Feminizacija impresionizma

Roso, Ivana

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:953453

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopredmetni)

Ivana Roso

FEMINIZACIJA IMPRESIONIZMA

Završni rad

Zadar, 2016.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivana Roso** ovim izjavljujem da je moj rad pod naslovom **Feminizacija impresionizma** rezultat mog vlastitog rada, koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na izvore i objavljenu literaturu kao što pokazuju korištene bilješke i popis korištene literature. Niti jedan dio mog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz bilo kojeg necitiranog rada i ne krši ničija autorska prava. Izjavljujem također da niti jedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj i znanstvenoj ustanovi ili pravnoj osobi. Sadržaj mog rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Sadržaj:

1. Sažetak 1
2. Uvod 2
3. Pregled dosadašnjih istraživanja 3
4. Ciljevi 4
5. Impresionizam 4
6. Slika žene u devetnaestom stoljeću 5
7. Umjetnice impresionizma 7
7.1. Berthe Morisot 7
7.2. Mary Cassatt 9
7.3. Eva Gonzales 10
7.4. Marie Bracquemond 11
8. Pitanje kvalitete 12
9. Slike majčinstva 15
10. Impresionizam kao "ženstvena" umjetnost 16
11. Zaključak 19
12. Literatura 20
13. Abstract 21
14. Prilozi 22

1. Sažetak

Feminizacija impresionizma

Feminizacija impresionizma vrlo je zanimljiv fenomen koji se pojavljuje u umjetnosti 19. stoljeća, a vezuje se uz kritičko poimanje žene kao ljudskog bića i njenih podcijenjenih sposobnosti. Prvi dio rada daje podroban uvid u stilske odrednice impresionističkog pokreta i njegovih pripadnica. Nadalje se nastoji razjasniti poimanje uloge žene u društvu toga vremena koje je zasnovano na znanstvenim istraživanjima, koja su upravo u 19. stoljeću doživjela svoj procvat. Naravno, nisu sva ta istraživanja bila znanstveno točna, no neke od teorija duboko su se ukorijenile u društvo, te uvelike utjecale na razvoj kritičkog pogleda na umjetnost. Nadalje, govori se i o tome kako takve teorije i spoznaja o spolu autora mogu biti presudni u kreiranju kritike i mišljenja samog gledatelja. Drugi dio rada bavi se pitanjem kvalitete umjetničkih dijela nastalih od strane umjetnica i sadržajno se nadovezuje na već spomenute pretpostavke o spolu te njihov utjecaj na promatrača. Na samom kraju dolazimo do razrade fenomena feminizacije impresionizma za koji se smatralo da je stilski pravac koji idealno odgovara temperamentu i karakteru žene.

Ključne riječi:

feminizacija, impresionizam, umjetnice, znanstvene teorije

2. Uvod

Feminizacija impresionizma vrlo je zanimljiv fenomen u umjetnosti 19. stoljeća koji se vezuje uz pitanje umjetnica u povijesti umjetnosti. Zašto je tako malo ženskih imena u cjelokupnoj povijesti umjetnosti? Dugo se vjerovalo da su ženski talent i sposobnost manje razvijeni od muškog te da se zbog toga vrlo malo žena u povijesti uspjelo istaknuti. Takve pretpostavke daleko su od istine. Mali broj žena koje možemo pronaći u pregledima povijesti umjetnosti govori drugačije. U ovom radu biti će riječi o umjetnicama 19. stoljeća, njihovom položaju u društvu i načinu na koji je umjetnička kritika pristupala njihovoj umjetnosti. Kako bi se što bolje objasnio navedeni fenomen, dotaknut ćemo se i suvremenog gledatelja 19. stoljeća te nastojati potkrijepiti tezu o tome da spol autora znatno može promijeniti doživljaj prilikom promatranja umjetničkog djela. Osim toga, treba spomenuti i znanstvene teorije o ženama koje su u 19. stoljeću bile aktualne te nastojale dokazati kako ženski spol pripada tzv. "nižoj" rasi. Niz znanstvenih istraživanja nastojao je, i nažalost uspio, uvjeriti društvo u manju sposobnost ženskog spola što je ženama dugo onemogućavalo pravo na školovanje i umjetnički razvoj. Fenomen feminizacije impresionizma vezuje se upravo uz vrijeme u kojem je sve više žena počelo isticati svoje sposobnosti i boriti se za svoja prava. Takvo ponašanje smatralo se u potpunosti neprihvatljivim u društvu 19. stoljeća, a žene koje su istupale od prihvatljivih normi smatrale su se svojevrsnom prijetnjom za društvo.

3. Pregled dosadašnjih istraživanja

Jedna od prvih žena, koja se aktivno započinje baviti ženskim pitanjem, je Maria Deraismes koja, uz Leona Richera, vodi francuski feministički časopis *Le Droit des femmes* (*Women's Rights*). Taj časopis je ukazivao na mnoge probleme vezane uz položaj žena, no uvijek je izbjegavao izravno podupiranje prava glasa za žene. U pitanju je najraniji časopis koji se bavio problematikom položaja žena u 19. stoljeću, a izlazio je od 1869. do 1891. godine. Američka povjesničarka umjetnosti i aktivna feministica Linda Nochlin najpoznatija je po svom eseju pod nazivom *Why Have There Been No Great Women Artists?* U njemu Nochlin istražuje institucionalne prepreke koje su sprečavale uspjeh žena na polju umjetnosti. Nekoliko godina nakon Nochlin, Greminae Geer bavi se pitanjem odsustva žena u povijesti umjetnosti te ga navodi kao ključan dokaz povijesnog suzbijanja ženskog talenta i potencijala.[1] U 20. i 21. stoljeću feminizam doseže svoj vrhunac i sve se više autora bavi problemima vezanim uz ženski spol. Od literature, koju sam konzultirala i koja mi je bila dostupna prilikom pisanja ovog rada, prva je knjiga grupe autora *Nineteenth Century Art – A Critical History* u čijem se 12. poglavlju Linda Nochlin bavi problemom spolnih predrasuda na primjeru Mary Cassatt i Thomasa Eakinsa.[2] Zasigurno, danas najistaknutija autorica, koja se bavi upravo problemom feminizacije impresionizma, je Tamar Garb. U knjizi *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth-Century*, prvi put objavljenoj 1993. godine, napisala je čitavo treće poglavlje, pod nazivom *Gender and Representation,* u kojem piše kako spoznaja o spolu autora umjetničkog djela može utjecati na doživljaj promatrača. U tom poglavlju nalazi se i tekst pod naslovom *Impressionism as a "feminine" art* u kojem piše o fenomenu feminizacije impresionizma.[3] Osim ovog izvrsnog poglavlja objavljuje i esej *Berthe Morisot and Feminization of Impressionism* u sklopu knjige *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Antology* izdanoj 2007. godine.[4] Uz ove vrlo važne navedene izvore, osnovne podatke o umjetnicama 19. stoljeća nalazimo u knjizi autorice Wendy Slatkin *Woman Artists in History – From Antiquity to Present* čije je 14. poglavlje posvećeno umjetnicama impresionizma u Francuskoj, a autorica piše i o

[1] T. GARB,1993., 232.
[2] L. NOCHLIN,1994., 255.- 273.
[3] T. GARB, 1993., 219.-290.
[4] T.GARB, 2007., 2007. 191.-204.

raznim problemima vezanim uz njihovo obrazovanje.[5] Sljedeća knjiga, koja donosi biografske podatke o umjetnicama kroz povijest je knjiga grupe autora (C. Wiedmann, P. Larass, M. Klier) *50 Woman Artists You Should Know* objavljena 2008. godine.

