

Umjetnice u drugoj polovini 19. stoljeća - feministička perspektiva

Knežević, Mia

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

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:162:675219>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**



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 (jednopedmetni)

Mia Knežević

**Umjetnice u drugoj polovini devetnaestog stoljeća –
feministička perspektiva**

Završni rad

Zadar, 2016.

Sveučilište u Zadru
Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopedmetni)

Umjetnice u drugoj polovini devetnaestog stoljeća – feministička
perspektiva

Završni rad

Student/ica:

Mia Knežević

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Sofija Sorić

Zadar, 2016.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Mia Knežević**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Umjetnice u drugoj polovini devetnaestog stoljeća – feministička perspektiva** 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, 30. rujna 2016.

Sadržaj

Sažetak	
1. Uvod.....	5
2. Historiografija.....	6
3. Ciljevi.....	7
4. Zašto nema velikih umjetnica?.....	8
4.1 .Pitanje nagog <i>modela</i>	10
4.2. <i>Dostignuća</i> <i>dama</i>	11
5. Kriička recepcija ženske umjetnosti.....	15
6. Stav znanosti prema ženama.....	16
7. Impresionizam kao ženska umjetnosti.....	17
8. Umjetnice u okviru institucija, privatnih i javnih sfera i gradskih toposa.....	19
9. Zaključak.....	25
10. Popis literature.....	26
11. Abstract	
12. Prilozi	

Sažetak

Umjetnice u drugoj polovini 19. stoljeća – feministička perspektiva

Od sredine 19. stoljeća konačno se susrećemo s brojem ženskih umjetnica koje su se izborile za svoju poziciju na dominantno muškoj slikarskoj sceni. Riječ je o Rosi Bonheur, Mary Cassatt, Berthe Morisot i Evi Gonzales. Umjetnice dolaze iz građanskog društvenog sloja, u pravilu su im očevi umjetnici ili su u prisnim vezama s uspješnim umjetnicima. Položaj žene u 19. stoljeću bio je nezavidan, a klasno građansko društvo kruto se držalo novouspostavljenih puritanskih kodova ponašanja nakon sloma aristokracije. Prostor se podijelio na dvije sfere – javnu i privatnu, javna je pripala muškarcima a privatna ženama. Klaustrofobičan život s ograničenim kretnjama i potisnutom seksualnošću prelio se na platna naših slikarica, čije pozicije treba sagledati iz feminističke perspektive koja baca novo svjetlo na problematiku umjetnica i ruši ustaljene mitove dominantno muške povijesti umjetnosti.

Ključne riječi: impresionizam, feminizam, povijest umjetnosti, devetnaesto stoljeće, žene u umjetnosti

1. Uvod

U ovom završnom radu analizirat ću položaj umjetnica u drugoj polovini 19. stoljeća kroz određene društvene fenomene. Riječ je o umjetnicama Mary Cassatt, Berthe Morisot i Evi Gonzales, istaknutim slikaricama impresionističkog kruga. Da bi se razumjelo njihovo likovno stvaralaštvo neophodno je pozabaviti se čimbenicima koji uvjetuju to stvaralaštvo. Valja propitati u kakvom su društvu disale, radile, družile se i stvarale navedene umjetnice te koliko njihov rod, spol, bračni status i sloboda kretanja određuju njihov stil, tehniku i ikonografiju. Također ključno je obrazložiti i znanstvene teorije koje su potpomogle rodnoj nejednakosti i koje se fascinantno poklapaju s impresionističkim stilom, kritičku recepciju njihovih djela koja su odraz kompletne slike društva tog doba, ali i pokušati dati odgovor na pitanje zašto nema velikih umjetnica i kolika je zapravo uloga institucija u diskriminiranosti umjetnica.

2. Historiografija

Podrobnu analizu fenomena impresionističkih umjetnica nalazimo u knjizi Tamare Garb *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*, iz 1994. godine koja čitavo jedno poglavlje posvećuje problemu roda i reprezentacije. Linda Nochlin, profesorica povijesti umjetnosti na sveučilištu Yale, ženskom se povijesti umjetnosti počela baviti početkom 70-ih godina. Njezin esej *Why Have There Been No Great Women Artists?* iz 1971. godine smatra se prvim radom u području feminističke likovne kritike. Griselda Pollock, profesorica povijesti umjetnosti i filma na sveučilištu u Leedsu, javlja se na feminističkoj sceni 70-ih godina kad zajedno s Rozsikom Parker osniva u Londonu "Women's Art History Collective", prvu feminističku organizaciju povjesničarki umjetnosti. Griselda Pollock je najzaslužnija za afirmaciju ženske perspektive unutar akademske discipline povijesti umjetnosti, autorica je knjige *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* iz 1988. godine, u kojoj se nalazi tekst o modernosti i prostorima ženskosti. O nezavidnom ženskom položaju može se iščitati i iz Baudelaireovog teksta *The Painter of Modern Life* objavljenog 1863. godine u dnevniku Le Figaro. Dodatni pregled umjetnica nalazi se i u Jansonovoj povijesti umjetnosti, zatim u knjizi *Women art and Society* Chadwick Whitney, a jedan drugačiji pristup tzv. nove povijesti umjetnosti iščitavamo u knjizi *Nineteenth Century Art – A Critical History*.

4. Ciljevi

Cilj završnog rada je kroz iščitavanje literature usvojiti potpuniju sliku ženske povijesti umjetnosti koja je često prepuštena zaboravu, proučiti društvene fenomene koji su oblikovali umjetnice ali i umjetnike, razotkriti mitove oko genijalnosti muških i prosječnosti ženskih stvaraoca, analizirati prostor i ikonografiju koji su logična posljedica podjele na javnu i privatnu sferu.

5. Zašto nema velikih umjetnica?

Linda Nochlin prva se ozbiljno pozabavila ovim kompleksnim pitanjem u svojoj zbirci eseja iz 1971. godine, koja se općenito smatra prvom ozbiljnom analizom ženske umjetnosti.¹ Počevši od utjecajne teorije Rolanda Barthesa o "smrti" autora koja je pokrenula dekonstrukciju mnogih "univerzalnih" istina povezanih s modernističkom institucijom autonomije umjetnosti a koja je za posljedicu imala raspad iluzije o neprikosnovenosti individualnog kreativnog subjekta, autorica smatra da je feministička umjetnost dovedena u posve novu poziciju. U području povijesti umjetnosti motrište zapadnjačkog bijelog muškarca, nesvjesno prihvaćeno kao *jedino* motrište povijesti umjetnosti zaista je problematično iz više razloga, osim što je elitističko, nemoralno i neetičko neprihvatljivo je i sa isključivo intelektualnog gledišta. Zato je nova povijest umjetnosti izuzetno potrebna kako bi revalorizirala i sagledala povijesne trenutke iz svježih, novih perspektiva poput one feminističke. Samo pitanje *zašto nema velikih umjetnica* poput drugih pitanja kojim se feministkinje bave falsificira prirodu problema istodobno nudeći podmukli odgovor: "Nema velikih umjetnica, jer žene nisu sposobne za veličinu." Prva feministička reakcija bila bi progutati "mamac" i pokušati naći primjere vrijednih i nedovoljno cijenjenih umjetnica, rehabilitirati skromne ali zanimljive i plodne karijere, nanovo otkriti zaboravljene floralistice ili Davidove sljedbenice te o njima detaljno pričati, dokazivati kako je Berthe Morisot o Manetu ovisila manje nego što se to misli. Drugim riječima, ponašati se kao znanstvenik koji naglašava važnost zanemarenog ili minornog umjetnika. Drugi pokušaj odgovora uključivao bi laganu promjenu stava i dokazivanje o drukčijoj vrsti "veličine" ženske umjetnosti koji bi implicirao prepoznatljiv, ženski stil specifičnih formalnih značajki temeljenih na posebnosti ženskog položaja i iskustva. Površno gledajući, razuman pristup koji potvrđuje normativ – žene su drugačije od muškaraca. Nakon što se zagrebe površina, dolazimo do zaključka da nikakve zajedničke ili općenito "ženstvene" karakteristike ne povezuju individualne stilove umjetnica kao što povezuju primjerice kubiste ili slikare bečke škole ili sljedbenike Caravaggia. Specifična rodna obilježja ne nalazimo niti unutar ženske književnosti. Nema nikakve suptilne suštine ženskosti koja bi povezivala rad Artemise Gentileschi, Mme Vigee-Lebrun, Angelice Kauffmann, Rose Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Kathe Kollowitz, Barbare Hepworth, Georgie O'Keefe, Sophie Tauber-Arp, Helen Frankenthaler,

¹ L. NOCHLIN 1994., 4.

