Prikazi ženskog akta u drugoj polovici 19. stoljeća u kontekstu moderne feminističke teorije

Radman, Marta

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:162:058474

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

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)

Marta Radman

Prikazi ženskog akta u drugoj polovici 19. stoljeća u kontekstu moderne feminističke teorije

Završni rad

Zadar, 2016.



Izjava o Akademskoj čestitosti

Ja, **Marta Radman**, ovime izjavljujem da je moj završni rad pod naslovom **Prikazi ženskog akta u drugoj polovici 19. stoljeća u kontekstu moderne feminističke teorije** 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.

Marta Radman

Sadržaj

1. Sažetak ... 1
2. Uvod ... 2
3. Pregled dosadašnjih istraživanja ... 4
4. Problematika feminističke kritike ... 5
5. Uloga žene u 19. stoljeću ... 7
6. Prikaz ženkog akta u umjetnosti druge polovice 19.stoljeća ... 8
   - *6.1 Definiranje akta* ... 8
   - *6.2 Kreiranje slike idealne žene* ... 10
   - *6.3 Element orijentalizma* ... 10
   - *6.4 Element japonizma* ... 12
7. Gustave Courbet i Realizam ... 13
   - *7.1 L'origin du monde* ... 13
   - *7.2 Umjetnikov atelje* ... 14
   - *7.3 San/Spavanje* ... 14
8. Edouard Manet i prekid s tradicijom ... 15
   - *8.1 Olimpija* ... 15
   - *8.2 Auguste Renoir* ... 16
   - *8.3 Akt na suncu* ... 16
   - *8.4 Henri de Toulouse Lautrec* ... 17
   - *8.5 Počivaljka* ... 17
9. Edgar Degas ... 18
   - *9.1 Baletni pokus na pozornici* ... 18
   - *9.2 Kada* ... 18
10. Paul Cezanne i početak apstrakcije ... 19
    - *10.1 Velike Kupačice* ... 19
11. Zaključak ... 21
12. Literatura ... 23

Prikazi ženskog akta u drugoj polovici 19. stoljeća u kontekstu moderne feminističke teorije

Sažetak: Kroz istraživanje prikaza ženskog akta u drugoj polovici 19. stoljeća, pokušava se dati sistematiziran i sažet pregled najvažnijih umjetničkih primjera. Istraživanje započinje pregledom ključne literature drugog vala feminizma i definiranjem uloge žene u 19. stoljeću. Definiranjem akta razrađujemo temu, te kroz prizmu navedene tri teze započinjemo pregled nekih od najpoznatijih djela umjetnika koji djeluju u doba impresionizma i na početku simbolizma.

Ključne riječi: ženski akt, feministička kritika, umjetnost impresionizma, umjetnost simbolizma

1. Sažetak

Kroz fokus 19. stoljeća us2pijevamo pratiti način na koji društvo, a zatim i pojedinci koji se razmišljanjima i stavovima ne uklapaju u uobičajene onodobne moralne vrijednosti, odnose prema subjektu nagog ženskog tijela. I dok revolucionari poput Maneta i Degasa sklapaju prijateljstva sa ženama (često i bez seksualnih odnosa), a neke nazivaju i kolegicama umjetnicama, kritičari i publika ustrajni su samo u jednome – izrugivanju i pokudama. Ženska tijela koja promatraju uokvirena visoko na zidovima Akademije i Louvrea, predmet su i objekt njihove žudnje i mašte, one slobodne i same ostvaruju s njima veze i bude fantazije. Želju pretvaraju u stvarnost utjelovljujući u plaćenoj prostitutki lik sa slike.

Pratimo razvoj u načinu prezentiranja ženskoga akta, od neugodno realističnog Courbeta do apstraktnih formi kojima je preokupiran Cezanne. Manet, koji iako prekida s tradicijom prikaza ženskog tijela pod krinkom sanjivih božica grčke mitologije, i dalje dozvoljava promatraču da nametljivo zadire u njihovu dušu i tijelo. Dozvoljeno mu je da promatra i uživa u onome što vidi. Njegov prijatelj Renoir je čista suprotnost, on žensko tijelo prikazuje sjajno i raskošno u maniri putenih baroknih božica, dok Toulouse – Lautrec promatra intimu i međusobne odnose djevojaka iz bordela i kavana. Pregled završava s djelima Degasa koji žensko tijelo promatra sa dozom poštovanja i na njegovim slikama akt prestaje biti seksualiziran, njegove mekane balerine i koščate nage djevojke odišu nekom drugom energijom i uspostavljaju jasnu granicu promatrača i objekta. Posljednji obrađeni umjetnik je Cezanne koji tijela prestaje shvaćati kroz prizmu seksualnosti i stvara apstraktna djela gdje forma i boja ustupaju mjesto tradicionalnoj kompoziciji.

2. Uvod

Kroz temu završnog rada nastojat ću istražiti i sistematizirati pojam moderne feminističke kritike koja pruža zanimljiv i svjež uvid u slikarstvo ženskog akta koje dominira u umjetnosti druge polovice 19.stoljeća. U radu se isključivo pozivam na umjetničko razdoblje druge polovice stoljeća kao najplodnije razdoblje za datu tematiku. Umjetnici i njihova djela koja ću detaljnije obraditi na idućim stranicama poznaju oba lica modernog grada. Ono velebnog, bijelog modernog s mrežama širokih avenija i modernih bulevara ali i ono zamamno, večernje izdanje kada mračne ulice zasjaje svjetlima burlesknih predstava, kavana i pivnica. Grad zabave i nepodopština u čijem noćnom životu podjednako uživaju i ispaćeni umjetnici i imućniji stanovnici. Novo vrijeme nosi i nove načine reinterpretacije i prezentacije umjetničkih djela, pa tako umjetnici pioniri s polovice stoljeća bivaju predmetom podsmijeha i kritike suvremenika. Njihov pristup temi ženskog akta reflektira sve aspekte života u Parizu 19. stoljeća, te označava kraj tradicije s prikazima neznanih, stidljivih djeva pod krinkom antičkih i biblijskih junakinja. Pariz kao grad nameće ideju moderne na sve koji žive u njemu i gledaju kako se simboli prošlosti ruše i mijenjaju novima. Glavna zvijezda planskog preuređenja Pariza, Barun Hausmann demolira malene ulice u avenije i bulevare na kojima će trgovci i ugostitelji smjestiti kafiće i dućane podno novih stanova skupe najamnine.

Svijet je snažno zakoračio unaprijed, no na nekim poljima vrijeme kao da je stalo. Uloga žene i dalje stagnira. No nekolicina hrabrih žena odlučilo je uzeti stvar u svoje ruke, i započeti borbu za žensko pravo glasa. Njihova borba i borba onih žena koje će u slijedećem stoljeću promatrati njihovu umjetnost poslužile su kao glavna inspiracija temi. Ova nova umjetnost projicira i nastaje u vremenu znatiželje, želje za učenjem i otkrivanjem, otvara se i novo mjesto za žene u društvu u kojem one sve aktivnije sudjeluju što se reflektira i u umjetnosti toga doba. Ženama se daje veći prostor na slikama, te polako ali sigurno iz stražnjeg plana izbijaju u prednji bilo da je riječ o domaćici, plemkinji ili seks simbolu. Progresivnost ove umjetnosti dozvoljava da se pređe prag u kojem žene nisu samo objekti na slici već subjekti koji slikaju i utječu na tok umjetnosti. Međutim ženski lik se rijetko javlja u toj poziciji. Većina umjetnika i dalje žene prikazuje isključivo kao objekt želje i žudnje.

Uloga žene kao objekta zatočenog između četiri komada pozlaćenog drva na zidu galerije ostaje jedna od najintrigantnijih tema u modernoj povijesti umjetnosti, u prošlosti su se kritičari bavili ovom problematikom isključivo kroz prizmu likovnih karakteristika i elementa golotinje kao zasebnog fenomena. Modernija kritička istraživanja sklonija su tome da temu razmatraju kroz razne onodobne filozofske rasprave i kritička djela od Emila Zole do Felixa

Fenona; te novija filozofska razmatranja Michela Foucaulta i Jacquesa Lacana. Moderne feminističke kritičarke umjetnosti primjerice Lynda Nead i Laura Mulvey temu promatraju kroz pogled modernog fenomena *the male gaze*, pomoću kojeg možemo povući paralelu slikarstva 19. stoljeća i moderne kinematografije 21. stoljeća.

