

Prikazi, cenzura i recepcija ženskog akta u francuskom slikarstvu sredine devetnaestog stoljeća

Šalinović, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:162:675580>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-02**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopedmetni)

Ana Šalinović

**Prikazi, cenzura i recepcija ženskog akta u
francuskom slikarstvu sredine devetnaestog stoljeća**

Diplomski rad

Zadar, 2020

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorsko i muzejsko-galerijski
(jednopredmetni)

Prikazi, cenzura i recepcija ženskog akta u francuskom slikarstvu sredine devetnaestog stoljeća

Diplomski rad

Student/ica:

Ana Šalinović

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Sofija Sorić

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ana Šalinović**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Prikazi, cenzura i recepcija ženskog akta u francuskom slikarstvu sredine devetnaestog stoljeća** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

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

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

Zadar, 29. studeni 2020.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Pregled temeljne literature	2
3. Ciljevi	3
4. Umjetnička situacija u devetnaestom stoljeću u Francuskoj	3
4.1. <i>Cenzura u devetnaestom stoljeću</i>	6
5. Novi načini prikazivanja golog ženskog tijela i njihova recepcija	8
5.1. <i>Ženska seksualnost kao prijetnja akademskom slikarstvu – Rimljani u doba propadanja 1847.</i>	10
6. Gustave Courbet i „kolosalni akt“ <i>Kupačice</i> 1853.	12
7. Édouard Manet i sekularizacija ženskog akta	14
7.1. <i>Doručak na travi</i> 1863.	15
7.2. <i>Olimpija</i> 1863.	17
8. Orientalni akt	26
8.1. <i>Orientalni akt à la Ingres – Velika Odaliska</i> 1814.	27
8.2. <i>Turska kupelj</i> 1862.	29
9. Zaključak	31
10. Literatura	32
11. Abstract	34
12. Grafički prilozi	35

Prikazi, cenzura i recepcija ženskog akta u francuskom slikarstvu sredine devetnaestog stoljeća

Ključne riječi: Ženski akt, kritika, francusko slikarstvo, Gustave Courbet, Édouard Manet, Jean-Auguste-Dominique Ingres

Devetnaesto stoljeće, a posebice njegova sredina, predstavlja jedno od najburnijih razdoblja u francuskom društvenom i političkom životu. Posljedično, to je bio slučaj i na umjetničkom planu. Nekolicina umjetnika koji su djelovali u ovom razdoblju, a koji se nisu htjeli posvetiti konvencionalnim i akademskim slikarskim normama, tražili su nove načine izražavanja. Njihova djela težila su za intimnijim, realističnijim i momentalnim prikazima kakvi su bili nezamislivi na akademskim platnima izlaganima na godišnjem Salonu. Slikari su se konačno oslobodili okova mitoloških, biblijskih i alegorijskih prikaza te su počeli uvoditi stvarne, svakodnevne likove u svoja djela. Novi načini prikazivanja nisu zaobišli ženski akt koji je predstavljao jedan od temeljnih motiva slikarstva još od doba renesanse. Do sredine devetnaestog stoljeća nago žensko tijelo na platnu pripadalo je isključivo božicama, nimfama i drugim imaginarnim likovima. Sukladno tome, ono je uvijek bilo prikazano na toliko idealiziran način, da niti u jednom momentu ne bi šokiralo prosječnog promatrača bez obzira na prevladavajući stav o ženama i ženskom tijelu u tadašnjem društvu.

Generacija slikara koja je djelovala sredinom i od sredine devetnaestog stoljeća donijela je novo poimanje o nagom ženskom tijelu na platnu. Ono je sad po prvi puta u povijesti slikarstva pripadalo stvarnoj ženi i bilo je savršeno u svojoj nesavršenosti. Ipak, ne i u očima tadašnje publike. Recepcija modernog akta od strane kako šire publike tako likovne kritike, bila je odviše negativna; Manetova *Olimpija* kao pripadnica marginaliziranog sloja društva i prostitutka nije imala što raditi na platnu; Courbetova *Kupačica* toliko je voluminozna i realistična da je stvarala osjećaj nelagode; Ingres je sa svojom *Turskom kupelji* otvorio prozor u „egzotični“ svijet Orijenta i donio prizor toliko intiman da je princeza Clotilde slikaru vratila ovo djelo smatrajući ga neprimjerenim.

1. Uvod

Devetnaesto stoljeće vrijeme je kada uistinu štafeta europske umjetnosti prelazi u „ruke“ Francuske. Pariz postaje najveća kulturna metropola u kojem djeluju ne samo francuski, nego i drugi strani europski i američki umjetnici. U isto vrijeme, politička elita je imala veliku kontrolu nad umjetnošću i njenim sadržajem te je početkom stoljeća između ostalog i to razlog dominacije klasicističkih i kasnije romantičarskih djela. Taj fenomen može se pripisati i pariškoj Akademiji i Salonu čiji članovi i izborni povjerenstvo nisu imali afiniteta prema realističnoj i društveno angažiranoj umjetnosti što je najjasnije vidljivo u recepciji djela Courbета, Maneta i drugih. Slikari poput njih morali su pronaći alternativne načine izlaganja jer nisu bili dobrodošli na godišnjim izložbama Salona.

S ovim slikarima, osim pojave samostalnih izložbi, Salona odbijenih i novih izlagačkih prostora, javile su se i nove slikarske tehnike ali i novi sadržaji i tematike. Možda bi čak ispravnije bilo reći, radi razumijevanja konteksta, da su stari slikarski sadržaji i tematike obrađeni na nov, moderni način. U ovom istraživanju to se naročito odnosi na ženski akt. U zapadnoj umjetnosti, ženski je akt od renesanse sve do romantičarskog pokreta predstavljao akademsku osnovu *par excellence*. Nago žensko tijelo bilo je prisutno i dobrodošlo u većini mitoloških scena, povijesnih slikarskih narativa pa čak i biblijskih prikaza u vidu mučenica. Ovakvi prikazi nisu probudili znatan interes kod generacije slikara koji su djelovali sredinom devetnaestog stoljeća i kasnije, predvođeni Courbetom i Manetom. Ženski likovi prikazani na klasicističkim platnima i djelima izlaganima u sklopu Salona ili Akademije, bili su odviše umjetni, konvencionalni, nespontani i nerealistični. Ne samo da su ovi slikari željeli prikazati žensko tijelo i inkarnat na realističniji, neidealizirani način već su težili prikazati iste te žene u intimnim, svakodnevnim situacijama, koje same po sebi nisu šokantne. No, publika je reagirala i bila šokirana. Ovime se promijenio i položaj promatrača koji gledajući ove slike postaje *voyeur* praktički protiv svoje volje. Promatrač ima priliku po prvi puta u povijesti vidjeti akt žene koja ga može podsjetiti na bilo koji ženski lik u vlastitom životu te je upravo to jedan od razloga zbog kojih se on počinje osjećati nelagodno i neprimjereno.

Važnost realističnosti i svakodnevnosti prikazanih ženskih aktova u sagledavanju negativnih kritika kod primjerice Maneta i Courbета, vidi se i u razlici s recepcijom orijentalnog akta. Ingresovi orijentalni aktovi također predstavljaju naga ženska tijela u intimnim trenucima, no prikazane žene su gotovo „nedostupne“ prosječnom promatraču iz

šire publike. Iz istih razloga „egzotičnosti“ i orijentalnosti, Ingresova djela nisu prošla kroz jednako trnje kritike kao ona drugih francuskih slikara koji su za protagonistice birali pripadnice francuskog društva, kako buržoazije tako i proletarijata. Činjenica da one dobivaju autonomiju i seksualnost po prvi puta na slikarskom platnu, šokirala je javnost i likovnu kritiku, a polemike oko njih preplavile su francuski tisak.

2. Pregled temeljne literature

Francusko slikarstvo devetnaestog stoljeća, kako ono akademsko, tako i ono modernih tendencija, zasigurno nije oskudno istraženo. S obzirom na to da je riječ o stoljeću i dobu velikih promjena u političkom, društvenom i ekonomskom smislu, jednako tako je to bilo i u kulturno-umjetničkom svijetu. Djela poput *Nineteenth century art – A critical history* i *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century* pripomogla su tome da ovaj rad, skoncentriran na umjetnički, slikarski aspekt devetnaestog stoljeća, ipak dobije širi, društveno-politički kontekst bez kojeg se promjene na slikarskom platnu niti ne bi mogle u potpunosti sagledati. C. Harrison u zborniku *Art in Theory 1815 – 1900: An Anthology of Changing Ideas* donosi brojne zapise, kritike, revizije Salona i slično, putem čega je dobiven uvid u drugi važni dio ovog diplomskog rada, a to je recepcija modernog ženskog akta među publikom i likovnom kritikom. Ovaj aspekt rada upotpunjen je nadalje s kritikama i revizijama Salona na izvornom jeziku poput *Le Nu moderne au Salon* ili pak konzultirajući internetske stranice vodećih europskih muzeja u kojima se danas nalaze aktovi u pitanju. Treći, manje zastupljen, ali ne i manje bitan dio ovog rada bio je nešto kraći osvrt na cenzuru u devetnaestom stoljeću. Za to je od velike pomoći bila monografija Thomasa Schlessera *L'art face à la censure* i *Political Censorship of the Visual Arts in the Nineteenth Century Europe*.

Za opis i kontekst nastajanja slikarskih djela koja su zaslužna za promjene u prikazu ženskog tijela u devetnaestom stoljeću pripomogle su monografija *The Painting of modern life: Paris in the eyes of Manet and his followers* T. J. Clarka kao i jedan od njegovih poznatih članaka u kojem opisuje Manetovu *Olimpiju*, okolnosti nastanka ovog djela te njegovu recepciju u široj publici. Jednako tako, Foucaultovo djelo *Manet and the Object of Painting* bilo je neizostavno za razumijevanje novog fenomena „modernog promatrača“ koji se javlja s Manetom.

3. Ciljevi

Ovaj diplomski rad nastao je kako bi se naglasio jedan fenomen, prisutan u određenoj mjeri i u 21. stoljeću, a to je, često nesvjesni, strah od ženske seksualnosti i realističnosti nagog ženskog tijela. Međutim, kako je to više sociološka problematika, cilj ovog rada je razmotriti kako se to odrazilo na umjetnost devetnaestog stoljeća, kada dolazi do najvećih promjena u prikazu golog ženskog tijela. Jednako tako, veliki naglasak u ovom radu stavljen je i na recepciju i likovnu kritiku spomenutih promjena vidljivih na nekoliko važnih slika. Ovo će se promatrati isključivo na umjetnosti sredine devetnaestog stoljeća u Francuskoj tj. Parizu koji tada postaje svjetsko umjetničko središte. Umjetnička situacija u Francuskoj te utjecaj političke elite i cenzure na umjetnost, opisana je u uvodnim poglavljima kako bi se stekao što bolji kontekst za razumijevanje kasnije opisanih promjena u slikarstvu.

4. Umjetnička situacija u devetnaestom stoljeću u Francuskoj

Devetnaesto stoljeće u Francuskoj bilo je revolucionarno kako na političko-društvenom, tako i na kulturno-umjetničkom planu; nikada do tada nijedno razdoblje nije bilo nositelj toliko različitih stilova, inovativnih tehnika stvaranja, promjena u prikazima i tematici a time i popratnih kritika. Francuska, točnije Pariz, postao je nova umjetnička metropola odakle su potjecali ili gdje su boravili najveći zapadnoeuropski umjetnici devetnaestog stoljeća. Velike zasluge za ovaj kulturni *boom* prepisuju se Napoleonu III., osnivatelju Drugog Carstva¹, koji je zajedno s barunom Haussmannom stvorio urbani Pariz devetnaestog stoljeća kakav je djelomično i danas. S druge strane, ovaj kulturno-urbani razvoj Pariza nije odigrao primarnu ulogu u razvoju francuske moderne umjetnosti. Njen razvoj bio je kompleksan i usko povezan s raznovrsnim čimbenicima, u prvom redu društvenim i političkim. Mnogi likovni kritičari i povjesničari umjetnosti, poput T. J. Clarka smatraju da „ne možemo razumjeti umjetnost Delacroixa, Daumiera niti Baudelairea (i vjerojatno je dodao Courbeta i čak Maneta) bez da ih promatramo u kontekstu revolucije 1848. i trenutka kad je sve bilo pod rizikom“.² S druge pak strane, kritičari poput Clementa Greenberga vjeruju da je početak moderne umjetnosti povezan s društvenim razvojem, aktivnostima i teorijama revolucionarnih političkih sistema sredinom devetnaestog u Francuskoj, no da je to prestao biti slučaj u drugoj

¹Drugo Carstvo politički je režim Napoleona III. koji je trajao od 1852. do 1870. godine. Vidi: <https://www.britannica.com/topic/Second-Empire> 10. kolovoza 2020.

²T. J. CLARK, 1999., 312.

polovici istog stoljeća.³ Ono u čemu se slaže većina kritičara i povjesničara umjetnosti jest da je Francuska devetnaestog stoljeća kolijevka europske moderne umjetnosti i slikarstva.

