

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

**RECEPCIJA DJELOVANJA HRVATSKIH UMJETNICA NA
PRIJELAZU IZ DEVETNAESTOG U DVADESETO STOLJEĆE**

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, red. Prof

Studentica: Mia Gonan

Zagreb, 2014.

KAZALO

Uvod.....	2
1.1. Umjetnička publika u 19. stoljeću u Hrvatskoj	4
1.2. Položaj žena u 19. stoljeću u Hrvatskoj.....	9
1.2.1. Mogućnosti obrazovanja i javnog djelovanja za žene.....	11
1.2.2. „Prostori ženskosti“ – reprezentacije žena u umjetnostima.....	16
1.2.3. Položaj umjetnica u Hrvatskoj	20
2. Recepcija djelovanja likovnih umjetnica.....	27
2.1. Institucionalna vidljivost.....	29
2.2. Kritički napisi o likovnim umjetnicama.....	33
2.3. „Implicitni promatrač“ - autoportreti kao indikatori određivanja vlastitog položaja u socijalnom prostoru.....	44
Zaključak.....	52
Ilustracije.....	55
Tablice.....	66
Literatura.....	70
Izvori.....	75
Popis vizualnog materijala.....	76

Uvod

Ovim radom pokušat će se dati prikaz moguće društvene recepcije djelovanja hrvatskih umjetnica u devetnaestom stoljeću, s naglaskom na razdoblje prijelaza u dvadeseto, zaključno sa završetkom Prvog svjetskog rata. Ovaj period je odabran iz dva razloga: prvo, i u svijetu i u Hrvatskoj, u tom se razdoblju formulira moderno značenje pojma „umjetnosti“ kao specifične kategorije ljudskog rada; drugo, u istom se razdoblju više nego ikad javno raspravlja o položaju žena u društvu, koji uglavnom biva definiran kao ograničen na privatnu sferu, bez mogućnosti javnog i kreativnog djelovanja. Stoga, žene-umjetnice su problematične upravo zato što spajaju dva naizgled suprotna pojma: „umjetnika“ kao samosvjesnu i neovisnu individu s unutarnjim porivom stvaranja, i „ženu“ kao pasivnu izvršiteljicu volje drugih¹. U Hrvatskoj se u tom razdoblju prvi put javljaju javno priznate ženske umjetnice, a pri kraju stoljeća njihov će rad postati i profesionalan. Osim toga, razdoblje prijelaza stoljeća obilježeno je promjenom paradigme umjetnosti pojavom modernizma, a u Hrvatskoj, k tome, i prijelazom s uglavnom tradicionalnog ruralnog na industrijsko-kapitalističko društvo. Na svijet umjetnosti utječu svi politički, ekonomski, ideološki faktori, uvjetujući da umjetničke institucije (akademije, muzeji, galerije, kritika, stručna literatura, tržište) potiču upravo onakve vizualne predodžbe i načine gledanja koje reproduciraju te postojeće odnose moći, pa tako i odnose među rodovima. Metoda fokusa na recepciju odabrana je upravo zato što organski spaja sve te aspekte, a ne samo mehanički, kao kod formulacija tipa „umjetnosti i politika“, „umjetnost i rod“ i sl. Bitno je među tim raznim faktorima barem donekle uspostaviti uzročno-posljedične veze, a analiza recepcije to čini nužnim. Naime, ovdje nas ne zanima samo što je stručna i izravno zainteresirana javnost mislila o radu umjetnica, već i bilo koji potencijalni konzument kulture. S obzirom da proučavano razdoblje ne nudi puno informacija o doživljajima „prosječnog“ posjetitelja izložbe i kupca umjetnina, metodologija će se prilagoditi neizravnom zaključivanju o tome na temelju dostupnog materijala. Rad je podijeljen na dva djela: 1. sociokulturni kontekst i 2. razni izvori proučavanja recepcije. U