Bridget Riley, Lee Bontecou ili Louise Nelson, kao niti radove Sappho, Jane Austen, Emily Bronte, Virgine Woolf, Gertrude Stein, Anais Nin, Emily Dickinson, Sylvie Plath i Susan Sontag.² Ove umjetnice i spisateljice bliže su svojim suvremenicama bez obzira na spol nego jedna drugoj. Ako su osjetljivost, delikatnost i istančanost obilježja ženskog stila, kako pristupiti djelima ženske umjetničke produkcije iz koje ta obilježja nedostaju. Nema ničega ženstvenog, osjetljivog ili krhkog na *Konjskom sajmu* Rose Bonheur (slika 1), kao ni na velikim platnima Helen Frankenthaler. Ako pak tvrdimo da su žene umjetnice više okrenute prizorima iz domaćinstva ili prikazima djece, što radimo s Monetom i Renoirom koji su podjednako kao Morisot ili Cassat slikali baš tu tematiku? Sam se odabir neke tematske skupine ili ograničavanje na određene motive ne smije izjednačiti sa stilom, a još manje s nekim esencijalno ženskim stilom. Nochlin eksplicitno naglašava da se problem ne zadržava samo u elitističkim povijesno-umjetničkim akademskim kružocima već pogrešno shvaćanje o onome što jest umjetnost dijeli i šira javnost. To bi bilo jedno naivno uvjerenje da je umjetnost izravni, osobni izraz individualnog emocionalnog iskustva, prijevod osobnog života u termine likovnosti. Umjetnost, međutim, vrlo rijetko odgovara takvu shvaćanju, a doista velika umjetnost – nikada. Stvaranje umjetnosti pretpostavlja dosljednu, konzistentnu primjenu određenog formalnog jezika koji je više ili manje, ovisan ili oslobođen danih vremenski određenih konvencija, shema ili sustava bilježenja koji se moraju naučiti ili usavršiti obrazovanjem, naukovanjem ili dugotrajnim individualnim eksperimentiranjem. Jezik umjetnosti je ugrađen u boju, liniju na platnu ili papiru, u kamen, glinu, plastiku ili metal – on nije ni srcedrapajuća priča, niti povjerljiv šapat.³ Pitanje "Zašto nema velikih umjetnica?" samo je vrh ledenog brijega pogrešnih tumačenja i shvaćanja. Ispod tog pitanja nalazi se mnoštvo klimavih ideja o prirodi umjetnosti, o prirodi ljudskih mogućnosti uopće i dostignuća te ulozi koju u svemu tome igra društveni poredak. Nochlin ističe jedan veliki mit koji je i dan danas održiv, onaj o Velikom Umjetniku koji posjeduje "genijalnost", izvanvremensku i tajanstvenu moć utjelovljenu u njegovoj osobnosti. Nemoguće je pričati o ženama umjetnicama bez spoticanja o brojne Velike Umjetnike, bogolike predmete stotina povijesno umjetničkih monografija. Bajka koja uključuje oštroumnog pokrovitelja ili starijeg umjetnika/učitelja koji otkriva čudo od djeteta preruseno u pastira, gotovo je opće mjesto umjetničke mitologije još od trenutka kada je Vasari učinio besmrtnim mladog Giotta opisujući trenutak u kojem Cimabue otkriva budućeg slikara koji čuva stado i na kamenu crta ovcu. Nekom tajanstvenom podudarnošću i kasniji umjetnici poput Beccafumija, Andree

² LJ. KOLEŠNIK, 1999., 4.

³ LJ. KOLEŠNIK, 1999., 4.

Sansovino, Andree del Castagno, Mantegna, Zubarana i Goye otkriveni su u sličnim pastoralnim situacijama. Ovim pričama, iako možda sadržavaju djelić istine, perpetuiraju se stavovi koji se podrazumijevaju. Čak i kad se temelji na činjenicama, mit o ranom iskazivanju genijalnosti navodi na krivi put. U svim ovim pričama osobito je naglašena čudesna, neodređena i asocijalna priroda umjetničkog dostignuća, polureligiozna koncepcija umjetnikove uloge koja se u 19. stoljeću uzdiže do razine hagiografije.⁴ U novim svetačkim legendama iz 19. stoljeća umjetnik se bori protiv snažnih roditeljskih i društvenih pritisaka, trpi društvenu sramotu poput kršćanskog mučenika, uspijeva unatoč svemu, ali u većini slučajeva tek nakon smrti. Nijedan ozbiljan znanstvenik/ca neće uzeti očite bajke pod istinu, no takva vrsta mitologije o umjetničkim postignućima i njihovim popratnim pojavama ipak u značajnoj mjeri utječe na oblikovanje podsvjesnih i neupitnih znanstvenih pretpostavki. Iza većine sofisticiranih analiza opusa velikih umjetnika – točnije povijesno umjetničkih monografija koje prihvaćaju pojam velikog umjetnika kao primarno polazište, a društvene i institucionalne strukture u kojima je živio i radio vide samo kao sekundarno važan izvor "utjecaja" ili kao jednostavnu "pozadinu" njegova djelovanja. Polazivši od takve pretpostavke, nedostatak ženskih dostignuća u umjetnosti vrlo lako se može oblikovati kao silogizam: da žene posjeduju genijalnost, ona bi kad-tad izašla na vidjelo. No, kao što nema velikih umjetnica, tako nema ni velikih umjetnika koji potječu iz aristokratskih krugova. Znači li to da nema talentiranih aristokrata? Da je genijalnost klasno determinirana? Prije će biti da je količina vremena što se mora posvetiti društvenim obavezama i vrste tih obaveza kao i zahtjevi i očekivanja s kojima su se morale nositi jednostavno onemogućili potpuno posvećivanje profesionalnom bavljenju umjetnošću. Pitanje "Zašto nema velikih umjetnica?" za sada nas je dovelo do zaključka da umjetnost nije slobodna, samostalna aktivno izuzetno nadarenog pojedinca.