3. Pregled dosadašnjih istraživanja

Fenomen nagog ženskog tijela i njegovog erotičnog aspekt prvi sistematizira Edward Lucie Smith u epohalnom djelu „Erotizam u umjetnosti zapada“ koje je na našem jeziku prvi puta objavljeno već 1973. godine nepunu godinu nakon originalnog Engleskog izdanja. Lucie Smith se interesira za fenomen akta kroz prizmu konteksta u prvom dijelu knjige dok je drugi dio posvećen simbolizmu. Djelo služi kao precizan i opširan pregled akta u umjetnosti od špiljske umjetnosti pa sve do moderne. Kao najvažnije djelo o ženama u umjetnosti, bilo naslikanima ili stvarnim od krvi i mesa izdvajam „Women, Art and Society“ autorice Whitney Chadwick koja je opširno obuhvatila evoluciju feminističke povijesti umjetnosti i pedagogije od 1970.- ih godina pa sve do danas. Posebna pažnja posvećena je načinu evolucije prikaza ženskog lika od srednjeg vijeka do postmoderne umjetnosti. „The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality“, djelo Lynde Nead trenutno najaktivnije i najplodnije feminističke kritičarke umjetnosti sugerira da su tradicionalne razlike između estetike i erotike glavni problem slikarstva akta. Nead predlaže postavljanje teorijskog okvira za daljnje proučavanje ženskog akta kako ne bi prešli granice dobrog ukusa prilikom opisivanja istog. Njezina imenjakinja Linda Nochlin autorica je nekoliko zanimljivih tekstova u kojima problematizira prikaz ženskog lika kod Courbeta (L'origin du monde : The Origin without an Original) i Ingresa (The Imaginery Orient). Za kraj bih izdvojila popularni članak Laure Mulvey iz 1975. godine (Visual Pleasure and Narrative Cinema) u kojem se prvi put u kontekstu nagog ženskog tijela upotrebljava izraz *the male gaze*.

4. Problematika feminističke kritike

Prva umjetnost koju znamo donosi nam krvlju narisane oblike svega što su naši preci cijenili, štovali i sanjali. Oni su vizije i snove urezivali i risali krvlju na zidove pećina, od jednostavnih likova pa sve do apstraktnih oblika kojima se izražavaju i (post)moderni umjetnici današnjice. No jedan motiv svakako se ističe spram naivnih životinjskih oblika – vulva. Povjesničari i akademici John Onians i Desmond Collins u članku „The Origins of Art" pokušavaju odrediti izvor graviranja vulve na zidove špilja duž južne Francuske, u doba mlađeg paleolitika oko 33000 pr. Kr. Njihova teza počiva na pretpostavci da snažan i strastven auriginacienski muškarac vođen požudom ali istodobno frustriran urezuje u kamen sliku ženskog spolnog organa u vidu objekta za kojim žudi ali mu je nedostižan.[1] No što bi to točno značilo? Možemo li stvarno uzeti u obzir takvu pretpostavku i muškoj požudi pripisati početak umjetnosti? Kolikogod nam danas takva pretpostavka zvučala smiješno i zastarjelo, svojedobno je većina kritičara umjetnosti dijelila njihovo mišljenje, dok neki to i danas rade. Ono što je istinito u njihovoj tezi jest to da muškarac od pamtivijeka žensko tijelo tjera u prvi plan, vođen isključivo vlastitom maskulinom požudom te ga stavlja u poziciju objekta. Možda bi takve teze i danas uživale stanovitu popularnost da nije bilo nekolicine hrabrih žena i talentiranih umjetnica koje su odlučile promijeniti način gledanja na žene ali i ženska tijela koja nas stoljećima promatraju s okova okvira muzejskih zidova.

Razvoj drugog vala feminizma koji je nastao u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama sredinom 1960.-ih godina veže se uz začetke pokreta za povećanje ženskih prava. Unatoč uspjehu pokreta, u prvoj polovici 20.st. svjedočimo znatnom padu feminističke aktivnosti , te regresiji ženskog statusa u društvu. Usprkos ovim teškim godinama žene i feminističke organizacije i dalje ostaju aktivne te čak stječu respektabilan politički ugled. Kritičari danas vjeruju da su godine stagnacije aktivizma od 1920. do 1950. godine bile ključan faktor za erupciju feminističke revolucije 1960-ih godina.

Jedna od središnjih tema kojima se bavi radikalni feministički diskurs jest odnos prema ženskom tijelu, što postaje primarni interes unutar feminističke umjetnosti. Feminističke kritičarke nastoje otkriti načine na koji muškarci eksploatiraju žensko tijelo na štetu ženama, dok druge odabiru akcentirati jedinstvenost ženskog tijela, slaveći i njegujući tu jedinstvenost, pozivajući se na sredstvo izražavanja kao alat s kojim se unapređuje pozitivan osjećaj ženstvenosti. Inspirirane tim piscima, feminističke umjetnice počinju tražiti alternativne

[1] D. COLLINS I J. ONIANS,1978., 1-25.

načine predstavljanja žena, i kod njih žensko tijelo služi kao krucijalni element. Gledamo li na njihovu upotrebu ženskog tijela kao direktan odraz radikalne feminističke percepcije; vidimo da su te umjetnice pokušale stvoriti suprotnost tradicionalnom načinu prezentiranja ženskog svijeta u zapadnoj umjetnosti - negativni stereotip spolne predrasude koja je tendenciozno, pogrešno i voajeristički eksploatirala žensko tijelo kroz *the male gaze* .

U eseju iz 1975, godine Visual Pleasure and Narrative Cinema Laura Mulvey upoznala je drugi val feministica s konceptom *male gaze* kao glavno obilježje snage spolne asimetrije u filmu. Ovaj koncept bio je poznat u ranijim studijama *gaze* odnosno pogled, pa se njime bave i Michel Foucault ali i Jacques Lacan, ipak ona ga stavlja u prvi plan. Ona kaže kako su žene objektivizirane u filmu jer kamerom upravlja heteroseksualni muškarac, zaustavlja se na obrisima ženskog tijela, a žena je pasivna spram tog pogleda. Slično kao i u slikarstvu 19. stoljeća gdje kamerom (kistom) upravlja muški umjetnik, kamera. Holivudski filmovi tako potpomažu modele voajerizma i skopofilije (užitka iz gledanja u seksualnom smislu odnosi se na uzbuđenje koje se doživi gledanjem pornografskih časopisa i sl.). *The male gaze* se događa onda kada se od publike očekuje da bude u ulozi heteroseksualnog muškarca.. Također navodi kako je ženski pogled derivacija muškog pogleda, odnosno žene gledaju na same sebe kroz muške oči.[2]

Od antičkog doba preko renesanse pa sve do modernog doba, umjetnost je jednoglasno pratila trend u kojem je polegnuta naga žena doslovno i ikonički u srcu umjetnosti. Njezina golotinja utjelovljuje narcisoidni pogled koji dozvoljava muškom promatraču ali i umjetniku, da sebe doživljava kao prosvijetljeni i kulturni subjekt koji demistificirajući pretvara u umjetnost nešto što smatra objektom sirove, strastvene i bestijalne prirode. Feministički diskurs tvrdi da ženska golotinja služi kao prominentno vizualno sredstvo muške dominacije - simboličan čin seksualne povrede u kojem podjednako sudjeluju umjetnik i promatrač. Feminističke umjetnice imaju odgovornost da suzbijaju te ukorijenjene percepcije. Subvertirajući patrijarhalnu i rodno pristranu umjetničku percepciju, uspostavljaju novi umjetnički jezik i konstruiraju vizualni prikaz ženskog tijela koji mijenja tradicionalni falusocentričan prikaz žena. Razumijevanje eksploatirane dimenzije pogleda po ženskom tijelu navela je mnoge umjetnice da isključivo prikazuju vlastito tijelo, dok neke inzistiraju na stvaranju prikaza drugih ženskih tijela tvrdeći da je ženski pogled na žensko tijelo

[2] L. MULVEY, 1975. 12-14.

fundamentalno različit od onog muškog, te da predstavlja empatiju i povezivanje spram eksploatacije muškog.[3]

5. Uloga žene u 19. stoljeću

Polovicom 19. stoljeća Pariz je veliko gradilište, a „meštar“ projekta Barun Haussmann, zamišlja grad kao simetričan i geometrijski pravilan niz bulevara, parkova i trgova. Njegov projekt ne bi bio moguć bez rušenja srednjovjekovnih četvrti, što nailazi na neodobravanje građana.[4] U svakom trenutku, svakoga dana grad je živio i disao novim modernim zrakom koji kako se kako na građevine, počeo širiti i na svijest građana. Paralelno s urbanizacijom grada raste i broj bogatih buržuja koji naseljavaju centar grada donedavno mjesto okupljanja „otpadnika“, umjetnika, prostitutki koji si više ne mogu priuštiti život u gradu kojeg su do jučer nazivali domom. Ova ubrzana modernizacija središta dovodi do osjećaja otuđenja, usamljenosti i tjeskobe kod navedenih pojedinaca. Grad je istodobno zločest i zamaman, bijedan i blistav, te postaje glavna tema inspiracije modernog umjetnika.