4. Ciljevi

Glavni cilj, koji je zadan temom ovog rada, je kroz dostupnu literaturu prikazati utjecaj znanstvenih teorija 19. stoljeća o ženskom spolu na poimanje kvalitete djela umjetnica koje su djelovale u sklopu impresionizma, ali i na sam pokret, te ukazati na spolne predrasude kao glavni element i polaznu točku u kritici ženskog rada u 19. stoljeću.

5. Impresionizam

Impresionizam je nastao u Francuskoj između 1867. i 1880. godine. Naziv pravca vezuje se uz sliku Claudea Moneta *Impression* (Impresija, izlazak sunca) iz 1872. godine čiji je naziv prvotno označavao negativnu identifikaciju da bi kasnije postao općeprihvaćeni naziv grupe. Impresionizam je nastao kao reakcija na neoklasicistički i romantičarski akademizam te se zbog toga smatra avangardom. Umjetnost impresionizma zasniva se na prikazivanju osnovne impresije i osjetilnog dojma svjetlosnog događaja ili određenog prizora ispred slikarevog oka. Umjetnici, čiji radovi stilski pripadaju pravcu impresionizma, zalagali su se za direktno slikanje u prirodi s brzim prilagođavanjem atmosferskim i svjetlosnim promjenama. Tako se razvio termin *plein air* koji označava slikanje na otvorenom.[6] Impresionizam možemo tumačiti kao karakterističan građanski i urbani umjetnički pravac koji je zasnovan na autonomiji umjetnosti, odnosno tzv. umjetnosti radi umjetnosti (*l'art pour l' art*) koje je zastupao Charles Baudelaire. U svom tekstu *The Painter of modern life* navodi impresioniste kao primjer slikara modernog života. Prikazuje svijet kao doživljaj gradskog čovjeka. Impresionisti nisu prvenstveno slikari prirode, oni slikaju i urbani prostor, a priroda je za njih nešto što ne pripada svakodnevnom

[5] W. SLATKIN, 2001., 156.-174.
[6] M. ŠUVAKOVIĆ,2005., 274.

životu, već mjesto na koje se odlaze odmoriti i zabaviti.[7] U impresionizmu se pojavljuje po prvi put nekakav prikaz buržoazijske svakodnevnice, koja se dijeli na radno i slobodno, te javno i privatno vrijeme. Zbog toga se u impresionizmu, kao vrlo česte i gotovo glavne teme, pojavljuju scene šetnje prirodom, izleti, prizori iz kavana, kabarea i kazališta. Takva djela stvaraju vizualni prikaz slobodnog vremena i ljudskog bivanja u njemu. Osim iz slobodnog vremena, javljaju se i prizori svakodnevnog života s naglaskom na njegov industrijski napredak koji je u 19. stoljeću bio vrlo brz. Najbolji primjer takvog djela je slika Claudea Moneta *Unutrašnjost željezničke stanice Saint Lazare* [Il.1] iz 1877. godine koja prikazuje prostor unutar željezničke stanice ispunjen dimom koji ispuštaju lokomotive.[8] Rjeđe se prikazuju teme radnika, prostitutki, pralja i slično. S druge strane, u impresionističkom slikarstvu očituju se razlike u prikazivanju muškog i ženskog identiteta, muškog i ženskog pogleda, poze tijela kao i društvene uloge. Takve razlike najbolje vidimo u intimnim prikazima majčinstva, ako usporedimo djela Mary Cassatt s djelima Augusta Renoira na istu temu.[9] Razlike su vidljive i njima ćemo se baviti u nastavku ovog rada. Treba napomenuti i to da su umjetnici impresionizma vrlo često radili serije radova prikazujući na njima isti motiv, ali u različito doba dana, kako bi što bolje zabilježili promjene svjetlosti. Najbolji primjeri takvih serija su Monetove slike katedrale u Rouenu, nastale između 1892. i 1894. godine, te Monetov ciklus *Lopoči*, nastao između 1900. i 1923. godine. Navedene serije predstavljaju ujedno i posljednja djela impresionizma koja anticipiraju apstrakciju.[10]

6. Slika žene u devetnaestom stoljeću

U ovom poglavlju govorit ćemo o znanstvenim teorijama o ženskom spolu koje su se pojavile u 19. stoljeću, te na koji su način takve teorije utjecale na kritiku ženske umjetnosti i kako predrasude o spolu mogu utjecati na promatrača umjetničkog djela. Ukoliko govorimo o promatraču umjetničkog djela, treba razlikovati suvremenog gledatelja 19. stoljeća od gledatelja kasnijih razdoblja. Treba imati na umu da gledanje određenih umjetničkih djela i njihovo poimanje može biti pod utjecajem različitih povijesnih okolnosti, odnosno, da je gledatelj često

[7] M. ŠUVAKOVIĆ,2005., 274.
[8] M. ŠUVAKOVIĆ,2005.,274.
[9] M. ŠUVAKOVIĆ, 2005.,274.
[10] M. ŠUVAKOVIĆ, 2005.,275.