5.1. Pitanje nagog modela

Dostupnost nagog modela ženama koje žele postati umjetnice u razdoblju od renesanse do 19. stoljeća, predstavljala je izuzetno velik problem. Govorimo o razdoblju povijesti umjetnosti u kojem je dugotrajna i pozorna studija ljudskog tijela bila presudno važan čimbenik obuke mladog umjetnika koji teži veličini, a i predstavljala je samu srž historijskog slikarstva. Osim toga, crtanje po modelu činilo je glavninu svih programa na

⁴ LJ. KOLEŠNIK, 1999., 9.

akademijama. Žene koje su se odlučile za umjetničku profesiju nisu imale pristup niti muškim niti ženskim modelima. Umjetnicama ne ide u prilog niti podatak koji kaže da niti u zadnjem desetljeću 19. stoljeća., studentice Royal Academy u Londonu nisu mogle pohađati satove crtanja prema modelu. U izuzetno rijetkim slučajevima, to pravilo se kršilo, uz preduvjet da model mora biti pokriven do grla. Detaljne i precizne studije nagih modela koje nalazimo u radovima od Seurata pa do 20. stoljeća, svjedoče nam o toj vrsti podučavanja kao o središnjem mjestu akademske likovne pedagogije i njezinom značenju u razvoju nadarenog početnika. Formalni program Akademije kretao se istim ustaljenim smjerom počevši od kopiranja crteža i skulptura, crtanja odljeva glasovitih kipova do crtanja prema živom modelu. Umjetnici koji su lišeni ove posljednje stepenice, logično su i lišeni prilike da stvaraju velika umjetnička djela. Žene su se morale ograničiti na "manje važna" područja poput portreta, genre, pejzaža i mrtve prirode. Ono za što su žene dobile dopuštenje nakon 1850. god., bilo je poziranje budućim umjetnicima kao nagi model. Ženi je dopušteno biti predmetom izučavanja pred skupinom nepoznatih muškaraca, no nije joj dopušteno izučavati i bilježiti nagost muškarca ili druge žene. Dokazuju nam to brojni prikazi muškaraca koji se formalno obrazuju za slikare i kipare, a s kojih redovito nedostaju žene. Tek na samom kraju 19. stoljeća nailazimo na prikaze žena koje nesputano rade prema modelu zajedno s muškarcima u studiju ruskog realista Ilye Repina.⁵ Vidimo da dostupnost nagog modela više nije samo natuknica preko koje se prolazi i koju se zaboravlja. Dostupnost nagog modela mora se promatrati kao jedan od aspekata automatske, institucionalne diskriminacije žena. Akademije kasnije gube na značaju, no do tada, posebice u Francuskoj, formalna naobrazba i iskustvo stečeno na akademiji predstavljaju gotovo jedini ključ uspjeha. Žene se nisu mogle natjecati za Prix de Rome sve do kraja 19.st. Statistički podaci na prvu izgledaju ohrabrujući, Francuska u 19.stoljeću ima najviše umjetnica u Europi koje čine trećinu francuskih umjetnika. No niti jedna od njih nije postigla značajni umjetnički uspjeh. Od onih koje su završile studij na Ecole des Beaux-Art, samo ih je 7% dobilo neku službenu narudžbu, samo 7% dobilo je medalju salona, a niti jedna nikada nije dobila Legiju časti.⁶ Ružnu statistiku prekida Rosa Bonheur.

5.2. Dostignuća dama

Sliku umjetnice u 19. stoljeću lako možemo kreirati putem priručnika o pravilima dobrog ponašanja i vrlo popularnih književnih djela tog vremena. Riječ je o knjigama savjeta poput

⁵ LJ. KOLEŠNIK 1999., 14.

⁶ LJ. KOLEŠNIK 1999., 15.

vrlo popularne *The Family Monitor and Domestic Guide* gospođe Ellis, onodobni bestseler u SAD-u i Velikoj Britaniji. Knjiga služi kao vodič kroz život kojim bi se trebala služiti svaka žena koja drži do svoje časti i morala. Čudoređe i skromnost zauzimali su visoko mjesto na buržujskoj ljestvici prioriteta. Gospođa Ellis upozorava sve žene kojima je možda palo na pamet da se profesionalno okušaju ili pak istaknu u nekoj intelektualnoj aktivnosti: "*Ne treba niti pretpostaviti kako autorica ove knjige zagovara mišljenje da je za ženu bitno dosizanje visokog stupnja intelektualnih ostvarenja, naročito ako su ona vezana uz samo jedno određeno polje istraživanja. "Željela bih se u nečemu isticati" je česta i do neke mjere hvalevrijedna izjava; ali otkuda ona potiče i kamo smjera? Za ženu je neizmjereno važnije mnogo stvari raditi dobro, no isticati se u samo jednom polju. Ako uspije u prvome, učinit će sebe daleko korisnijom dok bi s drugim postignućem mogla tek nakratko zablistati. Spretna i vješta u svemu, lako i dostojanstveno će se snaći u svakoj životnoj situaciji – no ako posveti svoje vrijeme postizanju savršenstva u samo jednoj stvari, mogla bi postati nesposobna za sve druge. Inteligencija, obrazovanje i znanje poželjni su samo ako vode moralnoj odličnosti žene, i ništa više od toga. Sve što bi zaokupilo njezin um i isključivalo druge stvari, sve što bi je uvlačilo u koloplete laskanja i obožavanja, sve što bi joj odvlačilo misli od drugih i usredotočilo na nju samu, treba izbjegavati jer joj donosi zlo, bez obzira na to što je samo po sebi sjajni i privlačno.*"⁷ Uporan naglasak na skromnosti, vještom, samoponižavajućem amaterizmu kao prikladnom dostignuću dobro odgojenih djevojaka, spriječio je bilo kakva ozbiljna ženska dostignuća. Takav stav preobražava ozbiljnu predanost u isprazno ispunjavanje slobodnog vremena ili u radnu terapiju, ali i čuva muškarce od neželjenog suparništva u njihovim "ozbiljnim" stručnim aktivnostima te im osigurava dobro zaokruženu pomoć kod kuće. Gđa. Ellis blagonaklono gleda na slikarstvo koje smatra tihom aktivnošću koja nikoga ne uznemirava: "*To (crtanje) je posao koji odvraća misli od mnogih briga... Upravo crtanje, za razliku od brojnih drugih zanimanja, onemogućava prepuštanje mračnim mislima i održava opću vedrinu koja je dio društvenih i kućnih obveza... uz to, ono može biti prekinuto i nastavljeno, već prema situaciji ili raspoloženju, bez ikakvog značajnog gubitka*".⁸ Slični naputci za život pratili su i brojne književnice u 19.st, od kojih se također očekivalo da se odreknu svog poziva zbog ljubavi i braka. Vidimo da je ženin izbor često puta bio brak ili karijera, odnosno samoća kao cijena za uspjeh ili seks i društvo po cijenu odricanja od struke. Naravno da umjetnička struka kao i mnoge druge zahtjeva brojne žrtve i odricanja, osobito u drugoj polovini 19. stoljeća kad tradicionalna institucija mecenatstva prestaje ispunjavati

⁷ M. ELLIS 1844., 37.

⁸ M. ELLIS 1844., 38-39.