Usporedimo li prava žena iz 19.st s onima iz antičkih vremena šokirat će nas koliko malo toga se zapravo promijenilo. Djevojke iz bogatijih obitelji bile su otpravljene u školu, no smatralo se da je puno važnije da djevojke znaju vesti i pjevati spram učenja povijesti i geografije. Djevojke slabijeg imovinskog stanja mogle su pohađati tzv. „škole za dame“[5] gdje bi naučile pisati i čitati, u nekim gradovima postojale su tzv. „Bluecoat škole“.[6] U Engleskoj ženama nije bilo dozvoljeno pohađati fakultet, a o profesijama su mogle samo sanjati. Možemo to pokušati opravdati time što je u 19.st većina poslova zahtijevala jaku fizičku snagu, te su samo muškarci bili sposobni i podobni obavljati ih. Udane žene najčešće bi dopala uloga kućanice koja im je oduzimala mnogo dragocjenog vremena, te bi im dani prolazili u organiziranju služinčadi (čak su i oni srednjeg staleža imali poslugu) i brizi oko djece. Usidjelicama je bilo posebice teško, ne samo zbog društvene stigme već i zbog manjka poslova koji su se nudili ženama te bi uglavnom radile kao pralje, tkalje, služavke, babice, rjeđe krojačice i kitničarke. Djevojke i žene iz dobrostojećih obitelji imale su više sreće te su uglavnom bile obrazovane, no puno više pažnje pridavalo se tome da nauče vesti i pjevati nego pravim akademskim predmetima. Dane bi provodile čitajući i svirajući, odlazile su u

[3] T.DEKEL, 2013.,1-25

[4] D. P. JORDAN, 1992. 99-101.

[5] Vrsta privatne škole u zemljama engleskog govornog područja, nastava se održavala u domu učitelja/ice

[6] Vrsta dobrotvorne škole,nazvana bluecoat zbog boje uniforme

kazalište i na ples. Uz sve ove prepreke određene žene izborile su se za svoje mjesto pod suncem te snažno prkosile dominantnoj struji muških genija.

Vidimo da žene u 19. stoljeću ne uživaju zavidan položaj, te su uglavnom marginalizirane i promatrane kao objekti čiji mozak je manji od muškog, te nedovoljno sposobne boriti se sa svakodnevnim životnim nedaćama. Od njih se očekuje da budu mirne, kontemplativne i poslušne, da ne pričaju puno i uglavnom budu neka vrst dekoracije na ruci svog muškarca dok šeću novonastalim bulevarima. Način na koji su prikazane preslik je muškog viđenja njih samih, te u kontekstu današnjih stavova do kojih su dovele moderna revolucija i društveno-ekonomske prilike pruža zanimljivu temu za istraživanje. Žena u kulturnom europskom društvu je prvenstveno objekt promatranja, ali kako se to promatranje primjenjuje na slikarstvo 19. St. ? Postoje portreti žena i portreti muškaraca. Ali jedna kategorija - akt tamo su žene gotovo jedini subjekt.

6. Prikaz ženkog akta u umjetnosti druge polovice 19.stoljeća

6.1 Definiranje akta

Ženski akt, više doli ijedan drugi subjekt podrazumijeva se kao stereotip onoga što smatramo *art*. Uokvirena slika nagog ženskog tijela, simbol je zapadne kulture, civilizacije i postignuća. Ali kako i zašto je ženski akt stekao taj status? Ženski akt nekada i danas u središtu je ali istodobno i granici visoke kulture. U središtu unutar povijesno-umjetničkog diskursa, ženski akt smatra se vizualnom kulminacijom estetike prosvjetljenja. Na granici rizika da izgubi ugled i postane opscen.[7] Na koji način reagira seksualnost ako je na slici prikazana samo jedna osoba? Aktovi 19. stoljeća napravljeni su za muškarce. Oni su privilegirana publika za dana djela kao promatrači čiji pogled komplementira seksualnu razmjenu impliciranu u djelu. Riječima Linde Nochlin „Koliko nam je zasada poznato ne postoji umjetnost u 19. stoljeća koja je bazirana na ženskoj erotičnoj potrebi, želji ili fantaziji. Slika seksualnog užitka ili provokacije uvijek je tretirana kao žena za zabavu i razbibrigu od muškarca. Kontrolirajući seks i umjetnost muškarci i njihove fantazije stvaraju svijet erotične mašte“.

Ključna je činjenica da su samo žene prisutne u seksualnim prikazima. Načini gledanja i njihova popratna konstrukcija promatrača, pogled, izgled, način gledanja i vizualni užitak

[7] S MARKOWITZ, 1995. 216-217.

konstantno se reorganizira. Zbog pitanja percepcije i vidnog dosega u konstituiranju identiteta, istraživanje viđenog i vizualne prezentacije zahtijeva fokus na to kako su neodvojivo povezani spolnost, seksualnost i moć. Vizualna opservacija i sveprisutnost nadzora identificiraju se kao dominantni oblici rodne hegemonije u post industrijskom zapadnom društvu. Ove ideje baziraju se na Foucaultovim tezama o društvu nadziranja koje je zamijenilo prosvjetiteljsko društvo. U slikarstvu ženski portret sa svojom konvencionalnom kompozicijom, okvirom i objektom je primjer suzdržane konstrukcije ženske subjektivnosti unutar maštovito racionaliziranog prostora orijentiranog prema muškom pogledu.

Ženski akt ima tradiciju prikaza nagog ženskog tijela okrenutog prema impliciranom muškom promatraču s druge strane okvira prikazujući Veneru Pudicu koja sugerira čednost, te mami poglede prema genitalijama postavljena tako da oči nemaju moć skretanja pogleda.[8] Prema Nanette Salomon ovakav tip prikaza legitimira mušku želju u hijerarhijski definiranom muškom svijetu spram esencijalne univerzalne ženstvenosti. Muški umjetnici često portretiraju žene u maniri neutraliziranja strukture moći pogleda. Žene vire iz slika prema promatraču u ranjivoj ili provokativnoj maniri promičući osjećaje nelagode i uskraćujući jednostavan voajeristički užitak. Uzvraćeni pogled subjekta postaje uznemirujuća značajka koju koristi moderni umjetnik kako bi označio asimetriju u odnosu između promatrača i percipiranog subjekta, kako bi se skrenula pozornost na novi poredak sudjelovanja primatelja u konstrukciji komada vizualne reprezentacije. Kolikogod te žene bile sigurno zatočene unutar okvira slike tradicionalnog ikonografskog slikarstva, reprezentacija njihova pogleda van okvira i prema promatraču nagovješćuje prijestup od čednog ponašanja. Način na koji je percipira muškarac uvjetuje njezin pogled na sebe.