¹ TICKNER 2005: 189

poglavlju 1.1. pokušat će se skicirati sastav umjetničke publike putem identifikacije njenog klasnog sastava i mogućih prisutnih sustava vrijednosti. To bi trebalo omogućiti uvid u to koliko su, primjerice, stavovi likovnih kritičara doista reprezentativni i prisutni kod publike, te koja je njihova razina kulturne kompetencije za tumačenje pojedinih djela koje nisu u skladu s uobičajenim modelima prikaza. Zatim, u poglavlju 1.2. će se istražiti mogućnosti obrazovanja i javnog djelovanja žena (1.2.1.), te kako je njihov položaj artikuliran na razini prikaza: u književnosti, fotografiji, modnoj ilustraciji, karikaturi i slikarstvu (1.2.2.). U posljednjem poglavlju prvog djela (1.2.3.) osvrnut ćemo se na položaj umjetnica. Drugi dio, analiza recepcije, temeljit će se na tri elementa: 1) institucionalnoj vidljivosti umjetnica, 2) kritičkim napisima o njihovoj umjetnosti i 3) tipu promatrača/publike kakvog stvaraju sama njihova djela. Spoznaje proizašle iz analiza tih elemenata pokušati će biti u konstantnoj relaciji prema saznanjima iz prvog djela. Linija zaključivanja bi, dakle, trebala biti s društva na umjetnost, i s umjetnosti ponovo na društvo, a upravo je ta cirkularnost ono što bi ovu temu trebao učini relevantnom ne samo za znanost povijesti umjetnosti, već i za proučavanje povijesti rodničkih odnosa. Što se tiče relevantnosti za povijest umjetnosti, povjesničarke umjetnosti Ljiljana Kolečnik i Leonida Kovač već su više puta istaknule sustavno zanemarivanje ženskih autorica u povijesnoumjetničkoj historiografiji 20. stoljeća. Cilj bi onda bio pokušati ustanoviti koliko je to zanemarivanje rezultat predodžbi nastalih u ovom proučavanom razdoblju, a koliko koncepcija kasnijih povjesničara umjetnosti. S druge strane, ovakva analiza mogla bi poslužiti i izučavanju načina rodne dominacije (u ovom slučaju putem diskursa likovne kritike i izlagačkih praksi), prisutnosti žena u javnoj sferi, valorizacije ženskog rada, te poželjnih i alternativnih modela ženskosti, budući da se svi te teme ispresijecaju u figuri žene-umjetnice.

1.1. Umjetnička publika u 19. stoljeću u Hrvatskoj

Kako bismo odredili moguću recepciju umjetnosti i umjetničkog djelovanja, potrebno je analizirati klasnu strukturu i porijeklo umjetničke publike. Pomoću takve analize, koja uključuje i političko i kulturno djelovanje različitih aktera, predstavnika pojedinih grupa, moguće je identificirati različite sustave vrijednosti i njihovu zastupljenost. Prvenstveno, umjetničku su publiku činili pripadnici niže i više srednje klase – građanstvo, i plemstvo, pa je stoga važno pratiti povijest njihovih interesa, djelovanja i vrijednosti.

U drugoj polovici 19. stoljeća u gradskom se području na prostoru Drava – Dunav – Sava konstituirao obrtnički stalež, sitnotrgovački stalež – porijeklom iz nižeg plemstva, obrtništva i seljaštva, te mlada inteligencija – uglavnom plemićkog i građanskog, ali i seljačkog porijekla. U prvoj polovici šezdesetih godina, javni je život počela oblikovati inteligencija i nekolicina trgovaca koja je nastojanjima u profesionalizaciji svih životnih područja, pokušavala stvoriti podlogu za modernizaciju. U tome je važnu ulogu imala visoka kultura koja je trebala odgajati obrazovanije slojeve za stvaranje autonomnog nacionalnog građanskog društva. Nosioci promjena su uglavnom bili pojedinci poput Ivana Kukuljevića Sakcinskog, Franje Račkog, Vatroslava Jagića i Augusta Šenoae, a između ostalog, radilo se na razvoju novoštokavske standardizacije hrvatskog jezika i uvođenju suvremenih pozitivističkih metoda u društvene i humanističke znanosti². Njegovanje nacionalnih osjećaja putem razvoja visoke kulture služilo je, dakle, interesima imućnih obrtnika i trgovaca koji su željeli doseći ekonomski uspon ravan onome u razvijenim europskim zemljama. Reforme provedene u doba bana Mažuranića (1873. – 1880.) odražavaju građanske liberalne vrijednosti, te im je cilj stvoriti modernu pravnu državu u kakvoj je prvenstvo dano sigurnosti osobe i imetka. U ovom se razdoblju u većoj mjeri počinje formirati građansko društvo s karakterističnim životnim stilom koji se počinje širiti i na sloj nižeg građanstva. Nosioci promjena na polju kulture bili su pripadnici Narodne stranke. Financiranje kulturnih institucija postalo je redovitije, ali još