svoju ulogu. To nam potvrđuju i brojne biografije slavnih umjetnika poput Delacroixa, Courbeta, van Gogha i Toulouse-Lautreca, koji su se djelomično odrekli užitaka i obveza obiteljskog života kako bi mogli nesmetano raditi. Ipak, niti jedan od njih se nije lišio neobaveznog druženja sa suprotnim spolom, niti je itko od njih žrtvovao svoju muškost po cijenu uspjeha. Nažalost, žene umjetnice nisu imale taj luksuz da uzmu od svega po malo. Unatoč svim ovim preprekama postoji mala grupa žena koja se istaknula u povijesti umjetnosti. Ni jedna nije dosegla veličinu Picassa ili pak Rembrandta, no karijere su im dovoljno plodne i zanimljive da se o njima, na sreću, i napisala pokoja riječ. L. Nochlin ukazuje na nekoliko značajki koje ih povezuju: sve umjetnice su bez iznimke imale očeve umjetnike ili su kasnije, krajem 19. i 20. stoljeća bile u vezi s jačim i dominantnijim umjetnikom. Radi se o pravilu koje ne poznaje iznimke. Znamo da je Berthe Morisot bila u bliskom odnosu s Manetom, a u braku s njegovim bratom. Mary Cassatt dobar dio svojih djela temelji na stilu svog prisnog prijatelja Degasa, otac Rose Bonheur bio je slikar, a niz se može nastaviti dugo u 20. stoljeće. Bilo bi zanimljivo istražiti ulogu benevolentnog, poticajnog oca u životu mlade umjetnice. Kao uvertiru u zanimljive karijere umjetnica poučno je proučiti Rosu Bonheur, jednu od najuspješnijih umjetnica svih vremena. Svoj puni razvoj doživjela je sredinom 19.st. u periodu kad je borbu između tradicionalnog historijskog slikarstva i manje pretencioznog *genrea* dobila ova druga struja. Usponom građanstva i propašću plemstva, dogodila se promjena u ukusu, porasla je potražnja manjih slika koje uprizoruju svakodnevicu. L. Nochlin citira Whitesove: *"možda i postoji tri stotine provincijalnih muzeja, možda i postoje državne narudžbe umjetnina za javne institucije, ali jedina moguća plaćena odredišta za pravu poplavu slika bili su građanski domovi. Historijsko slikarstvo nikad nije, niti će se moći udobno smjestiti u salone srednje klase. Manje vrijedni oblici prikazivačke umjetnosti – genre, krajolici, mrtve prirode to su mogli i još uvijek mogu."* Animalističko slikarstvo u kojem je Rosa Bonheur bila nedvojbeno najuspješnija, bilo je jako popularno među građanstvom. Gotovo da nije postojao dom čije zidove nisu krasili slike kravica i konja, čiji "duh" je ova umjetnica uspijevala prenijeti na platno. Kao kći osiromašenog učitelja crtanja, vrlo je rano pokazala interes za umjetnost i posebno neovisan duh. Kako joj je otac bio član *saintsimonske* zajednice koja je držala do određenih ideala među kojima su bili i jednakost žene i neodobravanje braka, jasno je odakle je Rosa Bonheur primila snažne utjecaje. Sama je izjavljivala kako se nikada nije željela udati jer bi tim činom izgubila svoju slobodu, čak je tvrdila i da previše djevojaka dopušta da ih odvedu pred oltar kao janje na klanje. *"Zašto ne bih bila ponosna što sam žena? Moj otac, taj zaneseni apostol čovječnosti, mnogo mi je puta ponovio kako je ženin zadatak da uzdigne*

*ljudsku rasu, da je ona Mesija stoljeća što dolaze. Njegovim učenjima dugujem veliku i uzvišenu ambiciju za spol kojem ponosno pripadam i čiju ću neovisnost podupirati sve do svoje smrti...*⁹ Usprkos nekonvencionalnosti, izgleda da Rosa Bonheur nije mogla odoljeti onome što Betty Friedann zove "sindrom čipkaste bluze", bezazlenom obliku ženske pobune koja i dan danas navodi uspješne žene da prihvate neki posebno ženstven odjevni detalj ili dokažu kako vješto peku kolače.¹⁰ Usprkos tome što je redovito nosila mušku odjeću i kratku frizuru, svom je biografu uporno naglašavala da to čini isključivo zbog umjetničkih potreba, jer je praktičnije. Ljutito je poricala tračeve da je kao dijete po Parizu trčala odjevena kao dječak, te je s ponosom pokazivala dagerotipiju na kojoj pozira kao šesnaestogodišnjakinja u krinolini. Za kratku kosu također je našla opravdanje. Odrezala ju je nakon majčine smrti jer *"tko bi se brinuo za moje uvojke?"*¹¹ Rosa Bonheur, kao mnoge prije i poslije nje, osjećala je grižnju što izdaje kodove ženstvenosti, ako ne na svjesnoj razini, onda podsvjesnoj: *"Snažno osuđujem žene koje se odriču uobičajene odjeće u želji da ih se smatra muškarcima. Da mislim kako mojem spolu dobro stoje hlače, odavno bih bacila sve svoje suknje, ali to nije tako i nikada ne bih savjetovala svojim sestrama po paleti da svakodnevno nose mušku odjeću. I ako me vidite ovako odjevenu, to nije zato što želim izgledati zanimljivo, što mnoge druge žene pokušavaju učiniti, već mi je tako jednostavno puno lakše raditi. Sjetite se da nekad po cijele dane provodim u klaonicama. Doista morate voljeti umjetnost da biste živjeli okruženi rijekama krvi... nisam imala izbora i morala sam priznati da je odjeća mog spola strahovito opterećenje. Zato sam odlučila zamoliti načelnika policije da mi dopusti nositi mušku odjeću. Kostim koji nosim predstavlja samo moje radno odijelo i ništa više. Nikad se nisam osvrnula na glupe primjedbe. Nathalie (njezina prijateljica) im se ruga zajedno sa mnom. Uopće je ne smeta što se oblačim kao muškarac, no ako vas to i najmanje odbija, rado ću odjenuti suknju. Moram samo otvoriti ormar u kojem je široki izbor ženske odjeće."*¹² Prava je šteta što ova velika umjetnica, dobitnica prve medalje Pariškog salona, Legije časti, Reda Isabelle katoličke i Reda Leopolda Belgijskog, prijateljica kraljice Viktorije, u poznim godinama osjeća potrebu da se opravdava i objašnjava svoje normalno prihvaćanje muškog načina ponašanja.

⁹ A. KLUMPKE 1908., 35.

¹⁰ B. FRIEDAN 1963., 158.

¹¹ A. KLUMPKE 166.

¹² A. KLUMPKE 308.-309.

6. Kritička recepcija 'ženske umjetnosti'

Nerijetko umjetnici/e ostavljaju za sobom dnevnike, pisma, zabilješke kao i komentare drugih ljudi koji osim što nam pomažu rekonstruirati dijelove ličnosti samih autora, otkrivaju nam i ponešto o publici i gledaocima te iste umjetnosti. Zapisi govore i o tome na koji način su radovi izloženi, jesu li prodani i za koliko. Likovni kritičari uglavnom su formulirali mišljenje javnosti u konačnici, i bili su svojevrsni prevodioci djela, dok su same izložbe predstavljale oblik zabave, gotovo urbani spektakl. No, pozicije u koje su kritičari stavljali umjetnike i značaj koji su im pridavali često su bili kontradiktorni i divergentni, jer ne samo da su ovisili o konvencijama popularne kritike već i o ideološkoj poziciji samog kritičara koji se nije libio biti subjektivan i pristran. Identitet autora postaje krucijalan u drugoj polovini 19. stoljeća. Tadašnja publika koja je pohodila salone i gledala radove recentnih umjetnica poput Mary Cassatt i Berthe Morisot bili su akutno svjesni njihovih rodnih identiteta, te je sukladno tome i sama interpretacija njihovih djela bila pod direktnim utjecajem promišljanja o njihovom rodu i spolu. U isto to vrijeme, Monetovi radovi nikada nisu bili 'ocjenjivani' u odnosu na količinu muškosti koju izražavaju. Njegova muškost se nije propitkivala, ona se pretpostavljala i uzimala zdravo za gotovo. Ni Morisot ni Cassatt nisu bile 'samo' umjetnice za svoju najraniju publiku. One su bile ženske umjetnice i u tom kontekstu i prosuđivane. Umjetnička djela načinjena ženskom rukom, izazivala je u kritičarima potrebu da traže određene znakove i simbole ženstvenosti u samom radu. Femininost je smatrana fiksnim i konstantnim identitetom, produktom nepobitnim biološkim i pratećim društvenim različitostima, koja je naprosto morala biti i dio likovnosti. Taj ženski identitet kod Morisot i Cassatt se utvrđivao i konstantno potvrdio u temama prikaza i u tehnici koju su koristile. Najčešći pridjevi koji su korišteni kako bi se opisao rad umjetnica kojima su se divili bili su: *delikatno*, *blago*, *ljupko* i *dražesno*. Što će reći, atributi kojima su se i inače muškarci divili kod ženskog spola i koji su smatrani njihovim najvećim kvalitetama. Uvjeti pod kojima su žene mogle uspjeti zahtijevali su kompleksno balansiranje prikladne ženstvenosti s prevladavanjem inherentnih slabosti. Kritičari su tražili tragove ženstvenosti i u samom načinu na koji su djela konstruirana. Za njih, ženstvenost je nešto što se neminovno moralo 'upisati' u sami način stvaranja djela, a ne samo u odabiru tematike.