Što je to akt ? Kenneth Clark kaže da je biti gol jednostavno bit bez odjeće, akt je po njemu forma umjetnosti.[9] Bergeru golotinja znači bit promatran gol, od strane drugih. Golotinja se stvara u očima promatrača, a u Europskoj umjetničkoj tradiciji akt implicira svijest o pogledu promatrača, pa tako naslikani subjekti nisu goli kakvi jesu nego kakvima ih mi vidimo. Nage žene su tu da nahrane apetit, a ne da zadovoljavaju ili uopće posjeduju svoj. Društveni pristup ženi svakako je različit od onog muškarcu. Muška prisutnost ovisna je o moći koju posjeduje. Moć može biti moralna, fizička, temperamentna, ekonomska, društvena ili seksualna; ali uvijek sugerira na sve to što on može učiniti, može biti i artificijelna ali i kao takva se nastavlja na njegovu mogućnost. Kontrastirajući ženska prisutnost se referira na

[8] M. LAZZARI I D. SCHLEISER, 2002, 1.
[9] K.CLARK, 1956, 48- 80.

promišljanje o njoj samoj. Odnosno definira što joj možemo ili ne možemo raditi. Način na koji se žena odnosi prema muškarcu uvjetuje njegov pristup njoj.[10]

6.2 Kreiranje slike idealne žene

Prerafaelitsko društvo u Engleskoj oblikuje umjetničku sliku žene. Inspirirani poezijom Alfreda Louisa Tennysona, Roberta Browna i Williama Holmana Hunta skupa s artističkim dometima Dantea Gabriela Rossettia i J. E. Millaisa i njihovim sljedbenicima kreiraju artističku sliku zatvorene i kontemplativne žene. Žena u njihovim djelima je izolirana i samostalna, ne gleda direktno u promatrača već u samu sebe. Oni je zatvaraju i idealiziraju. Ipak krajem stoljeća u vidu estetskog i dekadentnog slikarstva koje uzima maha prizori žena u umjetnosti i književnosti mijenjaju se od idealizacije do omalovažavanja.[11] Rađa se slika *femme fatale* kao produkt simbioze umjetnosti i književnost u završnim decenijama 19.st. Viktorijanska retorika uvjetuje žene iz više i srednje klase da budu aseksualne, nježne, plahe, bolježljive, pa njihovi muškarci promatraju žene iz radničke klase kao zdrava i seksualna bića.

Prvi aktovi nastaju u tradiciji prikaza Adama i Eve koji postaju svjesni vlastite golotinje tek jedenjem jabuke. Golotinja se kreira u mozgu promatrača, vide se različito. Esencijalan način promatranja žene ne mijenja se. One su prikazane sasvim drugačije od muškarca ne što se razlikuju od njega, već što je zamišljeni i idealni gledatelj, a slika je kreirana da mu laska.[12] Važna je uloga Akademije u definiranju akta kao tematskog žanra ali i utjecaj Ingresa i njegovih učenika u praksi, značili su da crtež ima posebnu važnost. Nekima se akt činio kao prepreka koja omalovažava tradicionalne vrijednosti i crtačku vještinu.[13] Strastveno uvjerenje kako je ženski akt najveći artistički subjekt koegzistira sa strahom od golog ženskog tijela. Kunsthistoričari 20 i 21 st. naglasak stavljaju na ulogu mitologije i naracije kao krinke pod kojom nalazimo aktove, no kada primjenimo njihov pristup vidimo da je većina djela u potpunosti pogubljena.

6.3 Element orijentalizma

Seksualnost je u 19.st. limitirana društvenim normama i kršćanstvom,a seksualna intimnost je ograničena na one u monogamnom braku. Razvod je tabu tema, a samci su u celibatu. Sve su to ideje koje su veoma utjecajne i kojih se pripadnici visokog društva vole pretvarati da poštuju, no nisu ih se svi pridržavali. Otprilike u isto vrijeme Europljani

[10] J. BERGER, 1972., 45.
[11] M. MARIOTTI, 2004., http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html
[12] J. BERGER, 1972., 45-55.
[13] M. MUNSTERBERG, 1988., 40.

razvijaju trajnu fascinaciju seksualnošću kultura koje smatraju primitivnima i egzotičnima. Muškarci u tim drugim kulturama su oslobođeni tereta društvenih restrikcija koje niječu seksualne potrebe, spontane osjećaje i kreativnost.

Linda Nochlin citira Edwarda Saida definirajući Orijentalizam u članku "The Imaginary Orient" on kaže da su slike Orijenta konstruirane kao modus za definiranje kulturalne inferiornosti islamskog Orijenta kao dio kolonijalizma dizajniranog da ovjekovječi i opravda europsku dominaciju, uvažimo li tu kritičku perspektivu Orijentalizam onda definiramo kao estetski ogranak europskog kolonijalizma.[14] Kategorizacija orijentalizma kao vrste političke umjetnosti koja je kriomice smještena u pozadinu slavnih umjetničkih djela, postaje problematika. Istodobno s porastom popularnosti slikarskih djela koje populariziraju (odnosno izrabljuju) orijentalno nasljeđe, dolazi do porasta turističkih putovanja na Osmanski teritorij. Francuski kolonijalisti, sanjivi vojnici, trgovci, europski umjetnici pa i znatiželjni buržuji, svi žele vidjeti tajanstveni, divlji Istok.[15] Jedan od najpoznatijih i najčešće citiranih turističkih opisa kupačica tj. odaliski potječe iz pisma engleske putnice Lady Mary Worthley Montagu. Opisuje vrijeme koje je provela u Sjevernoj Africi promatrajući žene u javnim kupeljima te njihovo smiono prošetavanje u javnosti bez odjeće. Njezina pisma postala su popularna diljem Europe te se bila smatrana kao autentičan i objektivan opis Sjeverno Afričke kulture.[16] Međutim njezino pisanje je voajeristično, piše iz pozicije stranca, zapadnjaka, žene diplomata. Žene u kupelji su za nju strane, orijentalne, egzotične, promatra ih kroz oči imperijalista. Pristranost je kamuflirana kao lažni objektivizam u djelima kao što su pisma Lady Montagu, koja potpomažu orijentalizaciji Sjeverne Afrike.[17]

Velika Odaliska nastaje u zlatno doba Europske kolonizacije, a prikazuje Turkinju u haremu koja je egzotična i seksualno primamljiva. Njezina golotinja je prihvatljiva jer je prezentirana kao nešto strano. Muški promatrač uživljen je u ulogu turskog sultana koji ima neograničen seksualni apetit i tisuće žena na raspolaganju. Bez ljubavnika Odaliska je seksualno slobodna i dostupna promatraču koji je guta očima.[18] Djela poput Ingresove famozne Odaliske nisu rijetkost ni u ranijim decenijama 19. stoljeća. Odaliska nastaje po narudžbi Napoleonove sestre kraljice Karoline. Ingres se inspirira Dresdenskom Venerom i Urbinskom Venerom. Portretira konkubinu u lagodnoj pozi vidimo joj leđa s deformiranim

[14] L. NOCHLIN, 1989., 33-59.
[15] J. ZIEGENFUSS., 2008., 5.
[16] ISTO, 6-8.
[17] W. LEEKS, 1986., 4.
[18] M. LAZZARI I D. SCHLEISER, 2001., 1.

proporcijama u manirističkoj maniri. Eklekticizam stilova koji tvore sliku uzrok su kritikama i podsmjehu kad je izložena. Sa sigurnošću znamo da Ingres nikada nije posjetio daleki Istok, već se za djelo inspirirao djelima kao što je ranije spomenuto pismo, pomoću kojeg stvara vlastitu romantiziranu verziju Orijenta. I dok uzor za Odaliskinu pozu nalazimo u kulturi egzotičnog Istoka, uzor za karakterističnu turban preuzet je iz druge slavne umjetnosti, Rafaelove Fornarine i Madonne della seggiola. Odaliska tako postaje utjelovljenje dva najvažnija arhetipa žene u povijesti umjetnosti, svetice i kurve. Kroz deseksualizaciju Rafaelovog majčinskog tipa njezino lice možemo promatrati kao aseksualno, a opet njezino tijelo je u potpunosti golo, zavodljivo, senzualno smješteno u nesvakidašnje egzotično okruženje.[19] Ingres tokom čitavog života ostaje opčinjen svijetom dalekih i egzotičnih turskih harema te odaliske, kupačice i konkubine postaju uobičajenim dijelom njegova slikarskog repertoara.