Umjetnost prve polovice devetnaestog stoljeća u Francuskoj ne može se promatrati bez uzimanja u obzir tri dominantne i prestižne institucije koje su dominirale kako umjetničkim, tako političkim i ekonomskim sferama. Bile su to *Académie des Beaux-Arts*⁴, *École des Beaux-Arts*⁵ i slavne godišnje izložbe Salona. Akademija i Salon, od svojih početaka, predstavljaju jedna od glavnih izvorišta povijesnog slikarstva i stila koji koristi prikaze iz klasične, biblijske ili pak suvremene povijesti. Osim što su bila ograničena tematikom i načinom prikazivanja, umjetnička djela akademskog slikarstva bila su hijerarhijski rangirana ovisno o tome što su institucije smatrale manje, a što više vrijednim. Mrtva priroda i pejzažno slikarstvo smatrani su najnižim oblikom slikarstva. Nešto vrjednijim su smatrani žanr prikazi i portreti, dok je povijesno slikarstvo bilo na vrhu ljestvice. Ovaj fenomen odnosno dominacija djela mitološke tematike, biblijskog i povijesnog slikarstva može se objasniti promatrajući važnost aristokratskih mecena i umjetnika koji su radeći za njih željeli potvrditi svoj status i ulogu intelektualaca u društvu. Što je devetnaesto stoljeće odmicalo više prema kraju, to su akademsko slikarstvo i Salon nailazili na sve više problema. Revolucije, začeci demokracije i pobune građanina protiv privilegiranih aristokratskih pripadnika društva, doveli su do konačnog kraja godišnjeg izlaganja na Salonu 1890. godine.⁶

Navedene političke i društvene promjene stvorile su teren za procvat neovisne umjetnosti. Moderna umjetnost, *per se*, iako prema nekima začeta već s *juste milieu* umjetnosti⁷ zbog njenog suvremenog i individualnog karaktera, usko je povezana s tadašnjom zapadnoeuropskom društvenom situacijom. Olako je ustvrditi da je došlo isključivo do promjene ukusa. Ovdje je više riječ o temeljitim promjenama na nivou poimanja umjetnosti i njenih načela. Moderna umjetnost dovela je do toga da je po prvi puta u povijesti slikarstva, ona sama sebi svrhom; dotad je uvijek služila mitologiji, religiji i nekome ili nečem drugom.

³N. BLAKE – F. FRASCINA, 1994., 50

⁴Za vrijeme Francuske revolucije 1789. godine, Akademija likovnih umjetnosti je ukinuta. Godine 1795., osniva se novo tijelo, Francuski institut čiji je jedan od odjela 1816. godine postao novom Akademijom.

⁵(fran.) Škola likovnih umjetnosti.

⁶N. BLAKE – F. FRASCINA, 1994., 60-62.

⁷*Juste milieu* umjetnost koristi najčešće ustaljene prikaze mitološkog ili povijesnog karaktera ali s utjecajem romantičarskog pravca i individualističke tendencije.

Nadalje, govoreći o velikim promjenama i neovisnosti umjetnosti i umjetnika u devetnaestom stoljeću, Revolucija 1789. ključna je za njihovo razumijevanje. Francuska revolucija donijela je Deklaraciju o pravima čovjeka i građanina koja je imala utjecaj i na modernog umjetnika. Iako je trebalo vremena da se primjeni u praksi, a pogotovo usvoji u likovnoj kritici, umjetnik je 1789. godine postao emancipiran i slobodan slikati i izražavati se van ograničenja dotadašnjih umjetničkih i akademskih kanona. Romantizam je prvi revolucionarni pokret koji je dosegnuo znatnu umjetničku originalnost i individualnost te se djelomice otkovao od prethodnih umjetničkih ograničenja.⁸

Najizraženiji i najznačajniji prekid s akademskim konvencijama dogodio se tek sredinom devetnaestog stoljeća slomom *ancien régime*-a. Nenaklonost slikara prema uvriježenoj akademskoj umjetnosti i sadržajima bila je sve izraženija, a umjetnost je posljedično s Revolucijom 1848., iziskivala što veću slobodu i društvenu angažiranost. Ovaj avangardni mentalitet vidljiv je ponajprije kod Courbeta i nekolicine ostalih realista koji su svojim slikarskim tehnikama i prikazima postali politički aktivni društveni kritičari.⁹ Odnos šire javnosti, likovne kritike i na prvom mjestu Salona prema ovim umjetnicima bio je ili indiferentan ili eliminatorski. Charles Baudelaire, poznati francuski pjesnik i kritičar, opisao je Salon 1846. godine u istoimenom eseju gdje navodi sljedeće: „Većina umjetnika koja je obradila moderne teme, zadovoljila se javnim i službenim temama, našim pobjedama i političkim heroizmom. To rade nevoljko i jer im je tako naredila vlast koja ih plaća. A ipak postoje teme iz privatnog života koje su herojske, ali na jedan drugi način“.¹⁰ Ovaj ulomak daje dobar pogled na homogeno stanje unutar Salona sredinom 19. stoljeća. Umjetnici poput Courbeta koji su kritički gledali na takvu umjetničku situaciju, odlučili su se za revoltne individualne pothvate. Tako je Courbet, nakon što su dvije njegove slike odbijene na Salonu 1855. godine¹¹, odlučio izgraditi vlastiti izložbeni prostor u kojem je prikazao 43 djela i time se usprotivio dominantnoj akademskoj struji, kako u avangardnom pristupu tako i temama i načinom slikanja.

Generacija impresionističkih slikara i Édouarda Maneta, uzrokovala je još veću revoluciju u umjetničkom svijetu Francuske sredinom i u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. Supostojanje i konflikt između dominacije Salona i otpora modernih avangardnih

⁸G. PEILLEX, 1964., 21.

⁹N. BLAKE – F. FRASCINA, 1994., 68.

¹⁰ISTO, 81.

¹¹Pogreb u Ornansu iz 1849. i *Umjetnikov studio* iz 1855. godine.

umjetnika, vidljivi su i u osnivanju tzv. Salona odbijenih 1863. godine. Osnovao ga je Napoleon III. nakon što je povjerenstvo, koje je i sam car smatrao prestrogim, odbilo tri Manetove slike i djela gotovo 4 000 drugih umjetnika.¹² Godine 1867. održana je Svjetska izložba u Parizu gdje su između ostaloga bila prikazana i djela moderne umjetnosti. Jules-Antoine Castagnary navodi kako je Salon iz iste godine kada je održana Svjetska izložba, bio gotovo ignoriran od strane javnosti i kolekcionara. Spominje i kako taj Salon iako ne sadrži značajna djela, prikazuje nove tendencije u umjetnosti, više nego iti jedan prethodni: „Bez obzira na opozicijske stavove povjerenstva, administracije i Akademije, naturalizam je pobijedio. Religija je mrtva, povijest je mrtva, mitologija je mrtva. Stari izvori inspiracije, toliko dragi lijenosti i osrednjosti, su presušili“.¹³

Salonsko slikarstvo našlo se pod pravim izazovom tek s pojavom generacije impresionista, kao i spomenutih prethodnika Courbeta i Maneta, koji su redefinirali individualizam, što je po nekim kritičarima predstavljalo pravi početak modernizma u europskoj umjetničkoj metropoli. Sedamdesete godine devetnaestog stoljeća predstavljale su kraj Salonskog monopola u francuskoj umjetnosti. Do kompletnog raskida s dominacijom klasičnih i religijskih tema te s hijerarhijskim ustrojem u umjetnosti pod kodovima *ancien régime*-a došlo je s prvom impresionističkom izložbom održanom 1874. godine u Parizu.

4.1. Cenzura u devetnaestom stoljeću

Jedna od najznačajnijih rečenica za moderni svijet dolazi upravo iz Deklaracije o pravima čovjeka i građanina, revolucionarnog teksta usvojenog 26. kolovoza 1789. godine. Ona glasi: „Slobodno priopćavanje misli i mišljenja je jedno od najdragocjenijih prava čovjeka; svaki građanin može govoriti, pisati i tiskati slobodno osim ako te slobode ne zloupotrebljava u slučajevima utvrđenim zakonom“.¹⁴ Sloboda govora i izražavanja ipak je, iako toliko iščekivana, do kraja devetnaestog stoljeća ostala samo jedan od članaka Deklaracije, dok je u praksi bila, blago rečeno, zapostavljena. Politički režimi koji su se izmijenili u Francuskoj nakon Revolucije rijetko su dopuštali i propagirali (umjetničku) slobodu. Jedan od razloga bio je nagli razvoj tiskarskih tehnika i brzih načina širenja informacija, a upravo tada započelo je i aktivno razdoblje karikature koja se najviše širila

¹²<https://www.britannica.com/art/art-criticism/The-avant-garde-problem> 23. srpnja 2020.

¹³C. HARRISON, 1998., 414-5.

¹⁴T. SCHLESSER, 2010., 93.

putem tiska i plakata. Nužnost za očuvanjem „javnog reda i etičnosti“ te idealiziranog političkog svijeta postala je tada krucijalna stavka među političkim slojevima.¹⁵

Napoleon I. uspostavio je cenzuru 1810. godine dekretom koji je bio važeći sve do 1881., odnosno do uspostave Zakona o slobodi tiska. Time su se likovna umjetnost, kazalište, književnost i mediji pronašli u gotovo kontinuiranom razdoblju cenzure kroz cijelo devetnaesto stoljeće, s kratkim prekidima između 1830. i 1835. te od 1848. do 1850. godine. Vlasti su cenzuru koristile kao jedan od najboljih i najlakših načina kako regulirati kruženje informacija i očuvati javnu moralnost, sve od trenutka otkako je Revolucija prodrmla Crkvu, jedan od glavnih stupova na kojima je počivalo tadašnje društvo.¹⁶ Nedugo nakon prvog dekreta koji je utemeljio cenzuru, 1852. godine Napoleon III. objavio je novi kojim ju je proširio na druge tipove vizualnih umjetnosti. Između ostalog to je bio slučaj tada novog medija fotografije, koja se smatrala jednom od najopasnijih vrsta „oružja“ od kojeg se treba obraniti moderno društvo i njegova moralnost. Naime, prije svakog objavljivanja i javnog prikazivanja, fotografije (kao i književna djela, štampe, karikature itd.) su se morale poslati autoritetima koji su odobravali ili odbijali njihovo daljnje širenje i objavljivanje.¹⁷

S druge strane, skulpture i slike nisu imale isti tretman cenzure kao drugi (masovni) mediji zbog svog unikatnog karaktera. Umjetnici, *de jure*, nisu bili spriječeni proizvoditi bilo kakva djela spomenutog unikatnog karaktera, no brojne skulpture i slike nisu bile širokogrudno dočekane od strane autoriteta i šire publike. Ipak, zakon donesen 1816. godine zabranio je javno izlaganje neautoriziranih skulptura. Slično je bilo i sa slikarstvom koje nije prošlo teror cenzure kao što je to bio slučaj s primjerice fotografijom i književnosti. Slike su bile kontrolirane putem (ne)izlaganja na javnim mjestima, uključujući Salon i tada jedan od glavnih muzeja, Louvre. Iz ovoga proizlazi da su slikari u Francuskoj, do ukidanja Salona krajem stoljeća, zapravo bili prisiljeni na auto-cenzuru ukoliko nisu htjeli da njihova djela budu uklonjena odnosno odbijena od strane izbornih povjerenstava Salona i drugih izložbenih prostora. To se posebice odnosilo na djela političkog karaktera te na aktove.¹⁸ Osim što su cenzurom nastojali utišati razočarane i pobunjene pripadnike društva, francuski vođe, s naglaskom na Napoleona III., nastojali su ovim putem idealizirati novi francuski društveno-ekonomski život koji je bio nadasve glamurozan, no samo za određene slojeve društva. Pariz

¹⁵ISTO, 94.

¹⁶J. Y. MOLLIER, 2009., 332.

¹⁷R. J. GOLDSTEIN, 2015., 79.

¹⁸ISTO, 81-2.

je postao svjetska kulturna metropola, a za to je neosporivo zaslužan barun George-Eugène Haussmann i njegova urbanistička transformacija glavnog grada. Taj pothvat zacijelo je utjecao na poimanje i stvaranje slike modernog Pariza, ali i Francuske u devetnaestom stoljeću općenito. No, kao što autor C. Harrison navodi, ovaj proces urbane modernizacije Pariza nije dovoljno objašnjenje vitalnosti pariške kulture toga razdoblja. Jedan od glavnih ciljeva tadašnje avangardne kulture bio je staviti naglasak na vidljivost onih koje je cenzura pokušavala isključiti. To se odnosilo u prvom redu na pripadnike marginalnih slojeva društva poput tucača kamena, pralja, zabavljača, prostitutki, koji s vremenom postaju glavni akteri na slikarskim platnima.¹⁹

5. Novi načini prikazivanja golog ženskog tijela i njihova recepcija

Promjene u prikazu ženskog tijela i lika u modernom slikarstvu najavljene su već u osamnaestom stoljeću. Prema mnogima je francuski slikar Antoine Watteau, istovremeno otac „libertinskog“ slikarstva te onaj čije je slikarstvo najavilo moderne tendencije u umjetnosti. Iako bi bilo grubo reći da je Watteau bio slikar isključivo eteričnih užitaka i lascivnih prikaza, neporecivo je da je on jedan od prvih umjetnika koji je započeo prikazivati ženski lik koji posjeduje određenu dozu seksualnosti i autonomije. Unatoč tome, za razliku od primjerice Maneta čije protagonistice na platnu djeluju gotovo eksplicitne u očima francuske publike, Watteauovi, Boucherovi i Fragonardovi ženski likovi ipak u 18. stoljeću nisu doživjeli to potpuno oslobođenje. Iako ove slikare možemo uvrstiti u širu kronologiju promjena u prikazu ženskog tijela i akta, njihov udio je znatno manji nego kod slikara nakon sredine devetnaestog stoljeća.²⁰

Za bolje shvaćanje ovih promjena bitno je sagledati položaj i ulogu promatrača (nepromijenjenu stoljećima) kad je riječ o ženskim aktovima. John Berger razvio je vrlo poznatu tezu o tzv. *male gaze* odnosno muškom pogledu te o tome kako je reprezentacija žena u umjetnosti uvijek ovisila upravo o njemu i govori: „Muškarci gledaju žene. Žene gledaju sebe dok ih gledaju drugi“. Time Berger ističe ženin položaj i status objekta i prizora, dok je muškarac aktivni promatrač. Prema autoru, u europskom slikarstvu akta, glavni protagonist, najčešće muškarac, nikada nije naslikan zbog toga što se on nalazi s druge strane platna

¹⁹C. HARRISON, 1998., 309-310.