subjekt koji se formirao u određenim povijesnim i društvenim okolnostima i one će utjecati na njegovo viđenje. Uzmemo li za primjer djela Gustava Courbeta *Izvor* i *Podrijetlo svijeta* ,vidjet ćemo kako su ta djela nastala za sasvim drugačiju publiku. Slika *Podrijetlo svijeta*[Il.2] iz 1866. godine naslikana je po narudžbi turskog diplomate Khalila Beya, dok je *Izvor*[Il.3] iz 1868. godine nastao za izlaganje na Salonu. Ove dvije slike odgovaraju posve različitim nivoima pristojnosti u prikazu ženskog tijela. Jedna, iako provokativna, prihvatljiva je za javno izlaganje i može proći kao slika nekakve alegorije, kakve je prikazivao, primjerice Tizian, dok je druga, gotovo pornografska za to doba te iako nastoji kamuflirati svoju namjenu naslovom, namijenjena za privatnu kolekciju jednog muškarca.[11] Pri stvaranju umjetničkog djela, autor predstavlja sliku svom imaginarnom gledatelju. No, prvotno značenje najčešće ne određuje naknadno značenje umjetničkog djela. Pod naknadnim značenjem podrazumijevamo značenje koje slika dobije u trenutku kada se izloži pred publiku. Značenje djela konstantno se mijenja, ovisno o načinu na koji je slika izložena, kontekstu u kojem se promatra, te naravno, publici koja je gleda. Da je, recimo, *Podrijetlo svijeta* bilo izloženo na Salonu tog doba, djelo bi vjerojatno izazvalo burnu reakciju publike, za razliku od današnjeg društva u kojem su takvi motivi sasvim uobičajeni. Govorimo li o imaginarnom gledatelju, koji bi trebao biti sofisticiran, uviđavan, osjetljiv i neutralan, u većini slučajeva zamišljen je kao muškarac i to nas ponovno vraća na pitanja o spolnim pretpostavkama (generički gledatelj – imenica muškog roda). To bi značilo da impliciranje spolova direktno može utjecati na promatrača i njegov doživljaj slike. Za takav način gledanja ne bi trebalo biti mjesta u nekakvoj alternativnoj poziciji gledanja. Tako bi se *Podrijetlo svijeta* moglo općenito opisati kao erotsko djelo bez da se dodatno postavlja pitanje: Erotsko, za koga? Ili, erotsko, s čije pozicije gledanja?[12] Razlika među spolovima ukorijenjena je u kulturi tako da nije samo umjetnička kritika ta koja je činila razliku.[13] No, 19. stoljeće se razlikuje od prijašnjih po znanstvenim istraživanjima kojima su se opravdavala određena društvena uvjerenja.[14] Teorije zasnovane na istraživanju ženskog mozga tvrdile su kako žene nisu sposobne za obavljanje viših mentalnih funkcija, a kao glavni argument za takvo razmišljanje uzimala se manja naboranost ženskog mozga što ga čini manje "lijepim". Smatralo se također da žene pripadaju "nižoj" rasi zajedno s crncima i djecom te da se njihov mozak

[11] T. GARB, 1993., 276-277.
[12] T. GARB, 1993., 277.
[13] T. GARB, 1993., 278.
[14] T. GARB, 1993., 279.

prestaje razvijati početkom puberteta kako bi bile sposobne za majčinstvo. Tako su menstrualni ciklus i trudnoća smatrane glavnim uzrocima ženine nervoze i razdražljivosti, a mentalni nedostatci nadoknađeni su im većim emocionalnim sposobnostima koje su kod muškaraca manje izražene. Teorije o razdražljivom živčanom sustavu dovode do zaključka da žene reagiraju na impuls te da njihove mentalne aktivnosti ovise o vanjskim podražajima.[15] Takve pretpostavke o ženama nastale u 19. stoljeću dovode nas do fenomena feminizacije impresionizma kojem ćemo posvetiti posebno poglavlje u ovom tekstu.

7. Umjetnice impresionizma

U engleskom govornom području riječ "*artist*" jednako označava muške i ženske umjetnike, no korištenje fraze *"woman artist"* dovodi nas do ženskog ekvivalenta riječi "*artist*" te tako poništava njenu seksualnu neutralnost. U 19. stoljeću svijet muškaraca i žena bio je u potpunosti odijeljen. Muškarčeva uloga bila je da se školuje i raspravlja o raznim problemima u pariškim kavanama dok je uloga žene bila ograničena isključivo na brigu o domu i obitelji. Kada bi se školovale predstavljale su veliku prijetnju za društvo, ta pojava jednostavno nije bila "prirodna". Školovanje žene smatralo se negiranjem vlastite ženstvenosti te žena zbog toga nije mogla dobro izvršavati svoju društvenu ulogu kao što je majčinstvo.[16] U ovom poglavlju govoriti ćemo konkretno o umjetnicama impresionizma te o njihovom radu i životu. Najznačajnije umjetnice, na čijim ćemo primjerima obrazložiti fenomen feminizacije impresionizma, su Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzales i Marie Bracquemond.

7.1. Berthe Morisot

Berthe Morisot je rođena u Bourgesu 1841. godine kao treće od četvero djece. Otac oficir se zbog svog posla selio nekoliko puta te se tako 1852. godine čitava obitelj preselila u Pariz. Tamo su Berthe i njene dvije sestre pohađale svoje prve sate slikanja. Uskoro su dobile svoje prvo slikarsko obrazovanje od učitelja Geoffreya Alphonsea Chocarne. Berthe je jedina od

[15] T. GARB, 1993., 280.
[16] T. GARB, 1993., 230.-231.

sestara koja je odlučila nastaviti svoje slikarsko obrazovanje dok su njene dvije sestre, Yves i Edma, odustale nakon što su se odlučile vjenčati i posvetiti obiteljskom životu. Sljedeći učitelj kojeg je Berthe dobila bio je Joseph Guichard, pod čijim je vodstvom preslikavala djela u Louvreu. Camile Corot im je posudio nekoliko svojih djela pejzaža kako bi vježbali kopiranje, a u ljeto 1861. godine slikala je na njegovom imanju u Ville d'Avray gdje se okušala u tzv. *plain air* načinu slikanja. Godina 1867. bila je od velike važnosti za nju osobno i za njeno slikarstvo. Naime, te je godine upoznala Edvarda Maneta i postala dio njegovog kruga koji je uključivao impresioniste Pissarroa, Degasa, Cezannea, Sisley-a, Moneta i Renoira. Obitelji Manet i Morisot bile su u bliskim odnosima tako da je Berthe stekla odobrenje da uči kod Maneta. Ukoliko obratimo pozornost na krugove u kojima se kretala primjećujemo kako je u pitanju isključivo muško društvo. Osobito će biti zanimljivo njihovo poimanje njenog rada, kao i komentari kritike koji su govorili o kvaliteti njenih djela, čemu ćemo posvetiti posebno poglavlje u ovom radu. Slikarstvo Berthe Morisot okarakterizirano je kao izrazito nježno i elegantno.[17] Udala se za Manetovog brata, Eugenea Maneta, no nije se radi toga odrekla slikarstva. Pod utjecajem Edvarda Maneta uključuje u svoj rad nove slikarske žanrove poput prizora iz svakodnevnog života i portreta. Godine 1874. Morisot izlaže devet djela na prvoj impresionističkoj izložbi, a nakon toga izlaže i na svakoj sljedećoj izložbi sve do 1886. godine. Na prvoj izložbi impresionista izlaže sliku *Reading* [Il.4] koja prikazuje ženu u bijeloj haljini kako čita u krajoliku. Slika je bila cijenjena zbog svjetlosti kojom je Morisot uspješno gradirala boju, no bila je napadana od strane kritike kao i ostali impresionisti. Njen prvi učitelj čak je rekao kako bi se trebala ispričati Correggiu za nešto što je pokušala načiniti u ulju, a zapravo je moguće jedino u akvarelu. Berthe to nije nimalo pokolebalo te do 1870-tih godina pronalazi vlastiti slikarski jezik. Njezina samostalna izložba održana je godine 1892. i postigla je veliki uspjeh. Nažalost samo tri godine nakon izložbe Berthe umire u Parizu.[18]