6.4 Element japonizma

Polovicom 19. stoljeća i otvaranjem japanskih luka prema zapadu, počinje dominirati jedan novi val inspiracije u umjetnosti. U Francuskoj i ostatku Europe dolazi do importa japanskih grafika majstora ukiyo-e škole koje brzo privlače pažnju umjetnika. Parižani se prvi put susreću s japanskom umjetnosti na paviljonu Svjetskog Sajma 1867. godine. Postoji nekoliko legendi: James Whistler otkrio je japanske grafike u kineskoj čajani u blizini londonskog mosta ili pak da ih je Claude Monet u trgovini začina u Nizozemskoj upotrijebio kao papir za pakiranje. Bilo kako bilo James Tissot i Edgar Degas poznati su kao najraniji kolekcionari japanske umjetnosti u Francuskoj, a i njihova vlastita umjetnost bila je pod utjecajem iste. Ipak Degas je izbjegavao direktne citate i nije koristio žene u kimonu i upadljive rekvizite posuđene iz japanske kulture. On je apsorbirao Japansku estetiku u vidu elongiranog slikovnog formata, asimetrične kompozicije, zračne perspektive te naglasku na jedinstvenosti dekorativnih motiva. Toulouse - Lautrec je usvojio snažne boje, konture i izraze lica koji su karakteristični za yakusha-e postere, kako bi stvorio svoje ikonične postere. Pierre Bonnard i Edouard Vuillard poznati kao Nabisti posuđuju elemente ukiyo-e umjetnosti prilikom formiranja vlastitog slikarskog izraza.[20]

Ukiyo-e slikarstvo razvilo se u razdoblju Edo (1603. – 1867.), kad je Japan bio potpuno izoliran od ostatka svijeta. To je vrijeme mira, ali i vrijeme političkog terora, kad se naglo razvija i jača građanski stalež, a ljudi se okreću užicima. Naziv ukiyo-e u prijevodu bi

[19] J. ZIEGENFUSS., 2008., 7-9.
[20] I. COLTA,2000., 1.

približno značio "slike iz prolaznog svijeta", od uki – prolazan, yo – svijet i e – slika. Tematika i inspiracija više se nisu tražile u herojskim bitkama prošlosti, ni u popularnim književnim djelima, u religiji ili prirodi, već u zbivanjima iz svakodnevnog života. Ukiyo-e slikama zapravo se pokušava uhvatiti prolazan trenutak. Teme postaju užici gradskog života – slike lijepih žena, gejši, slike s erotskom tematikom, te razne teme vezane uz kazališni život, portreti poznatih kabuki glumaca, ljudi iz naroda, sumo boraca, a kasnije na samom vrhuncu i pejzažne slike. Jedan od najpoznatijih japanskih umjetnika bio je Utamaro Kitagawa koji je živio i djelovao u Edu (današnjem Tokyu). Smatra se klasikom japanskih višebojnih drvoreza u kojima je izrađivao žanr-scene iz gradskog života, ženske portrete (najčešće kurtizana), erotske prizore i minuciozno izvedene serije insekata, školjaka i ptica.[21]

7. Gustave Courbet i Realizam

7.1 L'origin du monde

Konačan cilj koji prodire do stvarnosti žene. Subjekt je ženski spolni organ, ono što smatramo samom srži i stvarnosti žene. Nježnica, vagina, pizda, zabranjeno, objekt koji je krajnji cilj muške želje, potisnute i zabranjene. Postoje zapisi iz 1889. u listu Edmunda de Gonocorta koji kaže kako mu je jedan trgovac umjetninama pokazao djelo koje ga je nagnalo da obožava Courbeta. Djelo se nalazilo u domu Khalila Beya. „Evo je L'origine du mond, gola žena bez glave i ruku. nakon večere tu smo i divimo se, gledamo, ponestaje nam oduševljenja i nakon 10 minuta više nemamo riječi. Courbet je se ne može nagledati". Maxime du Champ kaže „Kako bi zadovoljio muslimana koji djelo plaća u zlatu i koji je svojedobno uživao ugled u pariškom društvu zbog političkih veza gospodin Courbet je naslikao portret žene koji je teško za objasniti. U garderobi, skrivena iza zelenog panoa, mala slika naravne veličine, frontalna, izvanredno izrađena, s ljubavlju, posljednje veliko djelo realizma. Nekim čudom umjetnik je zaboravio prikazat noge, bedra, trbuh, bokove, prsa, ruke, ramena, vrat i glavu." Ovo porijeklo svijeta navodi nas na porijeklo čitave umjetnosti pa tako prethodno spomenuti Desmond Collins i John Onians pokušavaju preko nje slijediti unazad povijesno podrijetlo umjetnosti na sirovim ali prepoznatljivim vulvama nastalima na zidovima južno francuskih špilja 30000 godina prije naše ere. Muška želja vođena strašću tjera

[21] D. ROSIĆ, 2009., 1.

muškarce i u dalekoj prošlosti da u kamenu ovjekovječe ženski spolni organ i kreiraju prva umjetnička djela, a Courbet s njima dijeli porijeklo umjetničke želje.[22]

7.2 Umjetnikov atelje

U umjetnikovu ateljeu, Courbet se postavlja u samo srce edipovskog trokuta, ženski model kao majka, dječak promatrač kao sin i dominantna figura umjetnika oca. U snažnom prikazu zaključava patrijarhalni autoritet i slikovnu originalnost. Okreće se dalje od golog modela i njezine zabranjene seksualnosti. Stvara sliku unutar slike koja nije isključivo prikaz gole žene (koja ovdje funkcionira kao neka vrst majčinske prefiguracije).

7.3 San/Spavanje

Djelo nabijeno erotikom i senzualnošću je u stvari jednostavan prikaz lezbijskih ljubavnica. Impakt djela uvećava veličina i jasnoća prikaza. U širem kontekstu umjetnost realizma ili naturalizma otkriva važnost lezbijske teme u djelima slikara i pisaca. Interdisciplinarni kontekst je prikaz lezbijstva u književnim djelima 19 st. a kao najpopularnije i najvažnije djelo svakako treba istaknuti Gautierovu *Mademoiselle de Maupin*. Gautierova lezbijska ljubav manifestacija je larpurlartizma, estetike u kojoj se napada buržujska konvencija i moral te je možemo usporeditit Courbetovim društveno-političkim realizmom. Prikaz lezbijskih scena otkriva nam umjetnikovu osobnu moralnost i stav spram seksualnosti. Prikaz lezbijki nije čest u visokoj umjetnosti, ali jest u pornografskim i erotskim fotografijama i gravurama koje se počinju javljati. Tako u ovom slučaju zapravo razmatramo umjetnikovu ili naručiteljevu seksualnost. Moramo promišljati na način što umjetničko djelo otkriva o muškom heteroseksualnom pristupu ženskoj seksualnosti i generalnom pristupu ulozi umjetnosti u seksualnoj fantaziji i mašti, voajerizmu i golicanju, dominaciji i zlostavljanju. Izuzev nekoliko dekorativnih elemenata Courbet je isključivo fokusiran na dvije glave u milom položaju. On iskorištava elemente erotike popularne u 19.stoljeća, kontraste između svijetle i tamne kose, njegov pristup anatomiji je bogato detaljan, uključujući punu oblinu ženskih bedara, delikatan kontrast linije leđa, masu koja ispunjava rebra te udubljenja na stopalima. Njihova tijela tretira kao krajolik, i otkriva nam svaki puteljak. Konzistentno s njegovom realističnom estetikom, njegova odlučnost da stvara živuću umjetnost ne otežava subjekt, on domišljato povećava dvosmislenost djela i prikazuje jasno i realno kost i kožu umornih ljubavnica koje spavaju snom pravednika nakon iscrpljujuće seksualne igre.[23]

[22] L. NOCHLIN, 1986., 76-82.
[23] D. M. KOSINSKI, 1988., 187-199.

8. Edouard Manet i prekid s tradicijom

Manet ne skriva oduševljenje Courbeom. Njegove gole dame iz niskog društva nailaze na jednako negodovanje i podsmjeh javnosti. U želji da se oslobodi okova Akademije on ide putem koji je utro Courbet. Prije no što je izložio sada famoznu *Olimpiju* i *Doručak na travi*, pariška publika i kritičari umjetnosti imali su pristojnija poimanja oko toga kako akt treba izgledati. Godine 1863., (iste godine kada Manet izlaže Doručak na travi) Alexandre Cabanel izlaže *Rođenje Venere* koje za razliku od Manetovih djela postiže veliki uspjeh.[24] Djelo je u estetskoj tradiciji Ingresa, a jedino što se ističe spram nestvarnog plavetnila i neuvjerljivih boja, jest lascivna poza i Venerin pogled. Maneova neumjesnost mitološke reinterpretacije u modernom *genre* slikarstvu, plošne boje bez reljefne gradacije koje nisu integrirane s krajolikom koji se doima improvizirano, nailaze na negodovanje javnosti koja prihvaća isključivo tradicionalne načine prikaza golog ženskog tijela.