²⁰T. SCHLESSER, 2010., 72,76.

odakle ima ulogu promatrača. Ovo nepisano pravilo vidljivo je u gotovo svim post-renesansnim europskim uljima na platnu. Iznimke su nekolicina aktova koje Berger čak niti ne smatra aktovima kao takvima, već slikama voljenih žena, manje ili više obnaženih. Isti autor završava jedno od poglavlja poznate knjige *Ways of Seeing* s izjavom kako je u modernoj umjetnosti kategorija akta postala manje važna. No, govori li to Berger zbog toga jer se žensko tijelo prestalo prikazivati isključivo na mitološki i biblijski način i što su time njegovi prikazi izgubili ustaljeni mistično-božanski karakter? Naime, i sam autor kasnije navodi kako je tradicionalni ideal izgubljen te kako u modernom slikarstvu nije postojalo mnoštvo toga što ga je moglo zamijeniti osim realističnih prikaza prostitutki koji su svoj vrhunac doživjeli u avangardnom slikarstvu dvadesetog stoljeća.²¹

Nadalje, u zapadnom slikarstvu akt je često funkcionirao kao izraz europskog humanizma koji je pak nedjeljiv od individualizma. Berger to dobro sažima pišući: „Bez razvoja visoko osviještenog individualizma, netradicionalne iznimke (krajnje osobni prikazi nagih tijela) nikada ne bi bile naslikane. Ipak, tradicija je sadržala kontradikciju koju nije mogla sama razriješiti. Nekoliko umjetnika je to intuitivno prepoznalo i razriješilo kontradikciju pod vlastitim uvjetima, ali njihova rješenja nisu nikada mogla ući u tradicijske osnove kulture“.²²

„Svakodnevna“ žena do sredine devetnaestog stoljeća gotovo nikada nije bila predmetom umjetnosti. U poganskim prikazima ona je bila Venera, u kršćanskim Djevica Marija, a u oba je slučaja predstavljala ženski ideal. Osim parcijalne emancipacije u društvenoj i političkoj sferi, devetnaesto stoljeće u Francuskoj promijenilo i ženin položaj na platnu. Nije više bilo potrebe za tim da ona bude prikazana kao muza, alegorija Slobode, Rata, Mira, Proljeća ili pak kršćanska mučenica, Suzana, Tereza i slično. Žena je u modernom duhu na platnu postojala kao i u stvarnom životu. Jednako tako, vjerojatno po prvi put u povijesti zapadnoeuropskog slikarstva, ona posjeduje autonomnu seksualnost.²³

²¹J. BERGER, 1975., 47-63.

²²J. BERGER, 1975., 62.

²³S. F. EISENMAN, 1994., 221.

5.1. Ženska seksualnost kao prijetnja akademskom slikarstvu – Rimljani u doba propadanja 1847.

Iako naizgled djelo tipično za *juste milieu* umjetnost koja je na razmeđu klasicizma i romantizma, *Rimljani u doba propadanja* Thomasa Couturea iz 1847. godine jedan je od dobrih primjera na kojem se može ilustrirati vladajući stav prema ženama i ženskoj seksualnosti u sredini devetnaestog stoljeća u Francuskoj. Couture je imao želju da ovo monumentalno djelo potakne obnovu tradicionalnog francuskog slikarstva, a za to je koristio klasične i renesansne metode te utjecaje flamanske škole. *Rimljani u doba propadanja* prikazuje scenu bakanalskih orgija s brojnim likovima odjevenim u rimske halje, dok su drugi pak u potpunosti nagi.²⁴ Rimske skulpture careva i božica u gornjem planu slike izdižu se kao moralna vertikala nad scenom koja se odvija u donjem planu. S obzirom na to da je htio da njegovo djelo sadrži i moralizatorski aspekt i poruku, Couture se koristio stihovima rimskog pjesnika Juvenala (o. 55. do o. 140 po Kr.) iz njegove *Šeste Satire*, prevedene na engleski sintagmom *Against women* odnosno *Protiv žena*. Slika *Rimljani u doba propadanja* izložena je na Salonu 1847. godine, a u katalogu izložbe je navedena uz popratna dva stiha iz spomenute *Šeste Satire*: „Sada trpimo zla dugog mira. Luksuz luči strahote gore od rata, osvećujući srušeni svijet“.²⁵ Autor Stephen F. Eisenman pronalazi poveznicu između Juvenalovog mizoginog teksta i klasicističke Coutureove slike. Iz slike se da iščitati subliminalna poruka da onako kako su žene nekoć svojom seksualnošću uništile moć Rima, tako u modernom vremenu kurtizane²⁶ prijete francuskoj časti. Ženska seksualnost zaslužna je za tragičnu propast.

U središtu slike izdiže se skulptura Germanika, a u njegovom podnožju nalazi se gola ženska figura u zagrljaju jednog od sudionika bakanalija. Couture je ovim djelom htio aludirati na moderno francusko društvo gdje je on kao jakobinac i antiklerik kritizirao moralnu propast Francuske za vrijeme Srpanjske monarhije. Rimske figure postavljene uokolo pristaša orgija u prvom planu, tu su s ulogom da osuđuju akt u tijeku i kolektivnu moralnu propast. Na sličan način je i dio francuske publike osuđivao tadašnje aktualno

²⁴https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/romains-de-la-decadence-141.html?no_cache=1 13. kolovoza 2020.

²⁵S. F. EISENMAN, 1994., 204.

²⁶Na slici *Rimljani u doba propadanja*, ženska figura podno Germanika smatra se kao alegorija kurtizane u modernom vremenu.

političko i društveno stanje, a neki likovni kritičari su pisali o ovom djelu nazivajući ga *Francuzi u doba propadanja*.²⁷

Ovakav način prikazivanja erotizirajućih, seksualiziranih ženskih likova koji simboliziraju moralno propadanje, nazadovanje ili pak smrt, gotovo je postala tendencija u umjetnosti i književnosti. Stephen F. Eisenman izvrsno sažima ovaj fenomen govoreći kako je „žena repozitorij buržoaskog straha i muškog gnušanja; svojom erotskom neovisnošću ona je ujedno prijetnja muškim političkim prerogativima i ismijavanje muške seksualne čežnje“.²⁸ Prateći Revoluciju 1848., sredinom devetnaestog stoljeća prikaze klasicističkih alegorijskih ženskih likova gotovo su u potpunosti smijenili prikazi modernih kurtizana i prostitutki, koji su postali novim sredstvom kritiziranja radikalnog proletarijata koji „vodi moderno francusko društvo u propast“.

Rimljani u doba propadanja djelo je koje je eklektični spoj različitih fenomena; u isto vrijeme kombinira *juste milieu* umjetnost, romantičarske i klasicističke tendencije, povijesno slikarstvo, društvenu i političku kritiku i eroticizam. Iako je Thomas Couture ovim djelom inicijalno htio potaknuti povratak klasicističkog francuskog slikarstva, može se reći da je ovo djelo imalo svojevrsan kontraefekt te započelo odmak i konačni kraj spomenutog monumentalnog klasicističkog slikarstva.²⁹

²⁷S. F. EISENMAN, 1994., 204.

²⁸ISTO

²⁹ISTO, 202.

6. Gustave Courbet i „kolosalni akt“ *Kupačice* – 1853.

Djelo *Kupačice* Gustava Courbeta koji je uvijek pronalazio način kako šokirati francusku publiku, obilježilo je Salon 1853. godine. Mnogi autori i kritičari nazivaju Courbeta inovatorom i osnivačem „moderne žene na platnu“ jer je on uz Maneta, jedan od prvih umjetnika koji je prikazao ženski lik na način dotada neviđen u francuskoj umjetnosti. Courbetovo djelo *Kupačice* imalo je dimenzije 227 × 193 cm, koje su se dotad koristile gotovo isključivo za prikaze povijesnog ili mitološkog sadržaja. No, to nije bila tematika ovog djela. Naime, kako i sam naziv govori, slika prikazuje dva ženska lika, kupačice, unutar šumskog ambijenta. Jedna od dvije kupačice, prikazana s leđa, izlazi iz vode držeći bijelu draperiju u jednoj ruci, a slobodnom rukom čini gestu prema drugom ženskom liku kao da ju pozdravlja. Ova druga sjedi uz vodu, a promatrač pokušava dokučiti je li ona u trenutku oblačenja ili se tek planira razodjenuti. Moguće da je riječ o sluškinji kupačice koja se također pripremala za kupanje, a u trenutku u kojem se krenula skidati, kupačica izlazi iz vode. Sluškinja se sprema dodati joj odjeću, no ova joj čini znak rukom da će se sama snaći te daje dozvolu sluškinji da se slobodno ide kupati. Iako je prva, centralna figura ključna za razumijevanje polemika koje je ovo djelo prouzrokovalo, detalji vezani uz sjedeći ženski lik također su važni. Način na koji ona sjedi i na koji se hvata za granu, njen pogled i izraz lica izražavaju u isto vrijeme iznenađenje, divljenje i stid. Promatrač se pita što je ona to vidjela da ima takav izraz lica i takvu gestu? Vjerojatno voluminozno tijelo kupačice koje s prednje strane, nitko osim nje ne može vidjeti.

Courbet je pak odlučio prikazati stražnju stranu tijela kupačice. Jasno je da ovdje nije riječ o zaglađenim, cabanelovskim nagim ženskim likovima. Courbetova kupačica ima voluminozno tijelo, puno oblina i „mesa“. Njeni široki kukovi, tragovi celulita, prljava stopala i ponajprije vjerodostojnost, pridonijeli su snažnim kritikama francuske publike. Čak je i slikar nekoliko dana prije nego li je izložio djelo nadoslikao bijelu draperiju koja prekriva dio ekstremiteta kupačice, ali nedovoljno da bi spriječilo skandaloznu recepciju djela. Jednu od najpoznatijih kritika *Kupačica* napisao je Théophile Gautier u svojoj reviziji Salona 1853.: „Slika *Kupačice* je ostvarila uspjeh na račun skandala. Zamislite jednu *Veneru Hotentot*³⁰ koja izlazi iz vode i koja okreće prema promatraču monstruoznu konjsku stražnjicu izbušenu

³⁰Saartjie Baartman, zvana i *Venera Hotentot* ili *Crna Venera*, bila je žena podrijetlom iz Južnoafričke Republike koja je dovedena u Englesku početkom devetnaestog stoljeća kao „izložbeni primjerak“. Zbog svoje izražene stražnjice, osobitosti izgleda genitalija, neeuropskih crta lica bila je predmet znanstvenih istraživanja ali i brojnih ismijavanja.

Venerinim rupicama ... Ova stražnjica poduprta je golemim nogama koje kao da su natekle od elefantijaze“.³¹ Na Courbetovu „buržoazijsku Veneru“ okomio se i Charles Tillot koji je kritizira na sličan način navodeći: „Zamislite u sjenovitom krajoliku na rubu malog potoka kojem nitko ne može odgonetnuti dubinu, pojavila se velika i debela žena s oblinama i mišićima tako razvijenim da ukoliko sretnete ovakvo stvorenje, poslali biste ga u bolnicu kao da pati od slonove bolesti: pored nje bi i Farneški Herkul bio poput kržljavca. Također kakav je samo luđački smijeh uhvatio ovu debelu sluškinju koja se ne može suzdržati pred licem svoje gospodarice“.³²

Ono što se može pročitati između redaka brojnih kritika upućenih Courbetu nakon izlaganja *Kupačica* 1853. godine jesu zapravo kritike na preveliku dozu realnosti ovog prikaza. Courbet je na platnu zaustavio intimni trenutak dviju kupačica, nije idealizirao njihova tijela niti im dao mitološku krinku nimfi. Osim toga, slikar je prikazao stvarne žene u stvarnoj sceni, ono što u tadašnjem slikarstvu Drugog carstva, nije bila uobičajena praksa. Courbet je izabrao prikazati dvije svakodnevne, stvarne žene u šumsko-seoskom krajoliku, koje je imao priliku i sam poznavati u svom rodnom kraju Franché-Comteu. Slikar tako piše o realizmu i naturalizmu svoga djela: „Da, ova žena koju vidite, ova kupačica, ova moderna nimfa nije se brčkala gola u rajskom vrtu, među cvijećem i leptirima; nije se niti izležavala po oblacima kazališnog Olimpa. Hodala je mojim stubama znojeći se i uzdišući. Skinula je cipele, haljinu, otkočila korzet, spustila podsuknju i donje rublje ... Njeno tijelo, zrelo poput kruške, sačuvalo je neke tragove i ureze od ove odjeće. Njezini pazuhi, njen spol koji, dajem natuknuti, nisu obrijani poput onih kod ledenih božica koje gospoda iz Instituta slikaju. Ali ja ju takvu volim, lijepu i sa svim nesavršenostima koje mi potvrđuju da je ona stvarna“.³³

Iako su seoske prikaze Flamanci koristili i mnogo prije Courbeta, način na koji je on izveo ovo djelo, suviše je vulgaran promatrajući ga u vremenskom kontekstu Drugog carstva. Ovime slikar otvara vrata moderne umjetnosti i umjetničkog pravca realizma koji je, između ostalih, i s ovim djelom započeo. Iako Courbet nije prvi slikar koji je uveo voajerski aspekt u umjetnost, gledajući ovo djelo promatrač osjeća sličnu vrstu neugode i intruzivnosti kao kod Vélasquezove *Venere pred ogledalom*. Promatrač je pozvan da uđe i promatra ovu sliku s ženskim likovima koji ga u potpunosti ignoriraju i doslovno mu okreću leđa i голу stražnjicu.