² GROSS, SZABO 1992: 287

uvijek skromno³. Najbogatiji slojevi nisu podupirali kulturu, te institucije poput Matice hrvatske, opere, pjevačkih društva i časopisa *Vienac* imaju ulogu da poukom utječu na stvaranje jačeg i kompaktnijeg građanskog društva. Međutim, u drugoj polovici sedamdesetih tradicionalno zagrebačko građanstvo i niže plemstvo je još uvijek bilo utjecajno. Taj sloj nije mogao sudjelovati u modernizaciji, a prema Augustu Šenoj, ono nije niti imalo interesa za izgradnju hrvatske nacionalne kulture, iako je svojim ekonomskim i socijalnim kapitalom upravo najviše mogao pomoći⁴. S druge strane, niže je građanstvo prihvaćalo modernizacijske tokove, ali na niskoj kulturnoj i intelektualnoj razini. Upravo je u taj sloj Šenoa polagao najveće nade, ali im je zamjerao površno oponašanje građanstva zapadnih zemalja, kolebljivo rodoljublje, te raspršenost i nepostojanje klasne svijesti. Zagrebačko je društvo, prema njemu, bilo „*zbir pojedinaca koji se kao infuzorije kreću u čaši vode, a da se nikad ne sastanu*“⁵. Plemstvo je uglavnom čitalo njemačke časopise poput *Lune* koja je bila zabavan, politički neutralan i književno nepretenciozan časopis sa savjetima za lijepo ponašanje i kućanstvo⁶. Nasuprot tome, *Vienac* su obilježavale izrazite idealističko-etičke i nacionalno-didaktičke tendencije, dakako vodeći računa o umjetničkim kriterijima.⁷ Struktura pretplatnika *Vienca* koju je 1875. registrirao Ladislav Mrazović, govori tome u prilog: vrlo malo ima pripadnika plemstva (svega osam), te bogatih trgovaca i obrtnika, liječnika i odvjetnika. Najviše je pretplatnika iz slojeva nižeg svećenstva, učitelja i đaka.⁸ Analiza strukture pojedinaca koji su na različite načine uključeni u rad institucija koje su provele Gross i Szabo također upućuje da je statistički najčešći sudionik javnog života (oko 68% sudionika) pripadnik niže srednje klase: iz redova činovnika, malih trgovaca, svećenika, učitelja, ali i seljaka. S druge strane, najutjecajniji sudionici, njih 2% koji sudjeluju od osam do 35 institucija, su visoki svećenici i veleposjednici - imućni i konzervativni pojedinci koji se protive modernizaciji i nacionalnoj ideologiji Narodne stranke, orijentirani na institucije koje same po sebi nisu imale liberalni značaj. Najaktivniji poticatelji institucionalizacije bili su pripadnici intelektualne i trgovačke elite, koji se po imetku nisu mogli mjeriti s veleposjednicima, ali kojima je modernizacija bila najviše u interesu.⁹ Za doba bana Mažuranića ne postoje kvantitativni podaci ovog tipa, ali je

³ ***, 1992: 527

⁴ Pod modernizacijom se misli na uvođenje liberalnih institucija, akumulaciju kapitala i širenje tržišta. U ovom se razdoblju smatralo da je nacionalna država uvjet modernizaciji, ali i obrnuto - ***, 1992: 14, 18

⁵ citirano prema *** 1992: 557

⁶ SEKULIĆ 1968: 4-6

⁷ ŠIMUNDŽA 1993: 22

⁸ GROSS, SZABO 1992: 531-551

⁹ Istraživanje se odnosi na razdoblje od 1860. do 1873., a provedeno je na 57 institucija, udruženja i djelatnosti, od čega 27 političkih, 18 kulturnih i 11 privrednih. - ***, 1992: 558 - 559

sigurno da se broj institucija i aktera znatno povećao.¹⁰ Društveno su najutjecajnije pripadnici dvaju tradicionalnih viših slojeva, dakle, merkantilno zainteresiranog zemljoposjedničkog plemstva i veletrgovačkog građanstva, s njihovim liberalno-konzervativnim shvaćanjima¹¹.