7. Stav znanosti prema ženama

Likovna kritika koja je poticala i ukazivala na rodne razlike nije bila jedina koja je svijet predstavljala na rodno pristran način, već je bila samo jedna od tisuće 'znanstvenih' disciplina koje su bile duboko ukorijenjene u društvu. Ono od čega se 19. stoljeće razlikovalo od prijašnjih jest pokušaj shvaćanja tih razlika kroz znanost koja je pružala empirijske dokaze koji su služili kao baza za razvoj društvenih teorija. Ono što se prije ticalo religije, filozofije i 'zdravog razuma' odjednom je postala stvar medicine, novih disciplina psihologije i socijalne politike. Tamo gdje su teolozi i umjetnici koristili vjeru i metafore kako bi poduprli svoje argumente, znanstvenici su ponudili 'činjenice' i 'dokaze'. U vrijeme feminističkih pokreta, konzervativni medicinski i antropološki *establišment* je koristio znanost kako bi potkrijepio vjeru u prirodnu hijerarhiju spolova. Iz čega se dalo iščitati da žene nisu bile potpuno opremljene kako bi se nosile s višim mentalnim funkcijama, posebice apstraktnom mišlju. Takva inferiornost, vjerovalo se naširoko, bila je psihološki i biološki determinirana i ovisila je o strukturi, veličini i težini ljudskog mozga. Medicinske teorije prožimale su svakodnevni život Parižana u kasnom 19. stoljeća, a doktori su postali vjerodostojni posrednici između laboratorijskih eksperimenata i problema u društvu. U tada jako popularnim izdanjima *Grande Encyclopedie* pisalo se kako se žene prestaju razvijati intelektualno u pubertetu zbog reproduktivnih funkcija čiji razvoj počinje dominirati ukupnim psiho-fizičkim razvojem mlade ženske osobe. Taj intelektualni nedostatak ili hendikep navodno je kompenziran drugim sposobnostima koje su bile puno razvijenije kod žena nego kod muškaraca – posebice dio mozga zadužen za emocije i nervni sustav. Općeprihvaćen stav znanosti bio je taj da žene imaju iritabilniji živčani sustav od muškaraca, te da su sukladno tome sklone histeriji i iracionalnom ponašanju. Žene, djeca i necivilizirane rase imali su nešto zajedničko: njihove reakcije bile su direktne i trenutne. Imali su kratke koncentracijske raspone koje su neselektivno privlačile prolazeće impresije, u suštini su bili podražajni, njihove mentalne aktivnosti ovisile su o vanjskim stimulansima ili poticajima, bili su jako emotivni i impulzivni, njihova snaga ležala je u njihovim visoko razvijenim moćima opservacije i percepcije.

8. Impresionizam kao 'ženstvena umjetnost'

Baš ta navodna impresionistička vezanost uz površinu, slavljenje čulnih iskustava rođenih u brzinskoj percepciji i bilježenje prolaznih trenutaka, u 1890.-ima smatrana je praksom najprikladnijom ženskom temperamentu i karakteru. Morisotina umjetnost i prije tog popularnog diskursa smatrana je suštinski ženstvenom. Georges Riviere, već 1877. godine, govori o 'ljupkim slikama, tako rafiniranima i iznad svega tako ženstvenima'. Njeni radovi hvaljeni su zbog delikatnog poteza, suptilnih i vedrih boja, gracioznosti i elegancije, lakoće dodira. Slike su joj konstantno hvaljene zbog te poznate kvalitete – ženstvene ljupkosti. Čak su i muškarci u impresionističkom pokretu optuživani da su 'feminizirani', što je na koncu dovelo do feminiziranja samog pokreta. Prvi kritičar koji je razvio argumente koji su dokazivali da je impresionizam ženstven stil, bio je simpatizer simbolista Theodor de Wyzewa. Tvrdio je kako su tragovi koje su impresionisti ostavljali bili izražajne kvalitete prikladne jednoj ženi. Da pojasnim, korištenje svijetlih tonova paralelno je ženskoj viziji koju čini površna elegancija, lakoća i svježja jasnoća. Nije bilo prikladno da se jedna dama zamara dubokim i intimnim odnosima među pojavama i stvarima. Jedino žena ima pravo rigorozno prakticirati impresionistički sustav, jer prema ovim kritičarima, umjetnice mogu ostvariti svoju pravu narav putem impresionističkog slikarstva. Žene su usprkos tome, bile isključene iz akademskih umjetničkih institucija i s prve izložbe simbolista u Salonu de la Rose et Croix, oformljenom 1891. godine.¹³ Zanimljivo je da su impresionističke grupne izložbe bile jedne od rijetkih nezavisnih organizacija u koje su žene bile dobrodošle. Do 1890.-ih, impresionizam je ostavljen ženama, tim delikatnim i nježnim bićima, nervoznog temperamenta, intelektualno slabašnih, površnih u shvaćanju svijeta, vještim s rukama, osjetljivim na podražaje i subjektivnim u svojim reakcijama. Žene su bile utjelovljenje onoga što impresionizam je, a ime Berthe Morisot dolazi kao sveta fuzija 'žene' i 'impresionizma'. Morisotina umjetnost opisivana je kao suštinski ženstvena, slatka, graciozna, nježna i zamišljena. Kao umjetnica, izdizala se od svih svojih kolegica, te nikada nije dobila neugodne epitete poput 'muškarache' kakve su krasile Cassatt i Rosa Bonheur. Berthe Morisot zaista je bila ključna ličnost impresionističkog kruga, i izgleda da je jedina na kraju u punom smislu opravdala pojam ženstvenog impresionizma, te nju valja obraditi u ovom poglavlju. Budući da je bila žena, nije mogla odlaziti u kavanu Guerbois, što ju nije spriječilo da razvije prisnost

¹³ F. FRASCINA, T. GARB, N. BLAKE, B. FER, C. HARRISON 1994., 284.