³¹D. MASSONNAUD, 2005., 176.

³²ISTO, 405.

³³<https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/courbet-et-linvention-de-la-femme-moderne-quand-la-verite-des-corps-fait-scandale-11140819/> 10. studenog 2020.

Da Courbet nije znatno mario za polemike u publici i kritici, potvrđuje činjenica da je 1866. godine naslikao *Podrijetlo svijeta*, jedan od najskandaloznijih ženskih aktova ikad naslikanih, ito bez glave, nogu i ruku.³⁴

7. Édouard Manet i sekularizacija ženskog akta

Édouard Manet ključna je figura moderne francuske umjetnosti ali i šire. Osim što po mnogima upravo on predstavlja prijelomnu točku između devetnaestog stoljeća i modernog razdoblja, Manetova umjetnost u tom periodu bila je noćna mora za francuske kritičare. Iako su slikari prije njega već započeli s emancipiranim praksama u slikarstvu, Manet je taj koji je otvorio put cijeloj jednoj generaciji slikara koji su zajedno s njim, promijenili ustaljene akademske konvencije i liberalizirali slikarstvo i umjetnost. Émile Zola napisao je čitav esej o Manetovom radu gdje govori kako se dogodila „zanimljiva situacija u kojoj je mladi slikar Manet odlučio slijediti svoje osobne sklonosti i slikati na način koji je suprotan od svih onih svetih pravila koja se uče u školama. Tako je uspio napraviti originalna djela, često gorkog okusa koja su bila trn u oku ljudi naviknutih na druga gledišta. Sada isti ti ljudi, bez da pokušaju razumjeti zašto su uvrijeđeni tim djelima, zlostavljaju istog slikara, omalovažavaju njegov talent i integritet te su ga pretvorili u vrstu groteskne figure, gotovo klauna koji zabavlja budale“.³⁵ Utjecaj koji je Manet imao na sve buduće generacije i njegova uloga inicijatora u povijesti umjetnosti neoporeciva je i znatno važnija nego što su to bili negativni i nekonstruktivni narativi koji su slijedili njega i njegovu umjetnost.

U jednom od prethodnih poglavlja naglašeno je kako je 1867. godina predstavljala jedan od presudnih trenutaka u devetnaestom stoljeću. Osim godišnje izložbe Salona, u Parizu se iste godine održavala velika Svjetska izložba. Dvije godine unazad, Courbet je već održao solo-izložbu te ju je ponovio na Svjetskoj izložbi gdje je održao privatnu retrospektivu. Manet 1867. godine nije izložio ni na Salonu niti na Svjetskoj izložbi na koju čak nije bio ni pozvan. U ovom kontekstu moglo bi se govoriti o jednoj vrsti pokušaja cenzuriranja Maneta koji je i prije ove godine imao priliku potvrditi svoje slikarske kvalitete no koje su očigledno bile suviše moderne i kojima se uz to slikar koristio za realizaciju tada atipičnih i provokativnih prikaza. Uslijed toga, poput Courbeta, Édouard Manet se odlučio za privatnu izložbu gdje je

³⁴Iako ju je naslikao 1866. godine, slika *Podrijetlo svijeta* je prvi put izložena u javnosti tek 1988. godine, a do tada je bila isključivo u privatnim kolekcijama.

³⁵C. HARRISON, 1998., 555.

predstavio preko pedeset svojih djela u nezavisnom paviljonu nedaleko od Svjetske izložbe. Među ovim djelima našla su se i dva moguće najkontroverznija djela devetnaestog stoljeća u Francuskoj ali i šire, *Doručak na travi* i *Olimpija*.³⁶

7.1. *Doručak na travi* 1863.

Doručak na travi jedno je od brojnih slavni Manetovih djela koje izbornu povjerenstvo Salona 1863. godine nije odlučilo prihvatiti. Ovu sliku Manet je potom izložio na Salonu odbijenih koji je iste te godine bio i osnovan na inicijativu Napoleona III. Tom prigodom ovo djelo je bilo jedna od najvećih atrakcija, ali i predmet možda najvećeg umjetničkog skandala u Francuskoj u devetnaestom stoljeću. Ujedno ga mnogi smatraju i prvim djelom modernizma. Nova sloboda u umjetnosti ovog vremena bila je vidljiva kako u izboru teme, tako i u načinu tretiranja slikarskog platna. Umjetnost je izašla iz kadrova studija i ateljea na ulice i u prirodu odakle su svakodnevne scene i ljudi postale njen novi glavni materijal. Upravo u ovome se krije obrazloženje goleme kontroverze oko *Doručka na travi* ali i nekih drugih Manetovih djela.

Doručak na travi najveća je slika koju je Manet naslikao do 1863. godine, s likovima stvarne veličine unutar pejzaža. Dotad su se ove dimenzije većinom koristile za povijesne, mitološke ili religiozne prikaze i teme. Iako odbijeno od strane Salona, ovo djelo ne prikazuje ništa što dotada nije bilo slikano u povijesti zapadnog slikarstva. Naime, Manet odabirom kompozicije za *Doručak na travi* odaje *hommage* dvama grandioznim djelima iz muzeja Louvre: Tizianovom *Pastoralnom koncertu* te Rafaelovom *Parisovom sudu*. Za razliku od tih dvaju djela, Manetova slika pak sadrži glavni objekt skandala, realistični nagi ženski lik lišen ikakvih alegorijskih i mitoloških okova. Muški likovi u čijem se društvu ona nalazi odjeveni su u suvremenu svakodnevnu odjeću te su prikazani suviše moderni da ova slika ne bi provocirala likovnu kritiku i širu publiku.³⁷ P. G. Hamerton uspoređuje Manetov *Doručak na travi* s Giorgioneovim *fête champêtre*. Navodi kako su i kao kod Maneta, Giorgioneova gospoda na platnu također bila odjevena, dok dame pak nisu, ali dvosmislenost i moralnost kod ovog drugog nisu dovedene u pitanje na račun finih toplih venecijanskih boja. Većina kritičara imala je sličan stav poput sljedećeg: „Sada je neki bijedni Francuz preveo to u

³⁶N. BLAKE – F. FRASCINA, 1994., 106.

³⁷https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html 13. kolovoza 2020.

moderni francuski realizam i to u mnogo većem formatu, te s užasnom modernom francuskom nošnjom umjesto graciozne venecijanske. Da, tu su, ispod drveća, glavna gospođa, potpuno obnažena, ... još jedna ženska osoba u košulji koja izlazi iz malenog potoka koji teče u blizini, a dvoje Francuza sjede na zelenoj travi s tupim pogledima. Postoje i druge slike istog tipa koje dovode do zaključka da je akt, kada ga slikaju vulgarni muškarci, neizbježno nepristojan“.³⁸ Émile Zola s druge strane kritizira sve one koji su bili, blago rečeno, šokirani ovim djelom navodeći kako su njihova uvjerenja i stavovi pogrešni jer se u Louvreu do tada nalazilo više od 50 slika u kojima su se obučeni likovi miješali s nagima. Nadalje, brani Maneta govoreći kako je nagi ženski lik na slici tu kako bi pružio umjetniku priliku da naslika ljudsko tijelo i inkarnat. No, prema Zoli na slici također nije bitna samo ona. Promatrač bi trebao sagledati i pejzaž oko nje koji je, prema njemu, vrlo kvalitetno naslikan.³⁹

Jedan od oštrih kritičara ovog djela, Louis Étienne, napisao je o *Doručku na travi*, slici tada poznatoj i kao *Kupanje*, sljedeće: „Obična žena iz polusvijeta, gola, koliko god je to mogla biti, besramno se zavlači između dva dendija odjevena do zuba. Oni izgledaju kao školarci na odmoru koji bijesno pokušavaju ispasti muškarci i uzaludno traže značenje u tome. Ovo je poput šale i nije vrijedno ovakvog izlaganja. Pejzaž je dobro izveden, ali figure su aljkave“.⁴⁰

Osim izbora teme te načina prikaza ženskog lika ali i dvojice dendija u odnosu s njom, Manetov stil i način slikanja također nisu izbjegli nemilosrdne francuske kritike. Mnoge su se odnosile na način na koji su likovi naslikani u neskladu s pejzažom i obratno. Te razlike u obradi oštro nacrtanih figura i pozadinskog, hitro naslikanog pejzaža bez perspektivne dubine, šokirale su javnost naviknutu na glatke forme i nijansirane boje akademskog slikarstva. Manetova upotreba svjetla sve je samo ne delikatna. Koristeći brutalne kontraste svjetla i sjene, objekti i subjekti kao da iskaču iz slike i još više „upadaju u oko“ uvrijeđene publike. S *Doručkom na travi* Manet postiže pravu anti-akademsku sliku, ne samo uvodeći novu tematiku, nego i novi način slikanja u francusku umjetnost devetnaestog stoljeća.

Alexandre Cabanel iste je 1863. godine izložio na Salonu sliku *Rođenje Venere* gdje naga rimska božica zauzima gotovo puna dva metra širine slikarskog platna, a Napoleon III. ju je čak kupio za svoju privatnu kolekciju. Naslikana u stilu Drugog carstva, idealizirana gola

³⁸C. HARRISON, 1998., 513.

³⁹ISTO, 561.

⁴⁰ISTO, 511.

ženska figura savršeno prolazi u javnosti kao božica koja se upravo rađa iz morske pjene. Kritičar Émile Zola kritizirao je Cabanela na ovoj dvosmislenosti, smatrajući kako je njegov izbor teme samo izgovor kako bi naslikao ženski akt u lascivnoj pozi. Ono što je doprinijelo tome da Manetovi ženski likovi, s *Doručka na travi* i *Olimpije*, prođu kroz trnje kritičizma, osim njihovog realnog i suvremenog bitka, jest i način na koji one fiksiraju promatrača te postižu da se osjeća gotovo nelagodno i prozvano.⁴¹

7.2. Olimpija 1863.

Olimpija je još jedan od Manetovih ženskih likova koji predstavlja vizualni manifest umjetničke slobode i anti-akademski način slikanja. Iako je dotad gotovo uvijek izlagao svoja djela iste godine kad ih je završio (pogotovo ona velikih dimenzija), Manet je *Olimpiju* držao sakrivenu od očiju publike pune dvije godine prije nego što ju je izložio na Salonu 1865. godine. Teško je objasniti činjenicu da je slika *Doručak na travi* bila odbijena od strane izbornog povjerenstva Salona, te izložena na Salonu odbijenih, dok je *Olimpija* prihvaćena za Salon samo dvije godine nakon. Neki objašnjenje ovog fenomena vide u tome što je stručno povjerenstvo vjerojatno strahovalo od ponovne organizacije Salona odbijenih što im zasigurno nije bilo u interesu. No, upravo zbog toga što je bila izložena na službenom Salonu, a ne na Salonu odbijenih ili na samostalnoj izložbi, *Olimpija* je bila predmetom najvećeg ismijavanja, ne samo godine kad je izložena, nego vjerojatno ikad u dotadašnjoj povijesti francuskog slikarstva.⁴²

Manet je kao i s *Doručkom na travi*, s *Olimpijom* pregazio ustaljene klasne i rodne ideologije te time postigao znatnu dozu autonomije i individualizma za kojima su on i njegovi suvremenici-istomišljenici stremili. Manetov omiljeni model iz 1860-ih godina, Victorine Meurent, pozirala je 1863. godine za slikara te postala skandaloznim amblematskim likom suvremene Venere. Victorine porculansko blijede puti i u potpunosti golog tijela u prvom planu naslonjena je na krevet u poluležećem položaju. Gledajući pravo u oči promatrača, ženski lik i pogled ostavlja jednak osjećaj nelagode kao onaj prethodno viđen na slici *Doručak na travi*. Pokraj Olimpije, crnoputa sluškinja donosi joj buket cvijeća koji je

⁴¹https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-birth-of-venus-7137.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=2d4e4c9917 13. kolovoza 2020.