[17] W. SLATKIN, 2001., 157.
[18] CHRISTIANE WEIDEMANN, PETRA LARASS, MELANIE KLIER, 2008, 63.

7.2. Mary Cassatt

Mary Cassatt rođena je 22. svibnja 1845. godine u Allegheniju pokraj Pittsburga. Godine 1861. upisala je Umjetnički akademiju u Philladelphiji nastavivši svoj studij u Parizu na sljedeće četiri godine. Nekoliko puta je putovala u Rim, Parmu, Madrid i Antwerpen kako bi studirala slikarstvo starih majstora. Konačno se skrasila u Parizu 1874. godine. Njen rad je u Parizu bio brzo prihvaćen i izlagan na Salonu, a sve to na osobni poziv Edgara Degasa kojemu je postala bliska prijateljica. Nakon toga izlaže na Salonu Nezavisnih koji je kasnije okarakteriziran kao impresionistički. Prilikom izlaganja Cassatt je izjavila kako je vrlo počašćena što prisustvuje na Salonu Nezavisnih te da je odbila konvencionalne načine slikanja i počela živjeti. Utjecaj Degasa je neupitan u njenim djelima. Voljela je slikati scene iz opere i kazališta osvijetljene umjetnom svjetlošću. Godine 1879. izlaže dvanaest radova na izložbi impresionista. Nije slikala samo kompozicije uljem na platnu već je kombinirala pastelne i uljane boje te eksperimentirala kombiniranjem slikarskih materijala i njihovim međusobnim odnosom kako bi postigla posebnu atmosferu noćnog života koji je često prikazivala. Nakon 1880. godine okušala se i u grafičkom slikarstvu poput Degasa, Pissaroa i Maneta. Impresionirana japanskim grafikama okušala sei u kombiniranju japanskih tehnika s klasičnim francuskim stilovima. Njena serija poznata pod nazivom *The Ten* načinjena tehnikom suhe igle u bakropisu predstavlja njeno najelegantnije djelo koje je bilo vrlo značajno za njenu samostalnu izložbu koja se održala u Durand- Ruelu 1893. godine. U isto vrijeme, vjerojatno pod utjecajem različitih mišljenja oko Dreyfus afere, njeno prijateljstvo s Degasom je završilo, a ona se okrenula temama kojima su se bavile i ostale umjetnice impresionizma, a to je tema majke i djeteta. Cassatt je s vremenom postala sve više aktivna na polju politike, podupirala je slučaj Dreyfus te se osjećala pripadnicom feminističkog pokreta. Sudjelovala je na izložbi sufražetkinja u New Yorku 1915. godine, a svojoj prijateljici aktivistici gospođi Havemeyer je pisala:

" Znate kako se osjećam oko, za mene, glavnog pitanja dana i ako će se takva izložba održati želim da bude za žensko pravo glasa."[19]

[19] L. NOCHLIN,1994., 272.

Nakon 1915. godine Cassatt je bila primorana prestati slikati jer je drastično počela gubiti vid. Umrla je 1926. godine u Mesnil- Theribusu u Francuskoj. [20]

7.3. Eva Gonzales

Eva Gonzales jedna je od četiri umjetnice kojima ćemo posvetiti posebnu pažnju u ovom radu. Rođena je 19. travnja 1849. godine u Parizu kao kći pisca Emmanuela Gonzalesa i glazbenice Celine Ragut. Nažalost umrla je vrlo rano, u 34 godini života te se njen stil nije uspio razviti do zrelije faze i vlastitog slikarskog jezika. Kao kći intelektualaca boravila je u srcu intelektualne i umjetničke scene. Sa sedamnaest godina odlučila je usmjeriti svoje interese na umjetnost. Godine 1866. učila je kod portretiste Charlesa Caplina, svog prvog učitelja. Nakon tri godine susreće se s velikim umjetnikom Eduardom Manetom, kontroverznom figurom tog vremena. Eva Gonzales ubrzo je postala njegova učenica i, naravno, model kao što je to bila i Berthe Morisot. Nakon godinu dana rada u Manetovom studiu uspjela je izložiti tri svoje slike na Salonu. Izloženi radovi slijedili su Manetov stil vrlo precizno, a na istom Salonu izložena je i njegova slika *Portret Eve Gonzales* [Il.5]. Ta slika je bila oštro kritizirana i svi su pričali o ljupkom portretu na Manetovoj neuspjeloj kompoziciji, no nitko Evu nije doživio kao ozbiljnu umjetnicu. Dugo je bila u sjeni velikog Edvarda Maneta koji je bio vrlo cijenjen od strane mladih umjetnika. Teško je uopće zamisliti kako je bilo ženi 19. stoljeća s umjetničkim ambicijama istupiti iz sjene njenog učitelja. Mnoge žene su to uspjele svojim radom, ali im kritika tog vremena to nikada nije željela priznati. Berthe Morisot i Mary Cassatt, koje su slikale istovremeno kada i Eva, borile su se s istim problemima. Eva Gonzales nastavila je izlagati svoje radove kontinuirano na izložbama Salona i napokon dobila priznanje za seriju radova velikog formata koja prikazuje nju i njenu sestru Jeanne kao modele. U tim radovima iz 1870-tih godina prisutna je impresionistička nota iako ona zapravo nikada nije pripadala toj grupi kao što su to bile Cassatt i Morisot. Dvije godine nakon njene smrti kritičar Philippe Burty entuzijastično je priznao da nikada nije vidio ništa svjetlije i nježnije od pastela Eve Gonzales. Nažalost umjetnica je nenadano umrla 1883. godine pri porodu svog sina, pet godina nakon što se udala za grafičara

[20] CHRISTIANE WEIDEMANN, PETRA LARASS, MELANIE KLIER, 2008, 69.