s Manetom, Degasom i ostalim protagonistima avangardne scene. Družila se s njima na tjednim večernjim primanjima u kući kod nekoga od njih, kao na primjer kod Manetove majke.¹⁴ Razvila je prijateljstvo s Manetom i često mu je pozirala. Njena paleta postaje jako svijetla i lepršava, a pokreti slobodniji. Likovi koje portretira predstavljaju žene iz srednje klase i njihovu djecu, s obzirom da su joj kao ženi, takvi modeli bili najdostupniji. Iako su njene žene odjevene po posljednjoj modi, nisu lakomislene i praznoglave, više su meditativne, zamišljene, rafinirane i vladaju određenom predodžbom o sebi. Njene žene nisu nikada prikazane kao dodatak muškarcu (poput Renoirovog *Ručka*). Morisot smatra ženski svijet jednako posebnim i vrijednim kao muškarčev. Njene slike zapravo su katalog aktivnosti imućne žene: branje cvijeća, pijeње čaja, briga za bližnje, čitanje, šivanje i provođenje praznika u okolini grada ili na moru. Tipično je za njene likove da ne komuniciraju međusobno, već su zaokupljeni mislima, u kontemplativnim raspoloženjima (slike 2, 3, 4). Rodne teorije s kraja 19. stoljeća, otišle su toliko daleko, da su ušle u sferu samih likovnih elemenata. Tako je crtež sa svojom linearnošću, razumom i asocijacijom na dizajn i stvaranje s racionalnim planiranje i organiziranjem strogo smatran 'muškim' elementom, ne samo metaforički već i kao indikator umjetničke prakse kojoj su samo mogli pristupiti muškarci i koja je samo njima bila prikladna. Boja, s druge strane, asociirana je sa slučajnošću, nepredvidivošću, promjenom i površinom, ukratko ženskim karakterom. Charles Blanc, 1867. godine, objavljuje *Grammaire historique des arts du dessin*, popularni priručnik iz kojeg se većina tadašnjih likovnih kritičara obrazovala. Blanc proglašava dominaciju linije nad bojom i navodi: "*Crtež je muški spol u umjetnosti, boja je ženski*". Crtež je po njegovom shvaćanju baza sve tri velike umjetnosti – arhitekture, skulpture i kiparstva, dok je boja suštinska jedino slikarstvu. Ali, odnos između boja i crteža u slikarstvu povezan je s odnosom između žene i muškarca, stoga Blanc upozorava kako je nužno da crtež zadrži dominaciju nad bojom, a izgledno je da je boja igrala žensku ulogu u umjetnosti, "*(...) ulogu sentimenta, submisivnu crtežu, kao što bi sentiment bio submisivan razumu. Boja daje šarm, ekspresiju i draž, ali mora biti podčinjena disciplini crteža kako se ne bi omakla kontroli.*"¹⁵

¹⁴ P. DAVIES, W. DENNY, F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A. ROBERTS, D. SIMON, 2008., 878.

¹⁵ F. FRASCINA, T. GARB, N. BLAKE, B. FER, C. HARRISON, 1994., 285.

9. Umjetnice u okviru institucija, privatnih i javnih sfera i gradskih toposa

Tipičan položaj prosječno ili nad prosječno talentirane umjetnice druge polovine 19. stoljeća uključivao je privatnu sferu kao kućanstvo i hobije prikladne ženama, javnu sferu isključivo u pratnji supruga a isključivao je svaki pristup ozbiljnoj akademskoj instituciji. Da obrazložim odnos umjetnice i institucije, iznijet ću neke statističke podatke poput ovih: umjetnice su izostavljene iz svih službenih tijela, one nisu sudionice žiriranja, nisu likovne kritičarke, nisu profesorice na visokim školama i fakultetima te nemaju pristup istima niti kao studentice. Zabranjen im je pristup studiranja na Ecole des Beaux-Arts do 1897. godine, i na prestižnoj Academie des Beaux-Arts tokom čitavog 19. stoljeća. Ako pogledamo likovna djela tog perioda koja prikazuju ateljee umjetnika i nekakva zajednička druženja, vidjet ćemo da su žene uvijek izostavljene iz grupnih prikaza, a ako ih kojim slučajem i bude, svedene su na puki simbol poput kipića kojekakvih Venera, aktova po zidovima i slično. Usprkos strogim okvirima u kojima su mogle ili nisu mogle djelovati, postojali su određeni obrazovni centri u kojima je bio dozvoljen pristup ženama ali njihovo znanje stečeno u takvim školama nije bilo institucionalizirano i priznato, već na razini amaterizmima i hobija. No, daleko od toga da se podržavao nerad buržujskih gospođa, bilo je očekivano i u okviru prikladnog ponašanja da žene umiju vesti, slikati, kuhati, pjevati, čitati o određenim temama kako bi imale što i za ispričati u društvo gospode, no sve na jednoj površnoj razini koja nije zahtijevala intelektualno naprezanje i bavljenje apstraktnom mišlju. Poznati su mjesečnici i tjednici koji su imali koncept 'priručnika za život', poput *Gazette des femmes* ali koji su na svojim stranicama nudili brojne ilustracije prikladnog ponašanja, recentnih modnih krikova, pošalica i savjeta za dom i brigu o djeci.¹⁶ Iz takvog 'zatvorenog' života, života ograničenog kretanja fokusiranog na privatno, majčinstvo, hobije i brigu za dom od čijih konvencija nisu mogle pobjeći niti uspješne slikarice, javlja se posebno *genre* slikarstvo, odnosno specifična tematika vezana usko uz ženski svijet 19. stoljeća. U Parizu, krajem 19. stoljeća postojala je povijesna asimetrija – društvena, ekonomska i subjektivna razlika između žene i muškarca. Ta je razlika određivala što i kako će muškarci i žene slikati. Činjenica je da se u modernoj povijesti umjetnosti susrećemo s velikim brojem kanonskih djela koji prikazuju područje spolnosti kao oblik komercijalne razmjene. Uprizoreni su imaginarni susreti muškaraca koji slobodno uživaju u brojnim urbanim prostorima i žena iz podređenih klasa koje radeći u tim prostorima

¹⁶ F. FRASCINA, T. GARB, N. BLAKE, B. FER, C. HARRISON 1994., 244.

često prodaju svoje tijelo. Postavlja se pitanje kako je sustav društveno osmišljenih spolnih razlika oblikovao živote Mary Cassatt i Berthe Morisot? Kako je utjecao na strukturiranje onoga što su ove umjetnice stvorile? Matrica koju razmatra Griselda Pollock jest prostor. Prostori koji su prikazani na slikama Morisot i Cassatt uključuju blagovaonice, salone, spavaonice, balkone i privatne vrtove. Riječ je o privatnim prostorima i prostorima vezanim uz dom. U njihovim opusima nalazimo i prizore iz javne sfere – prizore šetnje, vožnje parkom, posjeta kazalištu, vožnji čamcem. I one, kao što vidimo, prikazuju mjesta pokazivanja i društvenih rituala koji su stvorili uglađeno građansko društvo, *Le Monde*. Kod Cassatt nalazimo i radne prostore, u nekoliko je primjera čak prikazala i učinila vidljiv po prvi puta rad žena iz radničke klase slikajući ih kako obavljaju kućanske poslove u domovima poslodavaca (slike 5, 6, 7). Analiza radova navedenih slikarica pokazuje slabu zastupljenost tipične impresionističke ikonografije. U njihovim prizorima nedostaje čitav niz prostora koje su muškarci slobodno zauzimali i koristili za svoju umjetnost – barovi, kafeterije, prostori iza pozornice. Druga dimenzija iz koje možemo sagledati problem prostora je organizacija slikarske kompozicije. Poigravanje s prostornim strukturama opće je mjesto ranog modernističkog slikarstva, no prostorna sredstva u radovima Morisot i Cassatt proizvode sasvim drukčiji učinak od Manetove domišljate i proračunate igre s ravninama ili Degasova korištenja oštarih kutova gledanja. Morisotin način organiziranja prostora je jukstaponiranje dvaju prostornih sustava na istom platnu. Dva segmenta prostora često i jasno su razgraničena balustradom, balkonom, terasom ili nasipom kao što vidimo u djelima *Pristanište u Lorientu* iz 1869. i *Na terasi* iz 1874. (slika 8). Na slikama Morisot mjesto s kojeg slikarica slika čini dijelom prizora, iz čega slijedi određena prostorna zbijenost i veća neposrednost prednjeg plana. Za Cassatt karakteristična je blizina i sažimanje. Promatrač je prisiljen na konfrontaciju ili razgovor s naslikanim likom, s tim da su dominacija i familijarnost spriječeni okretanjem glave modela u stranu (slika 9). Zašto u njenim djelima nema konvencionalne udaljenosti? Zašto dolazi do radikalnog razaranja onoga što smatramo normalnim odnosom između promatrača i slikanog teksta? Nešto je poremetilo logiku pogleda. Možda postoji povezanost između zbijanja pikturalnog prostora i društvene izolacije žena unutar građanskih kodova ženskosti. Klaustrofobija i ograničavanje upisani su u pritisak kojem su izloženi likovi u prostoru.¹⁷ Različit odnos prema svijetu, urbanitetu i sferama vidljiv je i u situacijama u kojima umjetnik i umjetnica zabilježavaju iste motive. Dok kod Cassattinog djela *Majka koja se sprema okupati svoje uspavano dijete* iz 1880. godine, vidimo i osjetimo nevjerojatnu