⁴²<https://histoire-image.org/fr/etudes/scandale-realite> 13. kolovoza 2020.

vjerojatno upravo stigao od strane nepoznatog pošiljatelja. Na desnom kraju slike crna mačka se nakostriješila, dok se u pozadini jedva ističe predsoblje. Kompozicija slike i smještanje ravnine kreveta u razini očiju prosječnog promatrača slike te plahte koje s kreveta gotovo da padaju u njegov prostor, dijelom su cjelokupne *mise-en-scène* Édouarda Maneta.⁴³

Pri izlaganju *Olimpije* na Salonu 1865. godine, u katalogu godišnjeg Salona, uz istu sliku stajalo je sljedećih pet stihova:

When, weary of dreaming, Olympia awakes,

Spring enters in the arms of a gentle black messenger,

It is the slave who, like the amorous night,

Comes in and makes the day delicious to see with flowers:

*The august young woman in whom the flame of passion burns constantly.*⁴⁴

Ovi stihovi preuzeti su iz djela *La fille des îles*⁴⁵ autora Zacharie Astruca, Manetovog dobrog poznanika. Ovih pet popratnih stihova bili su ulje na vatru kada je riječ o negativnim kritikama *Olimpije*. Naime, u Astrucovoj poemi, uspavanu kurtizanu probudila je crna sluškinja donoseći joj proljetni buket. Pjesnik nadalje opisuje ljubavnicu i sluškinju kao „robinje ljubavi“, a Olimpiju kao onu „u kojoj se budi plamen i koja cvjeta danju poput tropskog cvijeta oplođenog znojnim radom uslijed protekle ljubavne noći“.⁴⁶ Osim erotiziranih stihova koji su popratili *Olimpiju* u salonskom katalogu, izbor naziva djela, a time i imena glavne protagonistice, jedan je od glavnih razloga negativnih reakcija. Žensko ime Olimpija u Parizu sredine devetnaestog stoljeća nije se moglo povezati ni uz što drugo nego uz kurtizanu ili prostitutku, kao što su to dali odgonetnuti i stihovi Zacharie Astruca. Jednako tako, John Moffitt u svom članku spominje kako je isto ime dijelila i junakinja slavnog romana i drame *Dama s kamelijama* Alexandra Dumasa sina, a koji je objavljen samo nekoliko godina prije. U njemu je Olimpija besramna kurtizana i ljubavnica Armanda Duvala, a mnoge pariške prostitutke koristile su taj isti antički pseudonim i u stvarnom životu.⁴⁷

⁴³S. F. EISENMAN, 1994., 241.

⁴⁴T. J. CLARK, 1980., 21.

⁴⁵(fran.) Otočka djevojka.

⁴⁶T. J. CLARK, 1980., 23.

⁴⁷ISTO

Predstavivši na ovaj način kurtizanu devetnaestog stoljeća na platnu, Manet je preispitao tradicionalni ženski akt. Ipak, ne treba zaboraviti da su i prije Maneta slikari poput Couturea, već prikazali „žene koje vode u propast“ i koje su nositeljice lascivnosti i nemoralna. S druge pak strane, slikari poput Bouguereaua i Cabanela dominirali su godišnjim Salonima iako su i oni sami slikali raskalašene i prikriveno lascivne „mitološke i alegorijske kurtizane“; Venere, nimfe, Salome, Odaliske i slično. Manetova *Olimpija* preispituje na gotovo prkosan način tradicionalnu i ustaljenu ulogu ženskih likova u slikarstvu. U prvom redu ovo se odnosi na jedno od najznačajnijih renesansnih mletačkih djela, a to je Tizianova *Urbinska Venera*. Manet se poslužio klasičnom pozom Tizianove polegnute Venere nagog tijela koja gleda pravo u promatrača. Osim kompozicije, proljetno cvijeće, krevet u prvom planu na kojem je polegnuta ženska figura, kućne životinje, sluškinja, sve su to dijelovi tradicionalnog prikazivanja božice Venere. No, Manetova „Venera“ ne posjeduje alegorijsku krinku. Kritičari stoga nisu obraćali pozornost na sličnosti i poveznice između tradicionalnog načina prikazivanja poput ovog Tizianovog i Manetovog suvremenog, već su kritizirali ono u čemu se oni razilaze.⁴⁸ Ova situacija otkriva ponešto i o nekompetentnosti likovnih kritičara tog vremena od kojih su samo dvojica uspjela prepoznati Manetov uzor u Tizianu. Amédée Cantaloube u popularnom francuskom vjesniku opisao je Olimpiju kao „grotesknu žensku gorilu koja je u potpunosti gola i zauzima vodoravni položaj poput Tizianove Venere. Desna ruka položena je na tijelo u istom položaju kao i kod Venere, osim šake koja je u sramotnom položaju kontrakcije“.⁴⁹ Uz upitnu kompetentnost i neupitno nedovoljnu otvorenost uma tadašnjih kritičara, još jedan razlog može opravdati ovaj nedostatak usporedbi s renesansnim slikarom. T. J. Clark govori o *Olimpiji* i o ovoj situaciji: „Kao da je pokušaj negacije *Urbinske Venere* putem *Olimpije* - i zasigurno je to dijelom bilo s namjerom, neka vrsta disonantne modernizacije akta, suprotstavljanje Baudelairea i Tiziana – napokon postignut, ali gotovo na predobar način. Nova *Dona Olimpija* bila je toliko suprotna od Tizianove da bi ta suprotnost išta predstavljala, i kritičari su mogli jednostavno preći preko svih sličnosti koje su ove dvije slike imale“.⁵⁰

Uspoređujući ova dva akta zanimljivo je proučiti činjenicu da je identitet oba prikazana modela, i kod Tiziana i kod Maneta, poznat javnosti. Tizianov model je poznata kurtizana 16. stoljeća, Angela del Moro, a djelo je naslikano kao svadbeni poklon supruzi

⁴⁸B. FER, 1994., 22-23.

⁴⁹N. BLAKE – F. FRASCINA, 1994., 94.

⁵⁰N. BLAKE – F. FRASCINA, 1994., 96.

urbinskog vojvode. Jednako tako, mletački slikar je navodno imao privatnu vezu sa svojim modelom, kao što mnogi nagađaju da je bio slučaj s Manetom i Victorine. Zanimljivo je to da Victorine u stvarnom životu nije bila „Olimpija“. Osim što je bila model brojnim francuskim slikarima devetnaestog stoljeća, Meurent je i sama bila slikarica koja je čak sudjelovala i na Salonu u više navrata. Tako su jedne godine njezina djela prihvaćena za izlaganje, dok su Manetova istovremeno bila odbijena. Unatoč poznatom identitetu i zanimanju Tizianovog modela, *Urbinska Venera* zbog toga što je naslikana za privatnu kolekciju nije osjetila snažne kritike od strane publike 16. stoljeća kao što je to bilo tri stoljeća nakon s *Olimpijom* izloženom na Salonu odbijenih.⁵¹

Detalji koje je Manet koristio kako bi prikazao Olimpiju, pridonijeli su polemiziranju unutar šire publike i kritike. U prvom redu bili su to mondeni nakit i detalji na Olimpiji i uokolo nje koji kao da još više naglašavaju njenu nagost i u očima publike izazivaju još veći šok; crna ogrlica zavezana u mašnu usko uz vrat, ružičasta kućna papuča, veliki cvijet koji nosi iza uha, kič naušnice i narukvica koju nosi. Buket cvijeća koji joj sluškinja pruža, zasigurno je poslan od strane nekog od Olimpijinih ljubavnika te je samo jedan od detalja koji su utjecali na provokaciju šire publike. Još jedna erotična aluzija vidljiva je u crnoj mački koja se često povezivala s lascivnosti i imala negativne konotacije vezane za žensku seksualnost. Osim pismenih kritika, *Olimpiju* su popratile i brojne karikature. U jednom od francuskih novina, autor Bertall uz karikaturu piše: „Čak se i Courbet u potpunosti odmakao od mučnosti koja se pripisuje poznatoj *chat noir*.⁵² Trenutak koji je izvrsni kolorist (Manet) odabrao prikazati jest onaj kad se dama odlučila okupati, radnja koja nam se čini da joj je zaista potrebna.“⁵³ Crna mačka na Manetovoj slici bila je predmetom velikih polemika ali i ruganja do te mjere da su neki kritičari nazivali ovo djelo *Venera s mačkom*. J. F. Moffitt, autor članka *Provocative felinity in Manet's Olympia*, navodi još jedan od razloga zašto prikazivanje crne mačke na ovoj slici automatski govori o provokativnoj seksualnosti Olimpije. Autor otvara tezu o tzv. lingvističkom problemu i polemici u francuskom jeziku koju riječ mačka odnosno *chat/chatte* predstavlja.⁵⁴ Tako da se i s ovog stajališta mogu sagledati ogorčene kritike Manetovih suvremenika, kojima je crna mačka seksualne

⁵¹V. SRHOJ, 2013., 68-71.

⁵²(fran.) Crna mačka.

⁵³T. J. CLARK, 1980., 24-5.

⁵⁴Riječ *chatte* u francuskom jeziku osim što predstavlja žensku mačku, označava i ženski spolni organ u žargonu.

konotacije podno nogu djevojke imena provokativnog samog po sebi, predstavljala dodatni trn u oku.⁵⁵

Idući kontroverzni odabir u prikazu na Manetovoj slici bio je drugi ženski lik odnosno crnkinja prikazana u trenutku gdje donosi novopristigli buket polegnutoj Olimpiji. Niti ovaj motiv nije novina u francuskom slikarstvu, s obzirom na to da je Ingres tridesetih godina već naslikao jednu od svojih Odaliski u društvu crne robinje. Poimanje crnkinja i njihovo prikazivanje u umjetnosti kroz stoljeća se vezivalo uz animalnu seksualnost. Isto je kulminiralo u devetnaestom stoljeću s razvojem rasističkih i kolonijalističkih teorija i praksi slijedom kojih su crkinje bile vezane gotovo isključivo uz lascivnost i evolucijsku retardaciju.⁵⁶ Procesi fetišizacije i seksualizacije pripadnica crne rase nastavili su se kroz razdoblje Drugog carstva gdje su one u slikarstvu postale sve više prisutne. Bez obzira na to što Manet ovom djelu nije htio pridodati nikakve rasističke ili patrijarhalne konotacije, kritičari su se protivili i ovom drugom ženskom liku uz Olimpiju. Prema Manetovim kritički nastrojenim suvremeniciima, tijelo prostitutke i tijelo crnkinje dijele iste konotacije u vidu moralne, intelektualne i fizičke izopačenosti i u prvom redu inferiornosti i hiperseksualnosti. Jedan od kritičara napisao je tako: „Kurtizana prljavih ruku i smežuranih stopala (Olimpija) ... krvavih očiju provocira publiku, zaštićena istovremeno od strane gnjusne crnkinje“.⁵⁷

T. J. Clark u svom poznatom članku o *Olimpiji* spominje još jedan važan aspekt u prikazu ženskog akta i seksualnosti u povijesti umjetnosti, a to su ni manje ni više nego dlake i kosa. Poznato je da ženski likovi prema akademskim i ustaljenim načinima slikanja akta, na intimnim dijelovima tijela ne posjeduju dlake. T. J. Clark napominje i kako taj fenomen potvrđuje činjenicu da je u aktovima seksualnost uvijek prisutna ali suzdržana te da nagost u slikarstvu nije poput nagosti u stvarnom životu. Iako *Olimpija* nije predstavljala potpuni prekid s konvencijama po konkretno tom pitanju, Manet je za razliku od svojih akademskih suvremenika ipak i ovdje upotrijebio alternativna slikarska rješenja: „Sama ruka koja toliko opipljivo inzistira na onome što skriva; trag dlaka ispod pazuha; siva sjena koja se pruža od pupka do rebara; čak i pjenasti sivi, bijeli i žuti rubovi prostirke koji ulaze u sive nabore jastuka i plahte“.⁵⁸ U akademskom slikarstvu bilo je neviđeno da ruka nagog ženskog lika na takav način prekriva svoje intimne dijelove, a možda čak i stidne dlake. Razbijene konvencije

⁵⁵T. J. CLARK, 1980., 27.

⁵⁶S. F. EISENMAN, 1994., 243.

⁵⁷ISTO, 242.

⁵⁸T. J. CLARK, 1980., 36.

imale su oštru reakciju kritičara koji pišu o tom detalju kao „besramno savinutoj ruci“, „nečistoj“, „oblika žabe krastače“...⁵⁹ Ukratko, položaj ruke i Olimpijin stav općenito, viđen je kao neženstven i neprirodan uzevši u obzir prethodne stoljetne prikaze ženskog tijela.

T. J. Clark navodi i kako mnogi kritičari 1865. godine nisu obratili dovoljno pozornosti na detalj Olimpijine kose. Lice protagonistice uokvireno je smeđim paravanom koji se ističe u pozadini te koji pridodaje njegovoj oštrini. Zapravo, kada promatrač dovoljno pažljivo pogleda, s desne strane Olimpijinog lica uočava se veliki grumen crvenkastosmeđe kose koji se jedva ističe nad smeđom bojom spomenutog paravana. Jednom kad je pažnja usmjerena na ovaj detalj, čitava dispozicija Olimpijinih ramena i glave se mijenja. Njeno lice ne djeluje više toliko grubo i tamno obrubljeno već uokvireno pramenovima vlastite kose. Ista stvar vrijedi i za cvijet koji ne predstavlja više grubu siluetu već ukras u njenoj kosi. T. J. Clark dalje precizira govoreći kako je ovim postupkom njeno lice zapravo omekšano te odaje gotovo jednu drugu vrstu seksualnosti koja je blaža i pristupačnija. Na žalost, likovna kritika tog vremena nije obraćala pozornost na ove detalje, a gotovo ih nijedan karikaturist nije uključio u svoja djela.⁶⁰

Pri otvaranju Salona 1865. godine, Louis Auvray piše da prostorija u kojoj je *Olimpija* bila izložena nikada nije doživjela toliku posjećenost, ali ujedno i da nikada niti jedna slika nije uzrokovala toliko podsmjeha, ruganja i zviždanja.⁶¹ Poput *Doručka na travi*, *Olimpija* nije bila inovativna i šokantna samo u sadržaju, već i u likovnom tretmanu. Likovni kritičari, očiju toliko naviknutih na akademsku obradu slikarskog platna, nisu s oduševljenjem dočekali promjene koje je Manet donio s ovim djelom. Nekonvencionalni likovni tretman prvenstveno se odnosio na način na koji je slikar prikazao ženski akt. Gotovo nikada prethodno u povijesti slikarstva nago žensko tijelo nije bilo prikazano u toj mjeri nezaglađeno i neidealizirano. Ne samo činjenica da je *Olimpija* predstavljala prostitutku, već je samo njeno tijelo, prema kritičarima, naslikano gotovo prljavo. Tako jedan od žustrih pripadnika pariške likovne kritike devetnaestog stoljeća, Théophile Gautier navodi: „Boja njenog tijela je prljava, a modeliranje nepostojeće. Sjene su istaknute s manjim ili većim mrljama crne boje. Čak i najnezgodnije žene imaju kosti, mišiće, kožu i ponešto boje“.⁶² Olimpijino tijelo obrubljeno je jasnom tamnom linijom koja još više ističe njenu porculansku i u isto vrijeme prljavu i „ispijenu“ put.