Henria Guerarda. Danas se smatra jednom od najvažnijih umjetnica 19. stoljeća zajedno s Cassatt i Morisot. [21]

7.4. Marie Bracquemond

Marie Bracquemond rođena je 1840. godine u Francuskoj, a bila je jedna od umjetnica impresionizma. Godine 1860., kao obećavajuća mlada studentica proslavljenog slikara J. A. Dominiqua Ingresa, izjavila je kako ju je ozbiljnost gospodina Ingresa uplašila jer je sumnjao u hrabrost i upornost žene na polju slikarstva. Navela je i kako im je davao da slikaju samo motive poput cvijeća, voća, mrtve prirode, portreta i žanr portreta. Iako se ovo odnosi na njeno iskustvo u Ingresovom pariškom studiju, njena zapažanja odraz su općeg ograničenja ženske umjetničke naobrazbe u Francuskoj tijekom većeg dijela 19. stoljeća.[22] Marie je bila jedna od onih umjetnica koje su nakon udaje posustale i napustile slikarstvo. Njen muž, Felix Braquemond, protivio se impresionističkom načinu slikanja svoje žene i *plein air* slikarstvu kojeg je prakticirala iako je i sam izlagao na tri impresionističke izložbe. Nije joj dopuštao da komentira radove njihovog sina koji je također imao interes za slikarstvo, a zabranjivao bi joj i da pokazuje svoja djela posjetiteljima. Nakon takvog nepoticajnog i ponižavajućeg pristupa obitelji, ona je nažalost odustala od slikarstva. Stoga predstavlja jedan od najboljih primjera problema koje su spolne predrasude u 19. stoljeću stvarale. Poznati kritičar umjetnosti Gustave Geoffrey jednom je opisao Marie kao jednu od tri najbolje umjetnice impresionizma, no usporedimo li je s Mary Cassatt i Berthe Morisot vidjet ćemo kako je uvijek bila degradirana u povijesti umjetnosti. Upravo zbog ponižavanja koje je doživjela od strane svog muž,a njena slikarska karijera nije bila plodna kao karijera njenih suvremenica.[23]

[21] CHRISTIANE WEIDEMANN, PETRA LARASS, MELANIE KLIER, 2008, 73.

[22] N. MYERS, Woman Artists in Nineteenth-Century France, 2000., (http://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm), rujan, 2008.

[23] THE VIRTUAL MUSEUM, (http://www.wetcanvas.com/Museum/Artists/b/Marie_Bracquemond)

8. Pitanje kvalitete

Kao što je već rečeno 19. stoljeće razlikuje se od prijašnjih stoljeća po tome što je sa sobom donijelo niz znanstvenih otkrića i istraživanja pa tako i po pitanju "slabijeg" ženskog spola. Takva znanstvena otkrića kojima se pokušavalo dokazati kako su žene manje sposobne od muškaraca i stvorene kako bi služile prirodnoj potrebi razmnožavanja ljudske populacije svakako su utjecale i na umjetničku kritiku tog razdoblja kada je bio u pitanju rad umjetnica, a koja se znatno razlikovala od kritike djela njihovih muških kolega. Pitanje koje se provlači kroz razne umjetničke i kritičke rasprave glasi: "Zašto u povijesti nije bilo odličnih ženskih umjetnica?".[24] Današnji promatrač svakako drugačije gleda na djela umjetnica bez da pitanje spola znatno utječe na njegovo mišljenje o umjetničkom djelu, no u 19. stoljeću pitanje spola uvelike je krojilo razlike umjetničke kritike između djela muških i ženskih autora. Pri tom naravno shvaćamo da je ženski rad bio više kritiziran i karakteriziran drugačijim epitetima od muškog. Proučavanje umjetnica bilo je istupanje protiv konvencionalne procjene umjetnika kao pojma. No, takve stvari su se s vremenom sve više počele primjenjivati, a određeni feministi odlučili su krenuti u potragu za umjetnicama koje su stoljećima bile skrivene u povijesti, te ih prikazati kao jednako vrijedne ili čak vrjednije od umjetnika tog vremena.[25] Sada se treba pozabaviti ženskom umjetničkom produkcijom u tom socijalnom i vremenskom kontekstu. Najbolji primjeri za to su određene slike nastale na istu temu kao Renoirova *La Loggie* [Il.6]. Kompariraju ći ta djela možemo odgovoriti na neka pitanja o ženama kao aktivnim umjetnicama tog razdoblja. Također je ključno pitanje za valorizaciju tadašnjeg umjetničkog djela bilo tko je autor same slike, dok je danas, bilo to književno djelo ili slika, djelo gotovo neovisno o svom autoru. U 19. stoljeću to nipošto nije tako funkcioniralo, već je veliki značaj u kritičkom pogledu na sliku imalo upravo pitanje spola.[26] Renoirova *La Loggie* znači potpuno nešto drugo suvremenom gledatelju 19. stoljeća i današnjem gledatelju bez obzira na to što je riječ o istom poslu ako ga tako možemo nazvati. Opera je bila jedno od omiljenih društvenih okupljališta koje nam pruža ikonografski uvid u ženinu ulogu 19. stoljeća jer je to bilo jedno od rijetkih javnih mjesta na kojem su mogle biti prisutne. Tako nam *La Loggie* prikazuje situaciju u operi koja jasno prezentira ulogu muškarca i ulogu žene. Žena u prvom planu je raskošno odjevena s ljupkim neutralnim

[24] T. GARB, 1993., 232.
[25] T. GARB, 1993., 232.
[26] T. GARB, 1993., 256.