8.1 Olimpija

Manet sekularizira akt prikazujući neidentificirane prostitutke spram Venera i Leda (npr. Olimpija). Ova provala erotike u verziji autentičnih *lower class* tijela u područje visoke umjetnosti biva skandal onodobnoj publici. Umjetnički eksperiment umjetnika kao što je Manet, koji odbijaju idealizirati akt, narušava očekivanja zadovoljavanja ženskog tijela kao pasivnog posjeda za muški pogled. Raskida se s tradicijom usprkos očitoj kontroverzi. On je umjetnik čiji opus je pun problematičnih i iritantnih pogleda. Njegova dlakava prostitutka Olimpija uzvraća pogled u kalkuliranoj razmjeni reflektirajući želju i komoditete, a druge usamljene žene odvraćaju pogled na način da naglašavaju prodiranje muškog promatrača. Manet kao i mnogi drugi slikari u Francuskoj duboko je inspiriran Japanskim litografijama (jedna je uključena u njegov portret Emila Zole). Linearna kvaliteta Japanskih drvoreza utječe i na famoznu Olimpiju.

Manet kombinira japanske utjecaje sa zapadnoeuropskom tradicijom slikanja akta. U usporedbi s Tizianom njegov prostor je *spljošten*, tijelo subjekta nije brižno modelirano. Odolijeva Europskom iluzionizmu kako bi kreirao modernu estetiku u zapadnjačkom slikarstvu. Francuska i japanska umjetnost razlikuju se u tome što se u Japanu uglavnom radi o prikazima parova negoli o reprezentaciji ženskog tijela kao samostalnog subjekta. Francuska umjetnost uglavnom je prikazivala parove u prikrivenom seksualnom činu do polovice 19. st. kada mijenja kurs i koncentrira se na pasivno žensko tijelo kao pokazatelj

[24] F. BAYLE, 2002., 16.

erotičnosti.[25] Na prvi pogled ova slika ima određenih sličnosti s Odaliskom. Ali Olimpija šokira Pariz jer njezina golotinja i seksualnost nisu prizori drugog svijeta i kulture. Olimpija gleda na promatrača znajući da će seks i novac biti razmijenjeni. Njezin pogled identificira i implicira ono što slijedi. Njezino ime iako uzvišeno i božansko je zapravo najpopularnije ime za prostitutke tog vremena, ali ona je samo žena, moderna biznismenka koja je zadovoljna sama sobom. Manet poprilično doslovno ukazuje na činjenicu kako se 19.stoljeće spaja s konceptom prostitutke, kurtizane i božice.[26] Olimpija razotkriva mnoga djela iz prošlosti jer ni Venere i Lede nisu ništa drugo doli prostitutke, skrivene mitologijom i ikonografijom kao kako bi činile oku i društvu ugodne prikaze. Muškarci 19. stoljeća skrivaju i umanjuju svoje seksualne apetite i težnje, Olimpija im se izruguje, a Manet im ruši iluzije. Ona zna da ju kupujete i uživa u tome. Njezin neromantični pogled užasava bogataše koji kupuju usluge kod dama noći, osjećaju se razotkriveno i ljutito.

8.2 Auguste Renoir

Fragonardu neizmjeran užitak pruža slikati raskošna ženska tijela, pastelne boje i nestvaran prostor u onodobnoj tradiciji aktova koji su su stvoreni samo kao razdragana razbibriga dvorske gospode i odnosa promatrača i prikazanih nimfi. Na tragu Fragonarda ali i dalje strogo u okovima prikaza ženskog tijela je i Renoir koji za sebe kaže kako ne bi ni postao slikar da nije ženskih grudi. Varijacije na temu golog ženskog tijela njegova su glavna preokupacija te se često vraća ovoj temi. Njega u ranoj fazi najviše interesiraju varijacije i refleksije svjetla na nagom tijelu, a u njegovim djelima ne možemo ne osjetiti užitak s kojim stvara žensko tijelo. Slobodni nanosi kistom tvore apstraktno lišće i krošnje, a svjetlost treperi na tijelu žene. On više ne crta, on slika mrlje zavisnih boja. Jedna od najčešćih varijacija na temu su žene kupačice, koje su popularna *izlika* kod nekolicine umjetnika 19.stoljeća povodom koje nastaje akt.[27]

8.3 Akt na suncu

Kao jedan od najdojmljivijih aktova, izuzmemo li slavne Kupačice ističe se slikarev česti model Anna okupana suncem. Djelo nam izgleda kao kovitlac sunčevih zraka i brzih blještavih poteza kistom. Boje i tekstura doprinose tome da nam se slika doima poput kolaža stvorenog od morske pjene i školjki. Slika je nastala u vrtu umjetnikovog ateljea i doista se

[25] E. HORNEBECK, 2014., 8-10.
[26] M. LAZZARI I D. SCHLEISER, 2002., 2.
[27] F. BAYLE, 2002., 44.

možemo složiti s tezom da nijedan umjetnik prije Renoira nije uspio sjediniti žensko tijelo i prirodu na tako fascinantan i uvjerljiv način. Djevojka u potpunosti postaje dio prirode.[28]

8.4 Henri de Toulouse Lautrec

Kod Toulouse Lautreca urbane teme imaju posebnu ulogu, caffe, kabare, bordel. Njegov pristup subjektu je iskren. On prikazuje prostitutke jednostavno, lagodno, iskreno u prirodnim pozicijama i pozama, odmaraju, čavrljaju, čekaju na klijenta. Žene koje su lijepe uglavnom su rijetkost, a najčešće stvara obične često neprivlačne protagonistkinje. Njegovi prikazi lezbijskih odnosa dio su vječne fascinacije neobičnim i društveno neprihvatljivim kakav je uostalom i sam bio, ali i fascinacija životom koji ti ljudi vode. Umjetničku inspiraciju pronalazi u međusobnom odnosu žena koje stvara kistom i života koji one stvarno žive. Sugerira se intimna veza između djevojaka, ali ona nije do kraja realizirana nju samo naslućujemo. Fasciniran je trenutkom koji se odvija iza zatvorenih vrata bordela, a to su osobni odnosi djevojaka. Golica ga osjećaj za groteskno, neprirodno i seksualno što možda proilazi od činjenice da je i sam bogalj.[29]

8.5 Počivaljka

Toulouse - Lautrec je početkom 1892. godine započeo seriju slika života prostitutki. Kao čest gost noćnog života Montmartrea započinje skicirati u bordelima. Cijenio je neposrednost i prirodnost kakvu pokazuju i ove dvije djevojke koje su se nepretenciozno ispružile na sofi. On ne moralizira već stvara djelo u kojem je akcent na intimnom trenutku svakodnevnog života.[30] Djevojke su promatrane objektivno, bez osuđivanja i predrasuda. Žena koja se ispružila na sofi poznata je pod imenom Gabrielle, a ona i njezina crvenokosa ljubavnica odjevene su u tipičnu onodobnu modu.[31] Ističe se jarka crvena kosa, ružičasta haljina i crne natkoljenke kao jedini elementi seksualizacije ovih likova. Crne natkoljenke bile su standardni dio garderobe prostitutki pošto su prozirne čarape bile rezervirane isključivo za imućne žene. Njihova mirna poza kontrastira energičnoj pozadini.

[28] P.H. FEIST, 2007., 36.
[29] D. SWEETMAN, 1999., 358.
http://nga.gov.au/exhibition/TOULOUSE/Default.cfm?IRN=218183&BioArtistIRN=16815&mystartrow=13&realstartrow=13&MnuID=3&GalID=5&ViewID=2
[30] M. ARNOLD, 2007., 69-73.
[31] http://www.wga.hu/html_m/t/toulouse/4/brothe15.html - na wga.hu Prilažem isključivo link stranice pošto na istoj ne postoji ime autora kojeg bi mogla citirati prilikom opisa ovog djela.