⁵⁹ISTO, 25.

⁶⁰ISTO, 37.

⁶¹T. J. CLARK, 1989., 83.

⁶²B. FER, 1994., 24.

Mnogi su kritizirali ovu Manetovu tehniku različitim izjavama navodeći kako je Olimpija „okružena crnilom“, „nacrtana ugljenom“, „crni mačak protrljao se obrisima ove žene nakon što se uvaljao u gomili ugljena“... Povrh toga, Manet na cijeloj slici koristi agresivne prijelaze između svijetlih i tamnih tonova te umeće crne detalje na svjetlijim plohama, poput uske ogrlice na Olimpijinom vratu koja prekida kontinuitet njenog blijedog tijela u poluležećem položaju. Kritičar Félix Deriège govori upravo o ovom načinu tretiranja slikarske površine: „Bijelo, crno, crveno i žuto stvaraju strašnu zbunjenost na površini; kurtizana, crnkinja, buket, mačka; cjelokupni metež različitih boja i formi grabi promatračevu pažnju i ostavlja ga preneraženim“.⁶³ Prema ostalima, Olimpija je bila poput kostura koji leži na policama mrtvačnice ili pak poput prostitutke iz Rue Mouffetard⁶⁴ koja je umrla od žute groznice i koja je u stanju raspadanja.⁶⁵ Neupitno je da je Manet htio povezati ovaj način tretiranja slikarske površine i modeliranja s moralnim karakterom glavne protagonistice, točnije s njegovom percepcijom u široj javnosti. Zbog toga ova praksa djeluje na momente poput kakve parodije.

Tijelo prostitutke ili kurtizane, od druge polovice devetnaestog stoljeća postalo je bojno polje na kojem su se vodile klasne i rodne bitke. Prostitucija je oduvijek bila osjetljiva tema pogotovo u buržujskom društvu gdje je težnja za moralnim očuvanjem i (imaginarnom) etičkom čistoćom bila značajna, kao što je to bio slučaj s Francuskom u devetnaestom stoljeću. Osim toga, glavne stavke prostitucije su novac i seksualnost od kojih nijedno ne predstavlja dio otvorenog razgovora tog razdoblja. Iz toga slijedi da su zapravo prostitutke marginalizirana kategorija koja prijete civiliziranom društvu i spomenutoj moralnoj čistoći. Konkretno *Olimpija* je u ovom razdoblju otvorila pitanje modernosti i seksualnosti i ujedno bila odgovorom na njih. Stoga kad se sagledavaju kritike upućene Manetu i *Olimpiji*, potrebno je razlikovati dvije različite struje. U prvom redu su to bile one napisane na temelju estetskih sudova likovne kritike. S druge strane, likovna kritika, ali i šira javnost reagirale su na odnose i disjunkciju na relaciji žena-prostitutka-akt. Nema nikakvih sumnji da je *Olimpija* slika koja predstavlja modernu prostitutku, što su i mnogi kritičari potvrdili u svojim člancima, vjesnicima i karikaturama. „Pariške Olimpije“ zaslužne su i nužne za shvaćanje položaja žena i početke emancipacije u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. One su predstavljale važan dio modernog francuskog života i potreba za njihovom reprezentacijom bila je neupitna.

⁶³ISTO

⁶⁴Rue Mouffetard ulica je u petom pariškom arondismanu koja je u devetnaestom stoljeću poznata po raskošnom noćnom životu, uključujući i druženja buržuja i prijateljica noći.

⁶⁵T. J. CLARK, 1989., 97.

Doduše, kada je riječ o njihovom prikazivanju, ono je uključivalo gotovo isključivo visokoburžoazijski tip kurtizane.

Nadalje, autor T. J. Clark daje naslutiti kako je jedan od razloga tolikih polemika oko Manetove *Olimpije* bila i činjenica da je kurtizana 1860-ih godina zakoračila u prostor ženstvenosti, feminiteta. Drugim riječima, pojam Kurtizane se istih godina nije mogao promatrati odvojeno od pojma Žene i izvan okvira novih diskursa o Ženi pod utjecajem feminističkih teorija i kritika te je to bio znatni šok faktor u javnosti. Isti autor pojednostavio je ovu teoriju postavljajući brojna pitanja koja su se zasigurno javljala u umovima kritičara, a na koje Olimpija nije davala konkretan odgovor: „Kojeg je ona spola? Ima li ona uopće spol? ... Može li *Olimpija* uopće biti uključena u diskurs o ženi-prostitutki-aktu? Može li njeno tijelo biti prihvaćeno kao primjer modernog akta?“.⁶⁶ S druge strane, kritičari nisu uspjeli odgonetnuti i sagledati seksualni identitet Olimpije koji je u srži samoga djela. Za neke od njih ona je bila na granici između *nude* i prostitutke, a istovremeno nije bila ni jedno niti drugo.

Manet je mogao odabrati mnogo drugačiji i čak konkretniji način da prikaže parišku prostitutku devetnaestog stoljeća. Taj drugi izbor bio bi vjerojatno i mnogo lakši za slikara jer ne bi morao koristiti toliko dvosmislenih znakova i motiva seksualnog ali i društvenog identiteta na Olimpijinom tijelu i njenoj „pozornici“. Upravo ti motivi još su jedan u nizu ključnih razloga konfuzije pri recepciji ovog djela. Osim što ih ima mnogo, oni su nestabilni i kontradiktorni kao i cijela slika. Evo nekoliko primjera: činjenica da Olimpija ima sluškinju daje naslutiti da ona zauzima nekakav viši položaj u društvu. S druge strane, sluškinja je crnkinja te su često čak i nešto uspješnije prostitutke imale jednu. Stoga ovaj motiv ne odaje ipak ništa konkretno o Olimpijinom društvenom statusu. Nadalje, sluškinja donosi Olimpiji veliki, raskošni buket koji je u isto vrijeme umotan u stare novine. Jedan od kritičara, Jean Ravenel, pripisuje Olimpiji klasni identitet nazvavši je u svojoj kritici *petite faubourienne* odnosno djevojka iz predgrađa radničke klase. Iako to možda i jest slučaj, Olimpija ipak zauzima pozu prave kurtizane (koje se pak povezuju s buržoazijskim slojem), polegnuta uz naizgled skupocjenu maramu dok nosi fin nakit i cipele.⁶⁷ Manet ovim kontradiktornim postupcima odbija dati konkretnu konotaciju Olimpiji kao i identitet njoj i njenoj seksualnosti. Iako to u njegovo vrijeme nije dobilo pozitivnu povratnu informaciju od publike, slikar nije

⁶⁶T. J. CLARK, 1980., 24.

⁶⁷ISTO, 38-9.

htio da *Olimpija* bude interpretirana kroz standardnu prizmu ženskog akta. Ona je teško shvatljiva, gotovo imaginarna, ali ponajprije autonomna i slobodna u svojoj seksualnosti. Olimpija je podvrgnuta cenzuri, kritikama, karikaturama na račun svoje slobode i pogleda koji razotkriva bogati buržoazijski sloj koji je ogorčen na njen prikaz na platnu, a koji je istovremeno glavni korisnik njenih noćnih usluga.

Manet sa svim ovim slikarskim postupcima mijenja i položaj promatrača prema slikarskim djelima. S njim se, prema Foucaultu, rađa „moderni promatrač“ koji je svjestan svoje uloge prema slici i postaje njenim osnovnim dijelom. Isti autor navodi da je moralni skandal koji je *Olimpija* prouzrokovala u publici, zapravo estetske prirode. Naime, grubo i jako svjetlo koje Manet koristi na liku Olimpije, potencira njenu nagost. Analizirajući sliku logično je zaključiti da izvor svjetla koje „obasjava“ kurtizanu dolazi upravo iz našeg smjera - smjera promatrača. Drugim riječima, promatračev pogled i njegova prisutnost su razlog Olimpijine vidljivosti, a time i njene nagosti: „Ona je naga samo radi nas budući da smo mi ti koji je činimo golom. Gledajući u nju, mi je osvjetljujemo jer su naš pogled i svjetlo postali jedno.“ Prema Foucaultu, upravo ova estetska transformacija i promjena uloge promatrača bile su glavnim razlogom moralnog skandala u publici.⁶⁸

⁶⁸ M. FOUCAULT, 2009., 66.

8. Orijentalni akt

Aproprijacija tipičnog Venerinog ležećeg položaja od strane „svakodnevnih“, suvremenih i stvarnih žena započela je još s Goyinim Majama s kraja 18., početka 19. stoljeća. Treba napomenuti da je Goya u mnogim svojim djelima prikazivao pripadnike različitih slojeva društva koristeći stvarne modele iz plemstva, što je najvjerojatnije bio slučaj i kad je naslikao *Golu Maju* čiji je identitet pak nepoznat. Mnogi su kritizirali španjolskog slikara i njegove Maje zbog „otvorenog eroticizma“ i jedne vrste nelagode koju promatrač osjeća gledajući ih, pogotovo onu u potpunosti razodjevenu. Thomas Crow navodi kako je ovaj negativan stav prema obmanjujućem eroticizmu Goyinih Maja predstavljao samo uvod u ono što će kasnije donijeti rasistička i seksistička ideologija imperijalističkog orijentalizma koja je u devetnaestom stoljeću zavladała Europom. Isti autor pronalazi poveznicu između aristokratskih slojeva Francuske i Španjolske i u tome u kojoj su mjeri oni u obje države podcjenjivali demokratski i pobunjenički potencijal radničke klase.⁶⁹

Orijentalizam je uveden kao pojam tek 1826. godine u Francuskoj, dok je u rječnik Francuske Akademije ušao tek 1932. godine. Iako orijentalizam postaje iznimno popularan likovni i književni pravac u devetnaestom stoljeću, zanimanje za istočni svijet i kulturu javlja se mnogo ranije, već za vrijeme križarskih ratova. Unatoč tome, kolonijalizam devetnaestog stoljeća te klasne i rasističke teorije doveli su do dotad neviđenog interesa za orijentalni svijet što se odrazilo i na umjetnički program. Prikazi ženskih likova unutar intimnih kadrova gotovo da su zasjenili sve ostale tematike orijentalističkog slikarstva. Njih su slikali s jedne strane francuski umjetnici koji su osobno posjetili neke od orijentalnih krajeva i s druge strane, oni koji su u njih „otputovali“ putem pisama, putopisa ili umjetničkih djela drugih orijentalista.

Većina orijentalnih prikaza žena, pogotovo u skupini, uključivala je intimne kadrove harema. Sama ideja grupe žena unutar harema, bila je za muškarca, a pogotovo zapadnog, stimulans neograničene mašte i zamišljenih prizora koji su mu s druge pak strane, zabranjeni. Harem je mjesto zabranjeno za muškarce, a sam korijen riječi dolazi iz arapskog *haram* – zabranjen zakonom. Pojam harema ne veže se nužno uvijek uz *haram* zbog toga što on u profanom pogledu predstavlja uobičajeni dio orijentalne kuće o kojem žene vode brigu i koji za njih predstavlja „društveno svetište“. Naravno da haremi nisu služili, ni tada a niti danas, isključivo kao mjesta gdje su žene provodile sate i dane ispružene na divanu, okićene

⁶⁹S. F. EISENMAN, 1994., 84.

skupocjenim nakitom sanjareći i uživajući u svojoj golotinji daleko od očiju muškarca. No, upravo je to vizija i maštarija koju je Zapadni čovjek, slikar, prenio u svoja djela slikajući orijentalne poetične i erotične aktove, koji se uvelike razlikuju od tadašnje stvarnosti na Orijentu, ali i od tamošnjih estetskih i moralnih vrijednosti općenito. Na Zapadu je ova nerealistična slika bila prihvaćena bez oklijevanja jer protagonisti na platnu nisu bile suvremene žene zapadnog svijeta, već one koje prosječni član publike i kritike devetnaestog stoljeća u Francuskoj, u svom životu vjerojatno nikad neće imati priliku upoznati.⁷⁰

8.1. *Orijentalni akt à la Ingres – Velika Odaliska 1814.*

Ideji senzualne žene iz harema bio je naklonjen i Jean-Auguste-Dominique Ingres koji osobno nikada nije otputovao na Orijent već se inspirirao putopisima poput onih Lady Montague koja je posjetila Istanbul i u njima zabilježila svoja iskustva s početka 18. stoljeća. Ingresova *Velika Odaliska* naslikana 1814. godine i *Turska kupelj* iz 1862. godine, dva su od najznačajnijih slikarskih spojeva mitološkog akta i zapadnjačke idealizacije, estetizacije i poetizacije Orijenta. Odaliska u prijevodu s turskog jezika označava ženu iz harema, a to potvrđuju i orijentalni nakit i detalji prikazani na njoj i uokolo nje. Ista tematika haremskih odaliski već je bila prikazana u francuskom slikarstvu 18. stoljeća kod primjerice Bouchera, ali i Ingresovih suvremenika poput Delacroixa. Delacroix je pak za razliku od Ingresa posjetio Orijent te je inspiraciju dobivao *in situ* te su neupitno zbog toga neka od njegovih djela znatno realističnija i manje idealizirana od Ingresovih. Kod drugog je orijentalna žena, u ovom konkretnom slučaju odaliska, prikazana isključivo kroz orijentalni ambijent harema i njegovu prirodu te je u ulozi prikazivanja „senzualnog Orijenta“. U isto vrijeme *Velika Odaliska* je diskretna i indirektna jer ju Ingres prikazuje s leđa odakle se od svih intimnih dijelova njenog tijela, nazire samo dio njene grudi. Ipak, ona se predaje pogledu promatrača na jedan gotovo lascivan način. Ne treba zanemariti ni njeno lice i pogled koji ne odaju mnogo te čime ženski lik djeluje gotovo beskarakterno što se također može protumačiti kao jedan zapadnjački utjecaj pri prikazu orijentalnog ženskog akta.⁷¹

Možda je ta njena „bezličnost“ i nestvarnost pridonijela činjenici da za razliku od modernih zapadnjačkih aktova, posebice onih iz sredine 19. stoljeća, *Velika Odaliska* nije izazvala velike polemike u javnosti bez obzira na njenu suvremenost. Théophile Gautier je

⁷⁰<https://www.lesclesdumoyenorient.com/L-image-de-la-femme-dans-la.html> 28. rujna 2020.