pogledom usmjerenim u promatrača (slikara u ovom slučaju). Iza nje stoji muškarac u raskošnom odjelu, u potpunosti nezainteresiran za nju. Kroz svoj maleni dalekozor on promatra druge žene i prizore u operi. Upravo tu nam se razjašnjava slika cjelokupnog događaja. Žena je tu kako bi bila promatrana, ona nije promatrač i ne smije se tako ponašati. Prisustvo žene u operi bilo je u potpunosti prihvatljivo, no žena koja slika prizore u operi ruši granice između publike i privatnosti te između postavljanja sebe u ulogu gledatelja i onog koji treba biti gledan.[27] U tom pogledu zanimljiva nam je slika Eve Gonzales *A loge at the Theatre des Italiens* [Il.7]. Evina slika prikazuje ženu u prvom planu u raskošno odjevenoj haljini s dubokim dekolteom. S njene desne strane nalazi se buket cvijeća dok u lijevoj ruci drži dalekozor. Iza nje nalazi se muškarac koji joj čini društvo, njegov pogled nije usmjeren u ostatak kazališta niti ima dalekozor kako bi promatrao ostale žene. Njegov pogled usmjeren je u unutrašnjost same kazališne lože. Usporedimo li ovu sliku s Reoinrovom *La Loggie* vidjet ćemo da je umjetnica napravila obrat između položaja spolova tog vremena. Takav potez nije prošao nezapaženo od strane javnosti i tadašnje kritike. Eva u tom trenutku krši granice i prikazuje sebe kao gledatelja, a ne kao osobu koja je prisutna da bi bila gledana. Buket cvijeća kojeg prikazuje s lijeve strane vezan je uz ženski spol i kupnju seksualnih usluga odnosno prostituciju. Takav primjer imamo na Manetovoj slici *Olimpija.* Da li činjenica da je ovu sliku naslikala žena mijenja značenje buketa na njoj te da li ga čini manje skandaloznim? Na takvo pitanje pomalo je teško odgovoriti. Zbunjujuće je zapravo to što upravo Eva na svojoj slici koristi takve atribute pri prikazu žene, no jedno je sigurno, bilo da je riječ o prostitutki ili umjetnici 19. stoljeća, obje su za tadašnje društvo predstavljale određenu dozu opasnosti. Ono što je najviše problematično na ovoj slici je upravo javno izložen ženski talent i potencijal na samom Salonu: žena koja sebe kao umjetnicu izlaže sudu javnosti radije nego kao nekakav objekt. *A loge at the Theatre des Italiens* po svim kriterijima je vrlo ambiciozno djelo. Njegove dimenzije 98 x 130 cm nadilaze veličinom uobičajene mjere na kojima su do tada žene umjetnice slikale. Također treba napomenuti da su do tada takve dimenzije bile namijenjene herojskim prizorima, a ne temama iz svakodnevnog života.[28] Da bi stekla nekakav ugled u društvu žena se trebala koristiti "muškim" jezikom, već razrađen jezik simbola kojim je izgrađen identitet kako muškarca tako i žene, iako je bilo relativno malo prostora za razvoj alternativnog ženskog jezika. Postojalo je samo "ženskost" kao

[27] T. GARB, 1993., 257-259.
[28] T. GARB, 1993., 260-261.

druga strana "muškosti" koja predstavlja određene slabosti. Smatralo se često da je žena, ako se pokaže kao dobra umjetnica, samo dobar proizvod svog mentora, muškarca. Sve ove činjenice potkrepljuju nam koliko se kritika slike može promijeniti polazimo li od samog autora, a taj način bio je jedina polazišna točka u 19. stoljeću.[29]

[29] T. GARB, 1993., 262.

9. Slike majčinstva

Osim prizora iz svakodnevnog života koje su uz Gonzales slikale Cassatt i Morisott, još je jedna teme bila često zastupljena u njihovim radovima, a to je tema majčinstva. Komparirati ćemo opet isti motiv koji su naslikali žena i muškarac. Usporedimo li sliku Mary Cassatt *Majka koja se sprema oprati svoje pospano dijete* [Il.8] s Renoirovom slikom *Majčinstvo* [Il.9] vidjet ćemo vrlo različit pristup istoj tematici. Kod Cassatt je sva pažnja usmjerena na intimnost između majke i djeteta koja je naglašena njihovim pogledima usmjerenim jedno prema drugom, dok su kod Renoira u središtu pažnje majčine grudi i spol muškog djeteta, a majčin pogled usmjeren je prema promatraču. Mogli bismo reći da Renoir pristupa činu dojenja kao određenom erotskom postupku, a pogled žene koja ga okreće od djeteta i usmjerava zamišljeno prema promatraču kao da prikazuje viziju muške fantazije. Slike vezane uz djetinjstvo i prikaz majčinstva spadale su u najcjenjenije radove Mary Cassatt. Kritičari poput Huysmansa entuzijastično su komentirali njene radove riječima:

"*...samo žena može naslikati majčinstvo. Postoje određeni osjećaji za koje čovjek ne zna dok se ne dogode; osim ako je on neponovljivo osjećajan i nježan. Njegovi prsti su preveliki da ne bi ostavljali nespretne i surove tragove. Samo žena može presavijati i odijevati dijete – zakačiti mu pelenu bez da ga ubode.*"[30]

Pomalo ironično je pripisivati uspješnoj, neovisnoj umjetnici koja nije imala djecu upravo majčinstvo kao razlog njenog uspjeha.[31] Ovakav stav likovne kritike prema umjetnicama i njihovim radovima možemo povezati s istraživanjima aktualnim u 19. stoljeću koja su nastojala potkrijepiti teoriju da se ženin mozak prestaje razvijati u pubertetu kako bi bila sposobna za odgajanje djece i posvećenost obitelji. Svi ti zaključci onodobne likovne kritike o umjetničkim djelima žene zapravo su opravdanja za njihovu izvrsnost za koju se nije vjerovalo da je moguća. Iako je žena možda i bila u boljem položaju kada govorimo o promatranju majčinstva za razliku od srednje klase njenih muških suvremenika, odgajanje djeteta i slikanje te teme zasigurno nisu jedan te isti čin.[32]

[30] T. GARB, 1993., 267.
[31] T. GARB, 1993., 267.
[32] T. GARB, 1993., 267.

10. Impresionizam kao "ženstvena" umjetnost

U časopisu *La Nouvelle Revue*, u proljeće 1896. godine, kada je održana posthumna izložba Berthe Morisot, istaknuti kritičar Camille Mauclair izjavio je da je impresionizam mrtav. Rekao je da je to umjetnost koja je otišla u prošlost, umjetnost koja je živjela svoju čulnost od koje je i umrla. Za njega je umjetnost impresionizma bila bazirana na pogrešnom cilju ograničenom na bilježenje površnih osjećaja. Smatrao je to umjetnošću koja je odbacila sve opće i temeljne istine u korist trenutka, a koristila se oskudnim resursom ruke i oka. Iako je odobravao njihove tvrdnje o subjektivnosti i podržavao njihov otklon od akademizma, zamjerao im je što se toliko oslanjaju na termin "realizam". Rijetko tko je razumio što su impresionisti željeli reći kada su tvrdili da je njihovo slikarstvo realistično. Tvrdio je da je impresionizam uništio sam sebe tako što je izbjegavanjem pretjeranog idealizma zapao u potpuni materijalizam. Kako bilo, impresionizam je 1890-tih godinama postao prevladavajući stilski pravac iako su ga mnogi smatrali spontanom umjetnošću. Za mnoge kritičare impresionisti su bili nepromišljeni, njihovo slikanje okarakterizirano je kao mehaničko pa nisu trebali koristiti nikakvu vrstu intelekta ili mašte. Njihova umjetnost je za onodobnu likovnu kritiku bila tek puki prikaz vanjskog svijeta.[33] Kako bi potkrijepili svoje teorije, kritičari su pripisivali takav način slikanja temperamentu umjetnika koji koristi čisti impuls bez dodatnog obogaćenja kompozicije kompleksnijim sadržajem i simbolizmom. Budući da je praksa u 19. stoljeću uglavnom bila da se sliku promatra i o njoj pomno raspravlja, publika i gledatelji ovih slika nisu se pronašli u tome, odnosno nisu uspjeli pronaći nekakav čvrsto definirani subjekt u slici o kojem bi se moglo simbolički raspravljati i nadmetati u znanjima. Tako dolazimo do pripisivanja impresionizma ženskom karakteru i temperamentu. Muclair je sam, definirajući impresionizam, rekao kako je impresionizam zapravo "ženstvena" umjetnost.[34] Proglasio je njegovu važnost za jedinog umjetnika kojeg je vidio – ženu, Berthe Morisot koju je smatrao njegovim jedinim legitimnim protagonistom. Ženstvenim odlikama impresionizma smatrale su se njegova čulnost, ovisnost o osjećaju, površnom izgledu i hirovitosti.[35] Na isti takav način opisane su upravo žene u teorijama 19. stoljeća te smještene u tzv. "nižu" rasu. Osim Muchlaira i drugi kritičari imali su potrebu okarakterizirati impresionizam kao umjetnički pravac svojstven ženskom temperamentu. Tako se