9. Edgar Degas

U Degasovim djelima kao i kod Maneta primjetan je utjecaj japonizma, ali on uzima one aspekte koji mu najviše odgovaraju i kombinira ih sa vlastitim osebujnim slikarskim izričajem. Elongirana forma, prostor koji je dematerijaliziran izuzev nekoliko objekata apstraktnih boja, te poput Maneta prikazuje isključivo ženske figure.[32] Kasnijih godina umjetnici kao što su Pierre Bonnard i Edouard Vuillard (odnosno Nabisti) inspirirani su istim te prihvaćaju dekoraciju kao glavnu funkciju umjetnosti.

9.1 Baletni pokus na pozornici

Degasovo ranije slikarstvo obilježili su brojni prikazi balerina, one su njemu isto što i ljiljani Monetu, Mont St. Victoire Cezanneu. Baletnim scenama istražuje potencijal teme kroz raznorazne varijacije. Njima postiže neobične vizualne efekte ali promatra ih kao živo meso, izgovor za sliku. Muškarac u desnom donjem dijelu slike javlja se kao citat promatrača i uspostavlja komunikaciju sa promatračem u stvarnosti. Vidimo skupinu djevojaka koje su unatoč sličnostima jasno diferencirane pokretom i stavom. On uspjeva prikazati dinamiku pokreta kroz trenutn „zamrzivanje" kretnje. Imamo jasan osjećaj prisutnosti, kao da nam zabilježeni trenutak bježi ispred očiju.[33]

9.2 Kada

Nešto zanimljivija varijacija na temu je ona koju popularizira Degas u svojim kasnijim djelima. U kasnijim djelima nakon poznatih balerina on se koncentrira na ženski akt, ali njegove gole žene su doslovno uvijek prikazane kao da ne znaju da ih se promatra.[34] U ovom djelu ali i mnogim drugima koja nastaju u kasnijoj fazi (npr. Žena briše stopala, Žena se češlja) vidimo lik žene odozgo što doprinosi osjećaju trodimenzionalnosti. Njihove glave su uvijek okrenute ili opskurne doslovno kao da ih on gleda kroz ključanicu, time teži uklanjanju muškog gledišta s akta i naglašava njihovu realnost. U djelima drugih umjetnika čak i onih realističnijih tendencija postoji naznaka poznavanja i nekog odnosa modela i slikara, pa se umjetnik uvijek reflektira u djelu. Degasov iskren pristup u potpunosti odvaja gledatelja i vidimo figuru u osobnom trenutku te dijelimo taj trenutak s njom. Bez gledatelja ona je samopouzdana i uživa u svojim malim ritualima uljepšavanja, ugodno joj je u svojoj koži i slobodno se kupa. On uspostavlja jasnu granicu između muškog promatrača i njegova prostora, te ženske kupačice i njezina prostora. U ovim prikazima on indicira svojevrsno

[32] C. VIRET, 2011., 3-6.
[33] B. CROWE, 2006., 46-49.
[34] B. CROWE, 2006., 46.

poštovanje prema ženskom prostoru, grižnju savjesti zato što im upada u prostor. Razbija akademsku tradiciju slikanja žene samo da bi ugodio muškarcu. Tijela njegovih žena su koščata i neprijatna, nipošto nisu senzualna, gotovo da odbijaju gledatelja i odmiču ga iz njezinog privatnog prostora. Kada, zavjese i jarko obojeni pod, kupačice i češljane žene blokiraju promatračev ulazak u prostoriju, zajedno sa činjenicom da je pogled usmjeren prema dolje na scenu i stavlja se u poziciju nevidljivog i nepozvanog, etablira granicu unutar njega i kupačice. Degas namjerno prikazuje žene unutar prostora kako bi ukazao na poštivanje žene i kontrolira vlastite seksualne nagone. Činjenica da ih namjerno ne postavlja u zavodljive i privlačne poze pokazuje da on ne očekuje od njih da zadovolje njegove seksualne želje.[35]

10.Paul Cezanne i početak apstrakcije

Nakon što je zadivio Pariz jabukom Cezanne se pod stare dane vraća motivima iz mladosti, polupastraktnim likovima u krajoliku. Ekscentričan kakav je, više se volio služiti fotografijom negoli golim modelima jer se u njihovoj prisutnosti osjećao nelagodno. Njegovi kupači i kupačice rijetko se zajedno pojavljuju u scenama i na provokativan način suprostavlja spolove. Vjerojatno kao rezlutat njegove sramežljivosti, ali možda to smatra i previše trivijalnim, senzualnim. Cilj njegovog dosljednog odvajanja spolova nisu više sekualni i senzualni elementi. Njegovi likovi postaju duhovna bića, odnosno žene su anonimna bića bez osobnosti i izražajnosti, one su arhetipovi. Njemu je važnija njihova forma nego individualnost. One nisu graciozne, već grube, četvrtaste čudnih prorpocija, generalizirane kao i njegovi pejzaži.[36]

10.1 Velike Kupačice

Na *Velike kupačice* uložio je više od 7 godina rada i djelo u trenutku njegove smrt ostaje nedovršeno. Scenom dominira piramida koju možemo tumačiti kao svojevrsnu tradiciju. U gradu u kojem dominiraju seks i kurtizane ove kupačice su dematerijalizirane. Gotovo da i nema referenci i seksualnih konotacija na njihovim čudnim tijelima, nema granice između njihova tijela i tla. On marginalizira žene i referira se na uobičajene prikaze golih žena od Fragonarda do Maneta koji žene postavljaju u ulogu objekta napravljenog isključivo za muško zadovoljstvo. Djela nastaju pred njegovu smrt, te inklinira da zna što ga čeka. Vidimo da je prikazana crkva kao osuda posljednjeg dana, a tu je i žena s djetetom na obali. Obitelj koja promatra gledatelja, stvaranje njegovih vlastitih seksualnih želja, to ga sputava i podsjeća na

[35] B.GROWE, 2006., 87-89.
[36] C. VIRET, 2011., 8.

spiritualne posljedice. Toranj, crkva podsjeća gledatelja na kršćansku tradiciju i život poslije smrti, njegov ulaz na nebo sudit će se po njegovom pridržavanju nauka kršćanstva, preziru preljuba i seksualnim željama (monogamiji). Cezanne kupačice koristi kao metodu suprostavljanja, izražavanja i upravljanja vlastitim promjenjivim stavom prema ženama i dvojbi glede seksualnosti. Matisse se očito inspirira ovim djelom te radi svojstvenu inačicu, a od Cezannea uči kako slika dobiva snagu od nijansi boja. Cezanneovi kupači i kupačice utiru put novoj umjetnosti u kojoj je u kompozicji ključna boja i forma. [37]

[37] U.BECKS – MALORNY, 2007., 88.

11.Zaključak

Istraživanje sam postavila tako da prvo pojasnim temeljna načela na kojima počiva feministička kritika. Feminizam prvog vala koji zahvaća razdoblje kojim se seminar bavi dovodi u pitanje ženska prava,a nakon uspjeha koje je pokret polučio dolazi doba stagnacije. Feminizam drugog vala koji se bavi s onim vječnim „A što dalje?„ pitanjem donosi nam pregršt odgovora u vidu talentiranih kritčarki koje se ne boje postaviti nova pitanja. Feministice novog vala ukazuju na probleme kod ranijih kritika na ključna djela umjetnosti 19.stoljeća, te povlače paralelu s vlastitim problemima i osjećajima objektivizacije i marginalizacije. Moderna žena zatočena u TV prijamniku, na listovima sjajnih modnih časopisa, parira nagim damama s polovice 19. stoljeća , *the male gaze* ih jednako pogađa Sljedeće sam razjasnila ulogu žene u 19. stoljeću, odnosno obratila pozornost na svakodnevne probleme s kojima su se morale suočavati. Konstatirala sam kako se usporedivši ženska prava iz antičkog svijeta i onodobna malo toga promijenilo. No revolucionarke i pionirke čine pomak, što otvara vrata ženama da se profiliraju kao neovisne i talentirane individue.