Upravo su ova dva sloja bili najveći konzumenti likovne umjetnosti, iako ta konzumacija nije bila niti sustavna, niti obilježena profiliranim estetskim ukusom. Razlog tome bilo je nepostojanje kontinuiteta institucija koje bi omogućile kvalitetnu produkciju, distribuciju i recepciju umjetnosti. U prvoj polovici 19. stoljeća produkcija umjetnosti bila je izrazito slaba, a niska potražnja uglavnom se zadovoljavala narudžbama od talijanskih ili austrijskih umjetnika. U zemlji s visokim postotkom nepismenih¹², vizualne umjetnosti su smatrane moćnim medijem za odgoj naroda¹³. Narodna svijest poticala se slikovitošću i patetikom povijesnog žanra. Imućnije građanstvo, međutim, još nije imalo razvijene estetske kriterije, te je za svoje stanove kupovalo uvezene industrijske proizvode kakvi su trenutačno bili u modi¹⁴. U tim uvjetima, jedina asocijacija koja je nastojala pobuditi interes za umjetnost u svim građanskim krugovima bilo je Društvo umjetnosti osnovano 1868., najaktivnije nakon povratka Isidora Kršnjavog u Zagreb 1878. godine. Cilj tog udruženja bilo je putem publikacija, kritika i izložaba odgajati ukus mlade buržoazije. Kao i u drugim područjima liberalističkog građanskog društva, i Društvo umjetnosti bilo je prožeto trgovačkim duhom, uređivanjem odnosa između umjetnika i kupca. Prema prvom izvještaju Društva 1879. godine, bilo je 58 članova iz redova višeg građanstva: političari, trgovci, knjižari, izdavači, pjesnici, gradski vijećnik, industrijalci, inženjeri, arhitekti, te vrlo mali broj osoba s nekom umjetničkom profesijom.¹⁵ Godine 1879. organizirana je prva umjetničko-obrtnička izložba, zatim je 1880. osnovan Obrtni muzej, a 1882. Obrtna škola.

Od oko 1895. nastaje financijski jako industrijski orijentirano domaće građanstvo¹⁶, što je otvorilo mogućnosti za ostvarivanje demokratsko-progresivne inačice modernizacijskih procesa, uz podršku širih društvenih slojeva poput sitnog građanstva, seljaštva i radništva. U ovom je razdoblju, dakle, ranije niže građanstvo zahvaljujući orijentaciji na kapitalističko poduzetništvo industrijskog tipa, steklo imetak, utjecaj i stil života klasične srednje

¹⁰ *** 1992: 560-562, 573

¹¹ KARAMAN 2000: 124

¹² Godine 1869. bilo je 82,86% nepismenih, a 1880. smanjeno je na 75,02% - ZORIČIĆ 1885: 20