⁷¹<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/une-odalisque> 28. rujna 2020.

tako o njoj pisao: „Odaliska ne bi iznenadila nikoga, čak ni izložena u crkvi. Kako zrači samopouzdanjem i mirnoćom! I kako njezino lice odiše onim sretnim spokojem žene koja je sigurna da je savršeno lijepa i da će takva uvijek ostati; ovdje nije riječ o ženi koja se tek skinula i koja je legla na pločice kako bi vam pokazala svoja ramena i leđa; to je žena koja je oduvijek gola i koju ni ne možemo zamisliti drugačije nego голу“.⁷² Gotovo jedine glasne i oštre kritike koje je Ingres dobio za *Veliku Odalisku* bile su uslijed Salona 1819. godine na kojem je ona i izložena po prvi put. Kritičari su se većinom usredotočili na anatomske proporcije njenog tijela koje su naslikane gotovo u manirističkom duhu čime se Ingres uvelike odmaknuo od klasičnih tendencija i proporcija koje je koristio njegov učitelj Jacques Louis David.

Kasnije su čak neki kritičari uspoređivali Ingresovu *Odalisku* s Manetovom *Olimpijom* pokušavajući pritom kritizirati drugu na račun ljepote prve. Tako Jules Clarétie o *Olimpiji* piše „Što je ova Odaliska žutog trbuha, a *base model* koju je slikar pokupio tko zna gdje i koja predstavlja Olimpiju?“.⁷³ Uspoređujući ova dva akta, od kojih je *Velika Odaliska* čak onaj stariji, umjesto napretka, vidi se retardacija u razmišljanju nekih od likovnih kritičara, ali i publike općenito. U suštini oba akta, Ingresov i Manetov, predstavljaju sličan prikaz ne-mitološkog i ne-biblijskog ženskog lika u poluležećem položaju koji je popularan u slikarskim krugovima još od doba renesanse. Bez obzira na to što su oba slikara bila kritizirana pri izlaganju svojih ženskih aktova na Salonu na račun nespretne i netipične slikarske izvedbe i tehnike, samo je jedan od njih (Manet) kritiziran zbog identiteta i seksualnosti naslikane protagonistice. Ono što je pridonijelo tome da Ingresova *Velika Odaliska* bude blaža za oko promatrača jest jednostavna činjenica da je riječ o „egzotičnom“ orijentalnom liku, gotovo nedostupnom zapadnom muškarcu koji je promatra na platnu.

Način na koji Ingres oblikuje svoje ženske likove i njihove proporcije zasigurno nije slučajan. Svojim jedinstvenim kompozicijama i anatomske anomalijama, slikar postiže jednu vrstu senzualnosti *à la Ingres*. Čak i on sam o svojoj izvedbi govori: „Za izraziti karakter, određeno pretjerivanje je dozvoljeno, gotovo neophodno ponekad, pogotovo tamo gdje se radi o oslobađanju i iznošenju elementa ljepote“.⁷⁴ Iako je slikar realističan u svojoj izvedbi, Ingresova Odaliska ne djeluje u potpunosti stvarna, van činjenice što nije naslikana

⁷²<http://www.theophilegautier.fr/dossier-ingres/> 28. rujna 2020.

⁷³C. HARRISON, 1998., 516.

⁷⁴<http://lili.butterfly.free.fr/ingresweb/ingres2.html> 28. rujna 2020.

prema stvarnom modelu.⁷⁵ Osim njene nedostupnosti zapadnom muškarcu koji ju promatra na platnu, ta činjenica je također pripomogla tome da gotovo sve kritike upućene slikaru budu vezane uz slikarsku tehniku, a ne lik *Odaliske* i njenu seksualnost. Jedan od kritičara Salona 1819. godine govori o njoj sljedeće: „Vjerujem da je dopušteno uspoređivati *Odalisku* gospodina Ingesa s mitološkim likovima. Mlada ljepotica u potpunosti gola, koja leži na divanu i rastreseno ljulja perjanicu, ne može se uvrijediti ukoliko je usporedimo s kakvom nimfom“.⁷⁶

8.2. *Turska kupelj* 1862.

Turska kupelj jedan je od amblema orijentalističke tendencije u francuskoj umjetnosti devetnaestog stoljeća. Ova slika koju je Ingres datirao 1862. godine, a naslikao nešto ranije, zapadnom svijetu donijela je poetičnu, za zapadnog muškarca idealnu erotiziranu scenu gomile žena unutar harema. Izvrstan u tehničkom aspektu izvedbe, Ingres je na *Turskoj kupelji* ostavio snažan zapadnjački utjecaj. U prvom redu to potvrđuje fizički aspekt prikazanih ženskih likova unutar kupelji. Zanimljivo je promotriti kako gotovo sve imaju isti blijedi, porculanski ten, svijetlu kosu i više zapadnjačke crte lica negoli istočnjačke. Ovo preferiranje ženskih likova, čerkeške i kavkaške tipologije blijede puti i svijetle kose, viđeno kod većine orijentalističkih slikara, potvrđuje fenomen prilagođavanja orijentalnih žena na platnu ustaljenim europskim standardima ljepote.

Kao i *Velika Odaliska*, *Turska kupelj* predstavlja Ingresov spoj ženskog akta i orijentalnog ambijenta. Deseci golih Turkinja sjede i leže okupljene u orijentalnom interijeru oko bazena. Svaka od njih u opuštenom je položaju te uživa provodeći vrijeme u kupelji kupajući se, čavrljajući s drugima, pijući kavu, drijemajući, plešući i slično. Ono što je dalo dvosmislenost ovom djelu i prouzrokovalo nekolicinu kritika bila je osjetna doza erotičnosti među ženskim likovima. U prednjem planu dvije Turkinje sljubljenih tijela u snažnom su zagrljaju, ali isto tako se i u stražnjem planu naziru velike bliskosti između žena. Ingres je inspiraciju za ovo djelo dobio čitajući putopise Lady Montagu, žene engleskog veleposlanika u Istanbulu, koja je imala priliku osobno posjetiti turski harem. No, neki kritičari mu

⁷⁵Ipak, treba uzeti u obzir da su moderni aktovi na kojima je identitet ženskog lika poznat, prolazili puno gore u publici i od strane likovne kritike, kao što je to bio slučaj s *Olimpijom* i *Doručkom na travi*, gdje nije bilo sumnje da je Victorine Meurant bila Manetov model.

⁷⁶D. MASSAUNNAUD, 2015., 83.

predbacuju sljedeće: „Ingres je koristio zapise Lady Mary Wortley Montagu i njene posjete turskoj kupelji kao inspiraciju za njegove haremske prikaze. Unatoč tome, slikar je odlučio prikazati seksualizirane scene i opscenost s ciljem održavanja ustaljenih europskih mitova tamo gdje je Lady Montagu inzistirala na tome da je ponašanje žena u kupelji bilo u potpunosti primjereno“.⁷⁷ Ingresova interpretacija turskog harema šokirala je i partnericu princa Napoleona koji je naručio ovu sliku od njega oko 1848. godine. Slikar je djelo naručitelju dostavio 1859. godine, no ono je vraćeno nedugo nakon što je princeza Clotilde okarakterizirala *Tursku kupelj* neprikladnom. Ingres je nakon ovog incidenta nastavio raditi na slici sve do 1863. godine, iako je datirana godinu ranije. *Turska kupelj* nije bila izložena u javnosti sve do 1905. godine za vrijeme Ingresove retrospektive. Do izlaganja na Salonu početkom dvadesetog stoljeća, *Turska kupelj* bila je u vlasništvu Khalila Beya, poznatog kolekcionara turskog podrijetla koji je također posjedovao i *Podrijetlo svijeta* Gustava Courbeta.⁷⁸ Iz tog razloga teško je zamisliti kakve bi bile kritike da je slika inicijalno bila izložena sredinom devetnaestog stoljeća, bez obzira na činjenicu da je Ingres ipak donekle idealizirao ambijent harema i orijentalni ženski lik.

Orijentalizam i orijentalni akt su se razvili mnogo dalje od idealiziranih Ingresovih prikaza ženskih likova koji prvenstveno ostaju klasicistički. No, čak i umjetnici koji su osobno odlazili u orijentalne krajeve u potrazi za lokalnom inspiracijom su gotovo uvijek ostavljali zapadnjački pečat na svojim orijentalno-utopijskim djelima. Ova tendencija kulminirala je krajem stoljeća s pojavom simbolizma i Paula Gauguina koji je zbog svoje zanesenosti Oceanijom, kasnije postao žrtvom postkolonijalnih teorija i brojnih zahtjeva za cenzurom koji se nastavljaju čak i kroz 21. stoljeće.

⁷⁷I. ALI, 2015., 41.

⁷⁸<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc> 10. studenog 2020.

9. Zaključak

Devetnaesto stoljeće u Francuskoj koliko god zbog svoje šarolikosti i brojnih događanja na svjetskoj razini, predstavlja zanimljiv izazov bilo kojem povjesničaru ili povjesničaru umjetnosti, toliko je zbog toga i velika zamka. Većina značajnih događaja pa i umjetničkih pojava, direktno se oslanja na nešto prethodno te nadovezuje na nešto sljedeće. Drugim riječima, iznimno je teško ostvariti uski pregled samo jednog fenomena Francuske devetnaestog stoljeća na kvalitetan način. Sagledavanje ovog stoljeća iziskuje dozu interdisciplinarnosti u istraživanju, ali i veliku količinu koncentracije i strpljenja.

Francuska u političkom smislu nikada nije doživjela više promjena državnog ustroja kao što je to bilo u devetnaestom stoljeću. To se odražavalo kako na opće stanje uma u društvu, tako i na umjetnost i likovnu kritiku. U prvom redu politička elita imala je najviše utjecaja na umjetničku cenzuru i slobodu izražavanja, a u nekim godinama je gotovo ostvarila veto nad umjetnošću. Kao što je i francuski narod sredinom stoljeća vapijao za društvenim i ekonomskim promjenama putem revolucija, tako su se paralelno i umjetnici na avangardne i revolucionarne načine odlučili emancipirati od Salona i akademskog slikarstva. Time se rodila moderna umjetnost koja je iziskivala nove prikaze, nove tehnike i nove percepcije.

S pojavom i razvojem feminističkih teorija u devetnaestom stoljeću, urbanizacijom i modernizacijom društva općenito, položaj žena u društvu počeo se polako ali sigurno mijenjati. To je vrijedilo i za umjetnice, ali i za „žene na platnu“. Slikari devetnaestog stoljeća, pogotovo od njegove sredine, nastojali su ponuditi alternativne načine slikanja ženskog lika. U prvom redu to se odnosilo na inovacije u ženskom aktu koji se stoljećima prikazivao na jedan te isti, gotovo šablonski način. Ženski likovi iz stvarnog života, slikani po modelu ili ne, dobivaju sada svoje mjesto na slikarskom platnu. Ovaj prijelaz nije bio jednostavan jer je oštra francuska likovna kritika bila vrlo utjecajna u umjetničkoj sferi 19. stoljeća, a čija je većina otvoreno preferirala salonsko i akademsko slikarstvo. Unatoč tome, odvažni slikari poput Maneta ili Courbeta odlučili su naslikati ženske aktove lišene ikakve mitološke, povijesne ili biblijske omče ili pak „egzoticizma“, prisutnog u djelima orijentalista. Publika i kritika otvoreno su (većinom) negativno reagirale na djela sličnog tipa kroz novinske članke, zapise o Salonu ili pak karikature u tisku.

Teško je precizno odrediti tko je začetnik moderne umjetnosti i jesu li upravo promjene u prikazu ženskog akta zaslužne za njen početak i daljnji razvoj. Unatoč tome, kronološki razmatrajući, jasno je da su Courbet i Manet otvorili vrata narednoj aktualnoj

generaciji slikara poput Renoira, Degasa, Gauguina pa i Cézannea ili Picassa, pogotovo kad je riječ o prikazima golog ženskog tijela. Neosporiv je tu i utjecaj Ingresa, koji je u prvom redu klasicistički slikar, ali koji putem svojih orijentalnih likova, bez obzira na dozu poetizacije i idealizacije, također daje mjesto na platnu stvarnoj ženi.