[33] T.GARB, 2007., 191.
[34] T.GARB, 2007., 192.
[35] T.GARB, 2007., 192.

Teodor de Wyzewa 1891. godine trudio dokazati kako je impresionizam ženstven stil tvrdeći da su izražajne osobine impresionizma svojstvene ženama općenito. Smatrao je kako žena ne bi trebala biti zabrinuta dubokim i intimnim odnosima stvari već da je za nju svemir tek jedna beskrajna nijansirana površina. Stoga žena ima pravo biti impresionist jer u biti ona niti ne može bolje. Ona nije u mogućnosti stvarati ništa mentalno uzvišenije od čiste impresije.[36] Time se Wyzewa zapravo referira na ograničenost ženskog mozga. Osim njega i Roger Marx 1896. godine naziva impresionizam stilom prilagođenim ženskoj osjetljivosti i nervozi.[37] Zanimljivo je kako Berth Morisot i njena tako hvaljena ženstvena umjetnost, iskače od ostalih umjetnica koje je, navodno, "pretekla" u svojoj ženstvenosti. Naime, umjetnice poput Rose Benheur pa čak i Mary Cassatt nisu odgovarale ženstvenosti jedne Morisot. Rose Benheur bila je Amerikanka i prije svega animalistica. Njeno muževno ruho i teme koje je slikala nisu odgovarale kritici i čak su je diskvalificirale kao ženu u određenim krugovima. Godine 1907. Roger Marks govori za Cassatt "ta muževna Amerikanka", a ta primjedba više se odnosi na tehniku nego na prizore koje je slikala. Obje navedene umjetnice nisu se posvećivale boji nauštrb linije. Svoju pažnju su posvetile crtežu te su zbog takvog načina slikanja bile prozivane da zanemaruju svoje prirodne ženske sklonosti.[38] Slike poput *Sajma konja* [Il.10] Rose Benheur bile su neprimjerene. Jedna žena se ne bi trebala baviti takvim slikarstvom. Žena je konstrukcijski drugačija od muškarca, što znači da drugačije vidi od muškarca i treba stvarati drugačiju vrstu umjetnosti. Linija i crtež kao sredstva razuma smatrali su se izričito muškom umjetničkom praksom dok je boja sa svojim asocijacijama na nepredviđen tok i mijenjanje na površini bila smatrana ženskom sferom. Takvo razdvajanje na muška i ženska likovna sredstva u umjetnosti nalazimo u knjizi Charlesa Blanca *Grammaire historique des arts du dessin* (Povijesna gramatika umjetnosti i crtanja) objavljenoj 1867. godine. U tom djelu Blanc tvrdi kako je linija muški element u umjetnosti, a boja ženski element te poistovjećuje odnos linije i boje s odnosom muškarca i žene. Jedna od njegovih teorija u navedenoj knjizi glasi ovako:

" *Povezanost linije i boje bitna je u umjetnosti kao i povezanost žene i muškarca u stvaranju čovječanstva, no linija treba prevladati nad bojom isto kao i muškarac nad ženom jer ako bi bilo*

[36] T. GARB, 1993., 283.
[37] T.GARB,1993., 284.
[38] T.GARB,1993., 284.

drugačije slika bi potpisala svoju propast baš kao što je i čovječanstvo potpisalo svoju propast s Evom. " [39]

Prilično jak seksistički stav Blanca samo je preslika cjelokupnog društva 19. stoljeća i njihovih stavova prema ženskom spolu i ilustrira činjenicu da su žene tada živjele u zaista teškom okruženju za vlastiti napredak. Vratimo li se slučaju Berthe Morisot vidjet ćemo kako je njen rad zapravo imao pozitivan glas kritike koja ju je cijenila zato što nije negirala svoju ženstvenost i što se ponašala u skladu s „pravim poretkom stvari“ te se na taj način izdvajala od "izopačenih" žena koje su negirale svoju prirodu i priklanjale se svojim mentorima.[40] Najčešći pridjevi koji su korišteni pri opisivanju njenih djela bili su: šarmantno, ljupko, nježno i ženstveno, a boja je bila ključan element njenog rada. Izostanak linije u djelima impresionizma iskazivao je izostanak muškosti što je samo doprinosilo teoriji da je impresionizam zapravo idealan način slikanja primjeren ženi. Primjerice, za interpretaciju Monetove slike nikada se nije koristila riječ "muževno", ali za interpretaciju slike koju je naslikala umjetnica kritičari su kao ključnu karakteristiku postavljali njezinu ženstvenost koja je bitan dio njenog identiteta te činila neupitnu biološku i socijalnu razliku. Istina je da su se atributi poput "graciozno" i "profinjeno" u određenim prilikama koristili i za opis tehnike impresionističkih umjetnika. Alfredu Sisleyu se tako pripisivao "šarmantan talent", a njegovo djelo *Le Pont d'Arguenteuil* [Il.11] iz 1872. godine dokaz je njegovog "ukusa, profinjenosti i smirenosti", no analiza muških djela ovim terminima bila je zaista rijetka pojava u 19. stoljeću. Zanimljivije od povremene primjene tradicionalnih ženstvenih pridjeva individualnim umjetnicima, zasigurno je "feminizacija impresionizma" u cjelini.[41] Žena se jednostavno smatrala bićem koje nije potpuno pod kontrolom zbog histerije koja im se pripisivala. Zbog takvih nagona žena može postati opasna za okolinu i treba je držati pod kontrolom baš kao i boju. Stoga je smatrano kako su se kod Berth Morisot te osobine dobro razvile pa ona nije predstavljala prijetnju društvenom poretku i kao impresionistica mogla je ispuniti svoju ulogu žene i umjetnice. Biti žena i biti impresionist imalo je smisla jer je to ostvarivanje same sebe, a bavljenje "slabijom" umjetnošću svojevrsno je "slabijem" spolu. No, povremeno se u glasu kritičara osjećao strah kako bi i ona mogla prijeći tu granicu.

