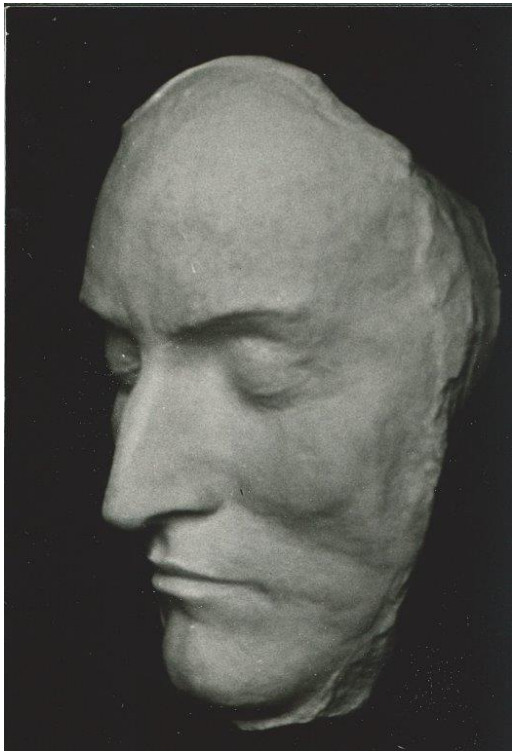
Slika 36: Mila Wod, Hekuba, 1912.-1913., (izvor: G. GAMULIN, 1999.)



Slika 37: Mila Wod, Glava Posavke, 1928., (izvor: G. GAMULIN, 1999.)



Slika 38: Mila Wod, Kiparica Mila Wod uz tek dovršeni spomenik Stjepanu Radiću, 1929.,
(izvor:
https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Mila_Wod_uz_tek_dovr%C5%A1eni_spomenik_Stjepanu_Radi%C4%87u_-_Petrinja_1929._godine.jpg)



Slika 39: Mila Wod, Posmrtna maska Alojzija Stepinca, 1960., (izvor: <https://hkm.hr/feljton/ususret-stepincevu-feljton-o-nastanku-stepinceve-posmrtne-maske-4-dio/>)



Slika 40: Mila Wod, Marija Ružička Strozzi, oko 1917, (izvor: L. MAGAŠ, 2010.)



Slika 41: Mila Wod, Autoportret, 1953., (izvor: G. GAMULIN, 1999.)