U radu sam htjela definirati i sistematizirati na sažeti način; prvenstveno feminističku literaturu koja se bavi danom temom kako bi se kasnije što jednostavnije pozivala na određene autore kao što su Lynda Nead i Jack Berger. Postavljanjem jasnih granica oko toga što ulazi u slikarstvo akta određeni su najvažniji umjetnički primjeri, na kojima je temeljeno istraživanje.Pokušavši objasniti i dati točnu definiciju akta naišla sam na problem. Poslužila sam se s nekoliko različitih autora i dok oni stariji ne vide razliku između riječi gol i nag, Jack Berger donosi nam zanimljivu tezu kako gol znači biti bez odjeće dok nagost definira kao biti promatran gol. Takva pretpostavka pruža zanimljivu priliku za promatranje ženskog akta jer direktno odvaja ženu kao ženskog biće, od žene kao ženskog objekta, koji služi isključivo za muškarčevu razonodu. Slici žene kao ispraznog objekta pogoduje i vizija idealne žene koju kreiraju umjetnici u Viktorijansko doba u susjednoj Engleskoj. Ženama iz stvarnog život oduzeta je sva seksualnost, te im je nametnut moral i kontemplativnost kao način života, a ženama koje odbijaju biti sputane društvenim normama i konvencijama nametnuta je uloga kurtizani, krčmarica i izopačenica. Uz posrnule žene iz bordela kao omiljene muze umjetnika javljaju se egzotične i tajanstvene žene iz svijeta Orijenta, tamnopute konkubine i zamamne odaliske nage u kupeljima. Pomoću te tri definicije pokušala sam pojasniti načine prikaza ženskog akta, pošto se kasnije u tekstu sažeto navode umjetnici koji na različite načine prikazuju vlastite muze.

Prvi od umjetnika čija djela sam odabrala kao krucijalna za rad je Gustave Courbet, koji i kronološki stoji kao prvi od modernih umjetnika 19. stoljeća njegova realistična tendencija, nova plošna tehnika i želja za što vjernijim prikazom ženskog tijela odstupaju od ostalih umjetnika na način da njemu erotizirajući faktor nije najbitniji. On se koncentrira na prikaze raskošnih jastuka u pozadini ili drugih likova jednako kao i na akt. Možemo čak tvrditi da je njegov realizam na trenutke i neugodan.

Edouard Manet unosi pravu revoluciju u načinu na koji se akt prezentira. Za njegove muze nema sumnje da su prijateljice noći, suprotno nimfama i vilama u umjetnosti stoljeća koje mu prethodi. Njegova Olimpija uživa u kontroli koju ima u vlastitom tijelu i uzvraća pogled prema muškom promatraču kojem postaje neugodno zbog interakcije. Šok koji je onodobno izazvala čini se opravdanim, pogledamo li primjerice djelo očima žene buržujke 19. stoljeća koju na izložbu dovodi muž koji večeri provodi u društvu možda baš same Olimpije. Manetov prijatelj Renoir pak ima u potpunosti različit pristup njegove djevojke podsjećaju na raskošne dame iz baroknih djela sa ružičastim obrazima,crvenim bradavicama i toplim smeđim očima sjaje i odaju slikara koji objektivizira subjekt na krajnje seksualiziran, ali istodobno senzualan način. Njihov mlađi kolega Toulouse – Latrec koncentrira se na žene u paru koje nalazi u bordelima i slika ih na način da ulazi u njihovu intimu, njihov svijet, on je neugodan promatrač koji viri u svijet koji nije njegov.

Postoje i iznimke, slikari poput Degasa koji golo i prirodno žensko tijelo prikazuju potajno, s dozom strahopoštovanja i savjesti, ne dozvoljavajući naprasitom promatraču da uđe u njihov svijet i ograđuju svoj subjekt od objektiviziranja i seksualnih primisli. Zanimljiva je i Degasova fascinacija japonizmima, pošto tu vidimo direktnu vezu sa kasnijom umjetnošću nabista. Prikaz ženskog tijela kulminira dematerijaliziranim figurama koje tvori Cezanne koje, iako aktovi, stoje na granici, svojevrsnom limbu forme i materije, apstraktnog i konkretnog.

12.Literatura

M. ARNOLD 2007. – Matthias Arnold, *Henri de Toulouse* – Latrec, Koln, 2007.

F. BAYLEF 2002. – Francoise Bayle, *Orsay – Visitors Guide*, Versailles, 2002.

U. BECKS – MALORNY 2007. – Ulrike Becks – Malorny, *Paul Cezzane*, Koln 2007.

J. BERGER 1972. – John Berger, *Ways of Seeing*, London, 1972.

M. BURGER, 2013. –Vodič kroz Izložbe, http://hr.wikipedia.org/wiki/Utamaro_Kitagawa 25.8. 2016.

W. CHADWICK, 1996. – Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society,* London, 1996.

K. CLARK 1956. – Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York, 1956.

D. COLLINS, J. ONIANS 1978 – Desmond Collins, John Onians, The Origins of Art, Art History,1 (Ožujak 1978.), 1-25.

I. COLTA 2004. – Ives Colta, Japonisme, u: *Heilbrunn Timeline of Art History*, (Studeni, 2004.)

B. CROWE 2007. – Bernard Crowe, *Edgar Degas,* Koln, 2007.

T. DEKEL 2013 – Tal Dekel, *Gendered: Art and Feminist Theory*, Newcastle, 2013.

P. H. FEIST 2007. – Peter H. Feist, *Pierre – Auguste Renoir*, Koln, 2007.

E. HORNBECK 2014. – Elizabeth Hornbeck, *Foujita and the Nude in Japanese and French Art*, Missouri, 2014.

D. P. JORDAN 1992. – David P. Jordan, Baron Haussman and modern Paris, *American Scholar*,61 (Zima 1992.), 99.

D. M. KOSINSKI 1988. – Dorothy M. Kosinski, The Sleepers. The Lesbian Image in Nineteenth – Century French Art, *Artibus et Historiae*, 18. (1998.), 187-199.

M. LAZZARI, D. SCHLEISER – *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Boston, 2011.

W. LEEKS 1986. – Wendy Leeks, Other – Wise, *Oxford Art Journal*, 9 (1986.) 4.

E. LUCIE – SMITH 1973. – Edward Lucie Smith, *Erotizam u umjetnosti zapada*, Beograd, 1973.

S. MARKOWITZ 1995 – Sally Markowitz, Review of : The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality by Lynda Nead, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (1995.), 216.

M. MARIOTTI, 2004. – Pre Raphaelite Attitudes towards Women in Society, http://www.victorianweb.org/painting/prb/mariotti12.html 26.8. 2016.

L. MULVEY 1975. – Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Oxford Journals*,16 (Jesen 1975.), 6-18.

M. MUNSTERBERG 1998. – Marjorie Munsterberg, Naked or Nude? A Battle among French Critics of the Mid- Nineteenth Century, u: *Arts Magazine,* Travanj 1998., 40- 47

L. NEAD, 2001. – Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality,* New York, 2001.

L. NOCHLIN 1989. – Linda Nochlin, The Imaginery Orient, u: The Politics of Vision: Essays on Nineteenth – *Century Art and Society* (ur.) Linda Nochlin, London, 1991. 33-59.

L. NOCHLIN 1986. – Lynda Nochlin, L'origin du monde : The Origin without an Original, *The MIT Press*, 37. (Ljeto 1986.), 76-86.

D.ROSIĆ 2009. – Dunja Rosić, Slikarstvo Ukiyo-e u: *Nova Akropola*, 58. (Siječanj, 2009.)

D. SWEETMAN, 1999. – Explosive acts: Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon and the art and anarchy of the fin de siècle, http://nga.gov.au/exhibition/TOULOUSE/Default.cfm?IRN=218183&BioArtistIRN=16815&mystartrow=13&realstartrow=13&MnuID=3&GalID=5&ViewID=2 26.8.2016.

C. VIRET 2011 – Christophe Viret , Boundaries in Modern Representations of Bathers : An Assault on Male Sexual Pleasure, *The Menlo Roundtable*, 10(Jesen 2011.), 1-14.

J. ZIEGENFUSS 2008. – Jessica Ziegenfuss, The Grande Odalisque and Feminist Psychoanalysis: Hegemonic and Subversive Re- Interpretation of an Image, *Ohio State Libraries*, (2008). 1-28.

The representation of the female nude during the second half of the 19th century in the context of modern feminist theory

Abstract: The main goal of this paper is to provide a systematized and concise overview in regard of the representation of the female nude during the second half of the 19th century. The research begins with a review of key second wave feminist critique, and defining the role of women during the 19th century. By defining the nude I am able to elaborate my topic through the prism of the three mentioned theses, on the example of some of the most famous works of artists who have lived during the Impressionism and early Symbolism movement.

Key Words: the female nude, feminist critique, the art of Impressionism, the art of Symbolism