¹³ KOLEŠNIK 2011: 67-68

¹⁴ GROSS SZABO 1992: 542

¹⁵ MARUŠEVSKI 2004: 62

¹⁶ SUPPAN 1999: 146-149

buržoazije¹⁷. To se građanstvo po prvi put jasnije profilira i u političkom pogledu: zahtjeva se financijska samostalnost od Ugarske, a nastoji se surađivati sa srpskim građanstvom. Također, pokušavaju se riješiti i neka socijalna pitanja, pogotovo među mladom studentskom inteligencijom koja djelom studira u Pragu kod profesora Tomáša Masaryka, a djelom u Beču. Godine 1910. samo je 2,2% radno aktivnog stanovništva spadalo u skupinu inteligencije, od čega 65,2% u klasičnu inteligenciju. Unatoč malobrojnosti, utjecaj hrvatske inteligencije na politički i kulturni život sve je više rastao: oni su bili ti koji su kreirali nove kulturne ideje, političke programe, te nacionalne ideologije i mitologije. Od antimadžarskih demonstracija 1895. rastao je i utjecaj studentske mladeži, koja se, nakon povratka u Zagreb oko 1898., postepeno infiltrirala u postojeće stranke, uredništva časopisa i škole. Po prvi puta se javlja oporba liberalizmu, kritika klerikalizma, te pokušaj da se ideje „moderne“ uvedu na sva područja društvenog života¹⁸. Te nove vrijednosti najbolje se očituju u novim časopisima poput sarajevske *Nade*, *Života*, *Hrvatskogsalona*, napose *Mladosti*. *Mladost* su potkraj devedesetih osnovali osječko-zagrebački studenti u Beču. Iako svjesni malobrojnosti čitalačke publike kao i brojnosti književnih časopisa, urednici su željeli odbaciti stranačku i didaktičku književnost radi stvaranja novog modela nacionalne kulture i kritičke svijesti. Najvažnije nove vrijednosti koje se pojavljuju su: kozmopolitizam, deprovincijalizacija hrvatske umjetnosti, individualizam, sloboda, stilski eklekticizam, uzajamnost svih umjetnosti, progresivna društvena uloga književnosti, slobodno umjetničko tržište, austromarksizam, socijaldemokracija. Iako su s raznih strana bili optuživani za političku indiferentnost, artizam i dekadenciju, časopis nije bio obilježen čistim larpurlartizmom niti potpunim prekidom s tradicijom, jer se ipak inzistiralo da umjetnost bude u funkciji nacionalne kulture, ali na manje dogmatičan način¹⁹.

Na polju likovnih umjetnosti, na prijelazu stoljeća javljaju se umjetnici tzv. „münchenskog kruga“ koji sa svojom umjetnošću donose i novi model recepcije umjetničkog djela, u kojem je kolektivno (nacionalno-povijesno) samoprepoznavanje zamijenjeno individualiziranim (socio-klasnim)²⁰. Međutim, stariji način recepcije nastavlja dominirati i to iz dva razloga: prvo, onaj vrlo uski krug inteligencije (oko 2% stanovništva) koji bi mogao postati konzument te nove kulture, nije ujedno i sloj koji si to ekonomski može priuštiti; s druge strane, tek recentno obogaćeni sloj industrijalaca i trgovaca još ne posjeduje kulturni

¹⁷ KARAMAN 2000: 127, 245

¹⁸ SUPPAN 1999: 151, 156, 208-209, 242-246, 256-266

¹⁹ BREŠIĆ 2005: 25, 26, 121-126

MARIJANOVIĆ 1990: 13, 87, 184, 185

²⁰ KOLEŠNIK 2008: 96

kapital za prihvaćanje ovakve umjetnosti. Drugi razlog, koji je donekle reakcija na prvi, jest što u institucionalnom smislu još uvijek dominiraju koncepcije Kršnjavog. U svojim je *Kritičnim razmatranjima* formulirao stav da je umjetnost vrlo potrebna zajednici, ali da joj treba služiti i prilagođavati se njezinom ukusu²¹. U članku *O izložbi naših umjetnika* u Narodnim novinama 1901. napisao je: „(...) *Ta hrvatska umjetnost će na životu, ako se ispuni i drugi uslov njenom opstanku, a to je da nađe općinstvo koje će slike kupovati. Zagreb, vidi se, nije još zgodan varoš za umjetnike, male stvari za mali novac nađu još kojeg kupca, ali veće radnje ostaju neprodane, jer se vršak društva, koji raspolaže dohotkom od preko 6000 forinti drži sasvim po strani, a crkve niti naručuju dosta niti plaćaju kako treba...*“²². Nove je grupe i pokrete okarakterizirao kao „faprestizam“ i „ekskluzivizam“ jer nisu utemeljene u tehničkoj vještini, te samo nastoje biti opskurne i nerazumljive, dakle ekskluzivne²³. Kod šire je publike također vladalo krajnje nepovjerenje prema modernim koncepcijama umjetnosti. O slikarima koji nastoje udovoljiti ukusu prosječnog kupca umjetnosti u to vrijeme govori i jedan citat Ljube Babića iz *Umjetnosti kod Hrvata*: „*bilo (je) pravilo udovoljiti ukusu svih; objekt, tj. priroda, na koju su se pozivali, bila je za njih tek u drugom planu, a kanon i formula u prvom. Slika za njih nije skladnost slikarskih vrednota: linije, oblika i boje, već je zanimljiv motiv najvažniji i njemu se podređivala anegdota, a nije se tražio izraz, neposredan, stvaralački; želio se opis i ilustracija...*“²⁴ Osim toga, zadržala se i ranija nezainteresiranost za domaće umjetnike. Primjerice, u jednom razgovoru Guida Jenya, jednog od urednika *Mladosti*, s hrvatskim slikarima u kojemu tvrdi da je Bukovac „*sjajan tehnik, virtuoz i dekorater, ali prazan*“, Frangeš objašnjava kako publici nije stalo do domaćih umjetnika: „*Kod nas domaći čovjek ne vrijedi ništa, dok kakav god stranac odmah uživa najveću slavu i ugled.*“ Zbog toga su oni, pod cijenu žrtvovanja vlastite umjetničke individualnosti, ovisni „*o Bukovčevu ugledu i slavi, pa o Kršnjavijevoj milosti.*“²⁵ O malograđanskom ukusu Zagrepčana u razdoblju od prijelaza stoljeća do Prvog svjetskog rata piše i Antonija Tkalčić – Košćević u svojim memoarima *Sjećanja na prve generacije umjetničke akademije u Zagrebu*: „*(...)u malograđanskom milieu našega Zagreba, koji je onda još slabo znao da postoji, osim dobre hrane i mađarsko-hrvatske politike, i nekakva umjetnost.*“²⁶ Značajan pokušaj suprotstavljanja „mladih“ toj situaciji je osnivanje Društva hrvatskih umjetnika (1897.) i lansiranje njihovog časopisa *Život* 1900. godine. Kao i osnivanje