[39] T.GARB,1993., 285.
[40] T.GARB,1993., 286.
[41] T.GARB,1993., 283.

11. Zaključak

U ovom završnom radu bavila sam se temom feminizacije impresionizma, no to što se takav pridjev pripisao impresionizmu samo je rezultat povijesnog odnosa prema ženama. Žena umjetnica uvijek je bilo i one se spominju još od vremena antičke grčke umjetnosti. Razlog zašto su žene manje zastupljene u umjetnosti od muškaraca zasigurno nije pitanje njihove sposobnosti ni talenta već upravo zato što su im kroz povijest nametane druge uloge koje su zbog društvenih prilika bile primorane izvršavati. Jedna od glavnih uloga žene smatralo se majčinstvo. Reproduktivna sposobnost bila je njihova jedina zadaća i, naravno, kasnije odgajanje i briga za djecu. Zbog takvog stava njihovo obrazovanje i poticanje na drugu vrstu rada bilo je zapostavljeno, a najčešće i zabranjivano. Dugo kroz povijest žene nisu smjele pohađati obrazovne ustanove, a nažalost takav stav ostao je vrlo dugo ukorijenjen u društvu i nalazimo ga i danas u pojedinim dijelovima svijeta. Onog trenutka kada su se žene počele boriti za svoja prava i dokazale da njihov intelekt i sposobnosti nisu ništa drugačiji od sposobnosti i intelekta muškaraca, društvo je za to imalo potrebu pronaći opravdanje. Navedene umjetnice nisu prigrlile impresionizam kao pravo izbora već su impresionističke izložbe bile jedini događaj na kojem je bilo dopušteno izlaganje ženama. Stoga feminizacija, koja se pridodala impresionizmu kao umjetničkom pravcu, nije ništa drugo doli pokušaj opravdanja za vrhunski rad ženskih autorica.

12. Literatura

T. GARB,1993., - Tamar Garb, Gender and Representation, u: *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1993., 219-289.

T. GARB, 2007. - Tamar Garb, Berthe Morisot and Feminization of Impressionism, u: *Critical Readings in Impressionism and Post – Impressionism*, London, 2007., 191-199.

L. NOCHLIN, 1994. – Linda Nochlin, Issues of Gender in Cassatt and Eakins, u: *Nineteenth Century Art – A Critical History*, Thames and Hudston Ltd., London, 1994., 255-273.

W. SLATKIN,2001. - Wendy Slatkin, *Woman Artists in History: From Antiquity to Present*, Prentice Hall, New Yersey, 2001.

M. ŠUVAKOVIĆ,2005.- Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

W. WEIDMAN, P. LARASS, M. KLIER, *50 Woman Artists You Should Know*, Prestel Verlag, London, 2008.

Internet izvori:

N. MYERS, Woman Artists in Nineteenth-Century France, u: Heilbrunn Timeline of Art History, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. (http://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm), Rujan, 2008.

THE VIRTUAL MUSEUM, (http://www.wetcanvas.com/Museum/Artists/b/Marie_Bracquemond)

13. Abstract

The Feminization of Impressionism

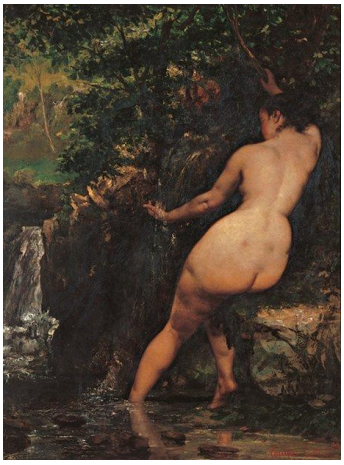
The feminization of Impressionism is considered to be a fascinating phenomenon in the 19th century art production, especially when related to the critical understanding of a woman as an intellectual being, as well as her underrated capabilities. The first part of the paper gives a thorough insight into the features of the Impressionist movement, and its female artists. Furthermore, it tries to clarify the notion of women's role in society at the time, which was mainly the result of the flourishing scientific researches during the entire 19th century. Although many of these works were never scientifically approved, some of them managed to become a vital part of society, and create the critical perspective of art. Moreover, the text analyses the importance of such theories and the awareness of author's gender in constructing public opinion and critique. Apart from relying on already mentioned gender issues, the rest of the paper concentrates on the examination of quality of the works executed by female artists. Towards the end the phenomenon of the feminization of Impressionism is described as an idyllic artistic style suited for women, as it appeals to their temperament and personality.

Keywords:
feminisation, impressionism, woman artist, scientific theory

14. Prilozi



[Il.1]C. Monet, Unutrašnjost željezničke stanice Saint Lazare, 1877., Musee d' Orsay, Pariz (http://www.musee-orsay.fr)



[Il.2] G. Courbet, Izvor, 1868. Musee d' Orsay, Pariz (http://www.musee-orsay.fr)



[Il.3] G. Courbet, Podrijetlo svijeta, 1866., Musee Courbet, Ornans. (http://www.musees-franchecomte.com)



[Il.4] Berthe Morisot, Reading,1873. The Cleveland Museum of Art (http://www.clevelandart.org)



[Il.5]E. Manet, Portret Eve Gonzales, National Galery, London (https://www.nationalgallery.org.uk)



[Il.6] P.A. Renoire, La Loge, 1874. Courtauld Galery, London (http://courtauld.ac.uk)



[Il.7] Eva Gonzales, A Loge at the Théâtre des Italiens, 1874., Musee d' Orsay, Pariz (http://www.musee-orsay.fr)



[Il.8] Mary Cassat, Majka koja se sprema oprati svoje pospano dijete, 1880. Country Museum of Art, Los Angeles (http://www.lacma.org)



[Il.9] P.A.Renoir, Majčinstvo, 1885.
Musee d' Orsay, Pariz
(http://www.musee-orsay.fr)



[Il.10]Rosa Bonehur, Sajam konja, 1855.
Metropolitan Museum of Art, New York
(http://www.metmuseum.org)



[Il.11] A. Sisley, Le Pont d' Argenteuil, 1872.
Memphis Brooks Museum of Art, Memphis
(http://www.brooksmuseum.org)