10. Literatura

I. ALI, 2015. – Isra Ali, The harem fantasy in nineteenth-century Orientalist paintings, u: *Dialectical Anthropology*, 39 (2015.), 33-46.

J. BERGER 1975. – John Berger, *Ways of Seeing*, London, 1975.

N. BLAKE – F. FRASCINA, 1994. - Nigel Blake – Francis Frascina, Modern practices of art and modernity, u: *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*, (ur.) Francis Frascina (et al.), New Haven, London, 1994., 50-139.

T. J. CLARK 1980. – Timothy James Clark, Preliminaries to a Possible Treatment of ‘Olympia’ in 1865, u: *Screen*, 21 (1980.), 18-42.

T. J. CLARK 1999. – Timothy James Clark, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, Princeton, 1999.

S. F. EISENMAN 1994. – Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art – A Critical History*, London, 1994.

B. FER 1994. – Briony Fer, Introduction, u: *Modernity and Modernism: French painting in the nineteenth century*, (ur.) Francis Frascina (et al.), New Haven, London, 1994., 3-49.

M. FOUCAULT 2009. – Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, London, 2009.

R. J. GOLDSTEIN 2015. – Robert Justin Goldstein, *Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century Europe*, London, 2015.

C. HARRISON (et al.) 1998. – Charles Harrison (et al.), *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1998., 30

D. MASSONNAUD 2005. – Dominique Massonnaud, *Le Nu moderne au Salon*, Grenoble, 2005.

J. Y. MOLLIER, 2009. – Jean-Yves Mollier, La censure en France au XIXe siècle, u : *Mélanges de l'école française de Rome*, 121-2 (2009.), 331-340.

G. PEILLEX 1964. – Georges Peillex, *Nineteenth Century Painting*, London, 1964.

T. SCHLESSER 2011. – Thomas Schlessler, *L'art face à la censure*, Paris, 2011.

V. SRHOJ, 2013. - Vinko Srhoj, Pobjedonosni povratak među klasike, u : *Kontura*, 122-123. (2013.), 68-71.

Internetski izvori:

<https://www.britannica.com/art/art-criticism/The-avant-garde-problem> (23. srpnja 2020.)

https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/romains-de-la-decadence-141.html?no_cache=1 (13. kolovoza 2020.)

<https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/courbet-et-linvention-de-la-femme-moderne-quand-la-verite-des-corps-fait-scandale-11140819/> (10. studenog 2020.)

https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html (13. kolovoza 2020.)

https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-birth-of-venus-7137.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=2d4e4c9917 (13. kolovoza 2020.)

<https://histoire-image.org/fr/etudes/scandale-realite> (13. kolovoza 2020.)

<https://www.lesclesdumoyenorient.com/L-image-de-la-femme-dans-la.html> (28. rujna 2020.)

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/une-odalisque> (28. rujna 2020.)

<http://www.theophilegautier.fr/dossier-ingres/> (28. rujna 2020.)

<http://lili.butterfly.free.fr/ingresweb/ingres2.htm> (28. rujna 2020.)

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc> (10. studenog 2020.)

11. Abstract

Representation, censorship and reception of the female nude in the mid-nineteenth century
French painting

Keywords: Nude, critique, French painting, Gustave Courbet, Édouard Manet, Jean-Auguste-Dominique Ingres

The nineteenth century, and especially mid-century, represents one of the most turbulent periods in French social and political life. Consequently, this was also the case in the artistic field. A few artists who were active in this period and who did not want to devote themselves to conventional and academic painting norms sought new ways of expression. Their work aspired to more intimate, realistic and instantaneous depictions such as were unimaginable in comparison to academic canvases exhibited at the annual Salon. Painters finally freed themselves from the shackles of mythological, biblical, or allegorical depictions and began to introduce real, everyday characters into their depictions. New ways of depicting have not bypassed the female nude, which has been one of the fundamental motifs of painting since the Renaissance. Until the mid-nineteenth century, the naked female body on canvas belonged exclusively to goddesses, nymphs, and other imaginary characters. Accordingly, it was always portrayed in such an idealized way, that at no point would it shock the average observer regardless of the prevailing view of women and the female body in the society of that period.

The generation of painters who worked in the mid and mid-nineteenth century brought a new notion of the naked female body to the canvas. Now for the first time in the history of Western painting, it belonged to a real woman and was perfect in its imperfection. However, not in the eyes of the audience at the time. The reception of the modern nude by both the general public and the art critics was too negative: Manet's *Olympia*, as a member of the marginalized stratum of society and a prostitute, had nothing to do on the canvas; Courbet's *Bather* is so voluminous and realistic that it created a sense of unease; Ingres with his *Turkish bath* opened a window into the „exotic“ world of the Orient and brought the scene so intimate that Princess Clotilde returned this work to the painter deeming it inappropriate.

12. Grafički prilozi

Slika 1: Thomas Couture, *Rimljani u doba propadanja*, 1847., Musée d'Orsay, Pariz

<https://www.wga.hu/html/c/couture/decadenc.html>

Slika 2: Gustave Courbet, *Kupačice*, 1853., Musée Fabre, Montpellier

<https://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/c/courbet/3/courb301.html&find=bathers>

Slika 3: Édouard Manet, *Doručak na travi*, 1863., Musée d'Orsay, Pariz

<https://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/manet/1/5dejeun1.html&find=lunch>

Slika 4: Édouard Manet, *Olimpija*, 1863., Musée d'Orsay, Pariz

<https://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/m/manet/1/4olympi1.html&find=olympia>

Slika 5: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Velika Odaliska*, 1814., Musée du Louvre, Pariz

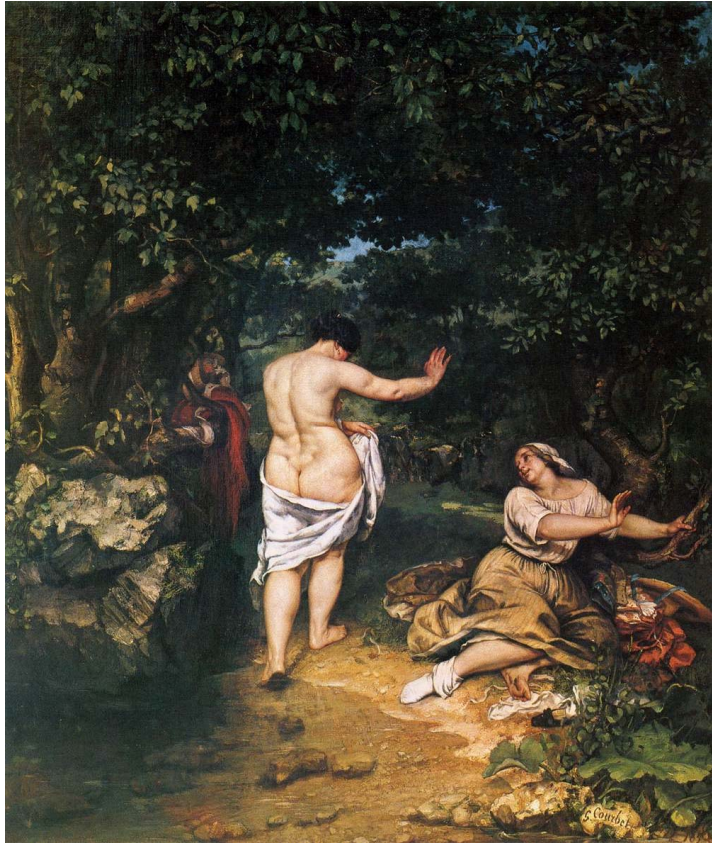
<https://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/i/ingres/05ingres.html&find=odalisque>

Slika 6: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Turska kupelj*, 1862., Musée du Louvre, Pariz

<https://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/i/ingres/17ingres.html&find=turkish>



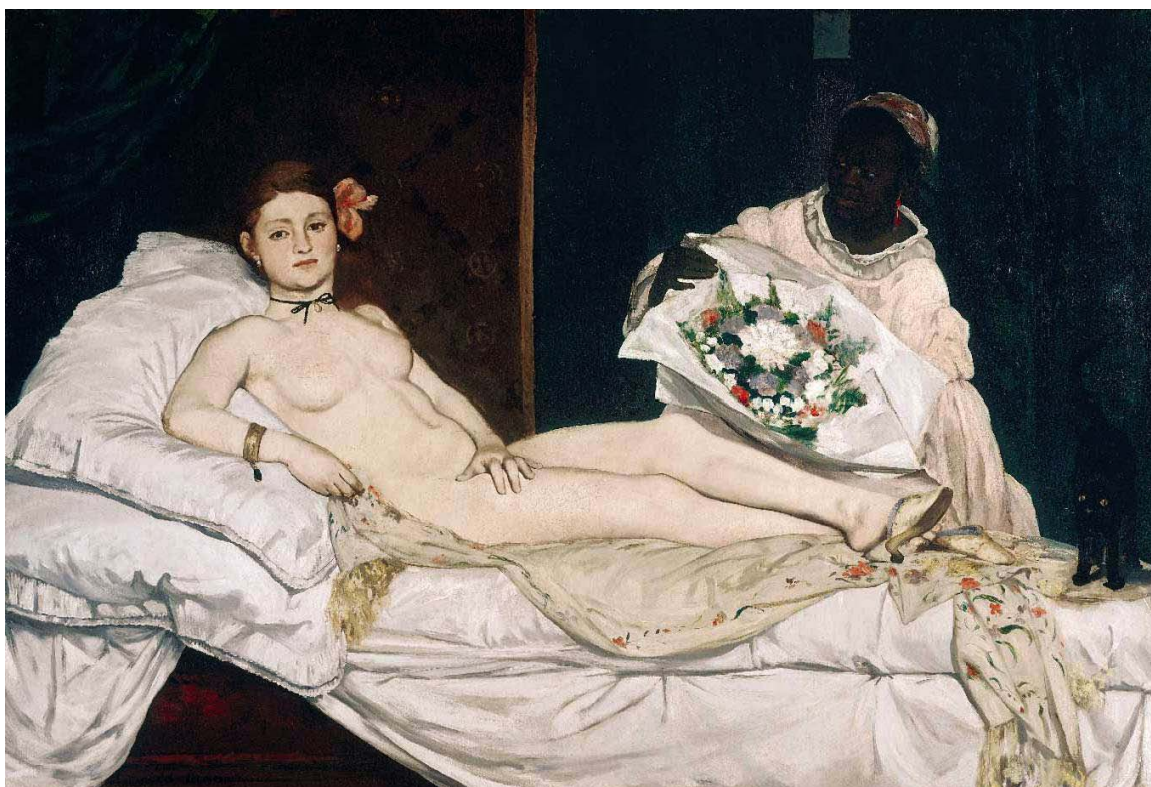
Slika 1: Rimljani u doba propadanja



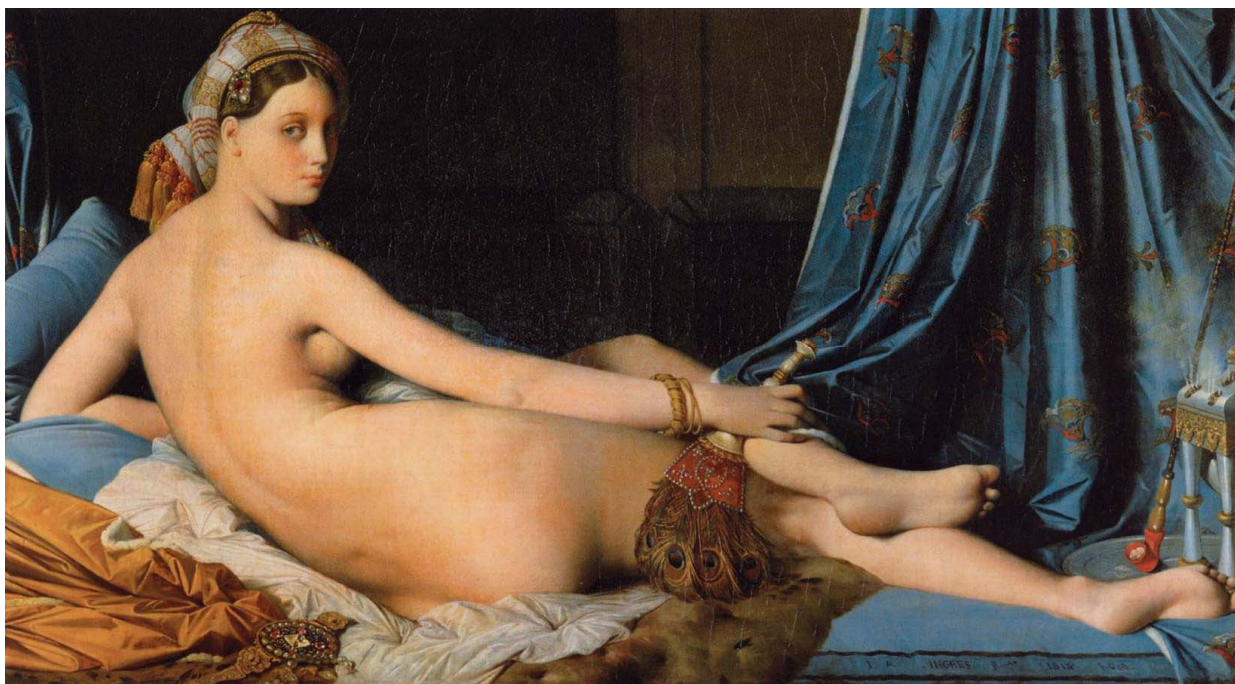
Slika 2: Kupačice



Slika 3: Doručak na travi



Slika 4: Olimpija



Slika 5: Velika Odaliska



Slika 6: Turska kupelj