¹⁷ G. POLLOCK 1988., 230.

toplinu i intimnost trenutka kakva se može razviti samo između majke i njenog djeteta, kod Renoirovog prikaza majčinstva u djelu *Majčinstvo, ili Majka doji svoje dijete* iz 1885. godine, susrećemo se s potpuno drugačijim osjećajem i dojmom. Renoirova 'majka' služi isključivo kao seksualni objekt naslikan kako bi ugodio muškom oku, ona uspostavlja senzualan i inferioran pogled prema promatraču, zanemaruje svoje dijete koje joj služi kao artefakt, a vidljiva intimna veza između dvoje nije postignuta. Fokus je stavljen na grudi i cijeli prizor nabijen je erotičnošću. Vidljivo je da Renoir iz svoje dominantne i privilegirane muške pozicije ne razumije majčinske osjećaje i vezu majke i djeteta, te da koristi situaciju kako bi žensko tijelo eksploatirao radi muškarčeve ugone, iako se radi o nevjerojatno prirodnom trenutku – dojenju. Cassattina majka, upravo suprotno, ne mari za promatrača niti se trudi biti privlačna i oku ugodna. Ona ne uspostavlja kontakt s muškim pogledom van slike, već se duboko zagledava u oči svog djeteta za kojeg iskreno mari. Obline njenog tijela negirane su, a dojam koji dobivamo jest neposredan, opušten trenutak prepun ljubavi, nezavisan od vanjskog svijeta i utjecaja. Zatvorenost žene u privatnu sferu posljedica je njenog ograničenog pristupa javnoj sferi. Činjenica jest da su žene imale nevjerojatno ograničenu slobodu kretanja po urbanim sredinama, a ako su sudjelovale u prošetavanju *quartierima* i *boulevardima* morale su to raditi u pratnji supruga, u suprotnom bi svakako bile smatrane prostitutkama. Marie Bashkirtseff piše 1882. godine u svom dnevniku upravo o toj problematici. U njenim rečenicama čežnja za slobodom toliko je snažna i direktna da zaista možemo iskreno suosjećati s takvim životnim stilom koji im je bio nametnut. Navodi kako muškarci uživaju apsolutnu nezavisnost i slobodu u odlučivanju gdje će ići, kad će se vratiti, hoće li večerati doma ili u restoranu.¹⁸ O sličnim tegobama piše i Jules Michelet, 1859. godine. Ona govori kako se neudana žena na dnevnoj bazi susreće s brojim neugodnim situacijama koje silno iritiraju: *"Jedva može izaći iz kuće, a da ju ne zamijene s kurtizanom. Postoji bezbroj mjesta na koje samo muškarci odlaze, a ako ta ista žena mora poslovno otići na jedno takvo mjesto, muškarci će napraviti scenu i smijati se kao budale. Za primjer, ako se žena nađe u jednom kraju Pariza, jako gladna, ona neće ući u restoran kako bi večerala, jer bi takav postupak izazvao skandal, te bi ju ispratili grubim komentarima."*¹⁹ Iz ovakvih redaka jasno iščitavamo tjeskobnost žene koja je živjela u drugoj polovini 19. stoljeća, stil života, društvene konvencije, pravila i norme. Toliko puno govori ovih par redaka o društvu i hijerarhiji spolova, da nam nakon njih postaje jasnija slika umjetnice iz tog perioda. Uviđamo da je bila potrebna velika količina hrabrosti uopće se baviti slikarstvom. S obzirom da je *flaneur* bila

¹⁸ G. POLLOCK, 1988., 236.

¹⁹ F. FRASCINA, T. GARB, N. BLAKE, B. FER, C. HARRISON 1994., 236.

kategorija rezervirana za muškarce koji su se slobodno prošetavali *boulevardima*, razmjenjivali ideje u *caffeiama*, koristili kurtizane za zabavu i razonodu dok su doma uživali neupitnu podršku svojih 'zatočenih' supruga, ženama iz srednje i više buržoazije preostalo je da pronađu inspiraciju na drugim mjestima. Za razliku od žena iz radničke klase koje su uživale puno veće slobode ali koje su tu slobodu i 'masno' plaćale teškim radom u tvornicama, buržujke koje su se bavile umjetnošću nisu morale teško raditi, te su za umjetničku djelatnost imale novca i vremena. Većina umjetnica dolazila je već iz bogatih i obrazovanih obitelji koje su im pružale moralnu i novčanu podršku. Naravno da je to jedna od bitnijih stavki ako govorimo o već poprilično teškom položaju koju kao žene zauzimaju u društvu, a onda kao žene koje se bave umjetnošću rezerviranom za muški rod. Osim tema majčinstva i domaćinstva, često ćemo susretati prizore iz posljednjeg utočišta slobode za ženu 19. stoljeća – opere. Opera zauzima značajno mjesto u građanskom društvu, a pohodeње opere doslovno se podrazumijevalo. Indikativno je da su žene mogle ići u Operu bez pratnje supruga jer se njihovo dostojanstvo u Operi ne bi preispitivalo. Toliko značajna za ženu, javlja se kao posebna ikonografija modernih umjetnica, no iako je pohoditi operu bilo prikladno, slikati ju značilo je prekoračiti granice dobrog ponašanja. Poimanje opere kao javne sfere u kojoj je moguće iščitati društvene i rodne stereotipe može se objasniti na djelima Eve Gonzales, Mary Cassatt i Augusta Renoira. U slici Eve Gonzales *"Lođa u talijanskom kazalištu"* iz 1874. godine, jedan, tada suvremeni kritičar, vidio je odnos muškarca i žene sličan onome kakav ima lutkar prema svojoj lutki koju drži na koncu i koju može razbiti kad poželi. Poanta je da ovaj namjerni gotovo karikaturalni prikaz konvencionalnih uloga nije ostao nezamijećen od strane publike. Na slici vidimo raskošno uređenu lođu u kojoj sjedi izazovna dama dubokog dekoltea, pogleda direktno usmjerenog prema promatraču, i muškarca s njene lijeve strane u profilu okrenutim prema njoj. Iako je žena naslikana s tipičnim simbolima ženstvenosti poput dubokog dekoltea, buketa cvijeća, nakitom i dvogledom, isti ti simboli mogu se s današnje perspektive promatrati na drugačiji način. Slika je već tada promatrana kao posveta voljenom učitelju Manetu i njegovoj *Olimpiji*, a buket cvijeća često je identificiran s buketom koji Olimpija ima. Iz te perspektive, ova slika više ne prikazuje uglađeni buržujski par, već se cvijeće osim na ženstvenost referira i na seksualnost i dostupnost, te kao takva prekoračuje društvene norme. Dostojanstvenost Gonzalesinog modela upitna je i ostavlja mnoga pitanja otvorenima. Gonzales odaje počast svom učitelju i tehničkim aspektima slikanja koristeći snažno frontalno osvjetljenje, odsustvo tonskog modeliranja, obilato korištenje crne boje i zamahivanjem kista. Čini li ovu sliku buket cvijeća skandaloznijim jer ga je naslikala žena? Teško je odgovoriti. Slika je prikazana na dvije razine, jedna je legitiman postav žene i

ženstvenosti. Iako je njen pogled usmjeren direktno u promatrača, u njemu ne postoji ništa uznemirujuće ili izazovno. Imidž luksuzne zavodljive ženstvenosti ponuđen je muškarcu unutar okvira i muškarcu van okvira slike. Problematičnija razina je prikaz ženskog talenta u javnosti odnosno Salonu, žena koja se izlaže javnoj kritici kao umjetnica a ne kao oku ugodan objekt. Eva Gonzales radi sliku neobično velikih dimenzija za jedan *genre* prikaz, i to prikaz u kojem dominira ženska osoba koja sve svoje čari stavlja na *display*. Naslikano hrabrom tehnikom, od strane ambiciozne umjetnice, ovo djelo stavlja u drugačiji kontekst, onaj koji uzurpira muški prostor i time izaziva nelagodu. Poimanje roda, rodnih stereotipa i uloga najbolje se može obrazložiti kroz dva tematski slična djela ali suštinski duboko različita. Riječ je o važnoj Cassattinoj slici "*Žena u crnom u Operi ili U loži*" iz 1879. godine (slika 6) i Renoirovoj "*Loži*" iz 1874. Obje slike prikazuju istu temu – žena, pripadnica više klase promatra operu iz lože. Renoir, poznati mizoginist, prikazuje ženu izrazito nesigurnu u svojoj radnji, plahu, fragilnu i zavisnu o muškarcu. Njen pogled je mutan i vodenast, tijelo joj je izloženo i modulirano na način da zadovolji muški pogled, bez ikakve energičnosti. Kao suprotnost, iza nje se nalazi muškarac koji skoncentrirano i energično vrši radnju za koju njegova supruga nije sposobna – gleda kroz dalekozor. Toliko izražena razlika između muškarca i žene koji se nalaze u istoj loži i koji su došli s istom namjerom – da uživaju u operi, govori nam o mnogo o društvu 19. stoljeća. Teško bi nam bilo pomisliti da je takvu sliku naslikala žena, osobito nakon što promotrimo Cassattinu sliku "*Ženu u crnom u operi*". Revolucionarni prikaz žene koju je naslikala žena. Kao da prvi put svjedočimo prikazu žene koja nije naslikana kako bi zadovoljila muške fantazije. Cassattina žena, zavijena u crninu, negira svoje obline i samim time poništava seksualnost kao najvažniju odrednicu svog roda. Ona ne uspostavlja kontakt s promatračem, evidentno ju nije briga tko ju promatra van okvira ali i u okviru, jer u drugom planu vidimo muškarca s dalekozorom koji bulji u ženu u crnom. Žena u crnom čvrsto drži lepezu stisnutom, iznimno je fokusirana na gledanje opere, snažno drži dalekozor i nije tu da ugodu, da zadovolji. Kao da govori "*u meni nećete uživati, pustite me da uživam.*" Cassatt daje život i energiju svojoj ženi kakvu je Renoir dao svom muškarcu. Zaista bi teško bilo pomisliti da je ovo djelo muške ruke, ta glad za emancipacijom i druga strana ženskosti vidi se u svakom potezu njenog kista.

10. Zaključak

Umjetnice druge polovine 19. stoljeća živjele su i radile u nezavidnim pozicijama, opterećene društvenim konvencijama i krutim pravilima. Iako su dolazile uglavnom iz bogatih obitelji, to im nije pomoglo da ostvare jednakovrijedna prava poput svojih muških kolega koja su ista dobivali rođenjem. Naizgled privilegiran, ipak je to nesretan život jer mu je oduzeto ono najvrjednije – sloboda. Vidjeli smo da su umjetnice živjele u strogo kontroliranim uvjetima, iznimno ograničene slobode kretanja. Kao takve, razvile su poseban svijet okrenut intimnosti svoga doma, majčinstvu, domaćinstvu, povremenim izletima u prirodu s djecom, operi i raznim kontemplativnim stanjima. Portretirane žene rijetko kada su direktne, više su utišane u svojoj privatnoj sferi, ali nikada nisu prikazivane na način na koji ih muški slikari prikazuju. Kroz muški potez kistom otkriva se sva mizoginija koja je vladala svim društvenim strukturama, žena koja je objekt, privjesak muškarcu, ugodna oku i ništa više od toga. Zahvaljujući ženskim umjetnicama, po prvi puta dobivamo svježi pogled na svijet žene 19. stoljeća. To nije usplahirena i nadasve ljupka ženica koja služi kao modni dodatak svom suprugu, već kontemplativna žena ili žena koja vrši radnju, koja promišlja, koja nije lakomislena i koja je nezavisna od muškarca. Iako nisu nikada bile primljene na akademiju niti su dobile jednako obrazovanje kao njihovi muški kolege, ženske umjetnice ne pokazuju ništa manje sposobnosti niti talenta, iako im je obrazovanje ostalo na amaterskoj razini.

11. Popis literature

- P. DAVIES, W. DENNY, F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A. ROBERTS, D. SIMON 2008. – Penelope J. E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts, David L. Simon, *Jansonova povijest umjetnosti – zapadna tradicija*, Varaždin, 2008.
- M. ELLIS 1844. – Mrs. Ellis, *The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities*, New York, 1844.
- F. FRASCINA, T. GARB, N. BLAKE, B. FER, C. HARRISON 1994. – Francis Frascina, Tamar Garb, Nigel Blake, Briony Fer, Charles Harrison, *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, Yale, 1994.
- B. FRIEDAN 1963. – Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, 1963.
- A. KLUMPKE 1908. – Anna Klumpke, *Rosa Bonheur*, Pariz, 1908.
- LJ. KOLEŠNIK 1999. – Ljiljana Kolečnik, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb, 1999.
- L. NOCHLIN 1994. – Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, London, 1994.
- G. POLLOCK 1988. – Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, New York, 1988.

Abstract

Women Artists in Second Half of Nineteenth Century – Feminist Perspective

Somewhere around middle of 19th century we finally encounter with few female artists on strictly male dominant art scene. We are talking about Rosa Bonheur, Mary Cassatt, Berthe Morisot and Eva Gonzales. They came from middle class homes, with fathers who are artists themselves or they were intimate or friends with successful male painters. After decline of aristocracy, some new moral codes were written by bourgeoisie, and life was separated by public and private sphere. Public sphere belonged to men and private was forced on women. It was rather claustrophobic existence with suppressed sexual desires, and we can read those signs on their canvases if we try. Feminist perspective has tools for reading such codes, tools that can break myths and show us a new perspective on life and art of female painters.

Key Words: impressionism, feminism, history of art, nineteenth century, women artists

Prilozi



1. Rosa Bonheur, *Konjski sajam*, 1851.-'53., Metropolitan Museum of Art, New York
(izvor: www.wga.hu)



2. Berthe Morist, *Majka i sestra čitaju*, 1869.-1870, National Gallery of Art, Washington
(izvor: www.wga.hu)



3. Berthe Morisot, *Ljetni dan*, 1880., National Gallery, London (izvor: www.wga.hu)



4. Berthe Morisot, *Djevojka pred ogledalom*, 1877.-'79., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (izvor: www.wga.hu)



5. Mary Cassatt, *Lydia kukiča u vrtu*, 1881., Metropolitan Museum of Art, New York (izvor: www.wga.hu)



6. Mary Cassatt, *U loži*, 1878., Museum of Fine Arts, Boston (izvor: www.wga.hu)



7. Mary Cassatt, *Plava soba*, 1878., National Gallery of Art, Washington ([izvor: www.wga.hu](http://www.wga.hu))



8. Berthe Morisot, *Na terasi*, 1874., Art Institute of Chicago, Chicago ([izvor: https://www.wikiart.org/en/berthe-morisot/on-the-terrace-1874](https://www.wikiart.org/en/berthe-morisot/on-the-terrace-1874))



9. Mary Cassatt, *Susan na balkonu*, 1883., Corcoran Gallery of Art, Washington (izvor: www.wga.hu)