²¹ KRŠNJAVI 1899: 1-14

²² citirano prema MARUŠEVSKI 1997: 162

²³ KRŠNJAVI 1899

²⁴ citirano prema STERGAR 1996: 10

²⁵ citirano prema MARIJANOVIĆ 1990: 193

²⁶ citirano prema TKALČIĆ-KOŠĆEVIĆ 2007: 24

Društva hrvatskih književnika 1900., i ovo je bio značajan pokušaj jasnijeg profiliranja umjetničkog ukusa unutar jednog segmenta građanske klase. Međutim, zbog financijskih problema Društvo se brzo gasi, te umjetničkim životom i umjetničkim tržištem do Prvog svjetskog rata nastavljaju dominirati ukusi plemstva, industrijskog i trgovačkog građanstva.

1.2. Položaj žena u 19. stoljeću u Hrvatskoj

U Zapadnoj Europi i Americi 19. stoljeća, žene u ekonomiji, politici i kulturi zauzimaju uglavnom marginalne položaje. Isti liberalni ideali koji su utvrdili da svi ljudi kao razumna bića imaju pravo i sposobnost na samoodlučivanje i prema tome na slobodno raspolaganje vlastitom osobom i imetkom, također su čvršće podijelili društvo na sferu javnog i privatnog, te dodijelivši ženama sferu privatnog, na mnoge načine ograničili njihovu slobodu. Naime, u mnogim su zemljama zakoni tretirali ženu kao dijete o čijoj sudbini i imetku odlučuje njezin otac, a potom suprug: trebale su njihov pristanak za obrazovanje i zapošljavanje, nisu mogle raspolagati imetkom, zatražiti razvod, a u aktivnom sudjelovanju u javnom životu nailazile su na brojne prepreke. Ipak, industrijalizacija, jačanje srednje klase, brojni nacionalni pokreti, te spomenute liberalne i prosvjetiteljske ideje pružile su ženama mogućnost redefiniranja vlastitog položaja. Žene se zapošljavaju u industriji, što otvara mnoga nova pitanja vezano uz eksploataciju i jednakost plaća. Nadalje, pod utjecajem ideja Johna Stuarta Milla i Ernesta Legouea, te brojnih sufražetskih pokreta, otvara se i pitanje ženskih političkih prava²⁷. S vremenom se u umjetnostima stvara nova slika žene, (*New Woman, Femme Nouvelle*) koja je zamijenila viktorijanski model *angel in the house*, te je podrazumijevala emancipiranu, inteligentnu, energičnu, buntovnu i politički aktivnu ženu koja se zauzima sa socijalnu politiku²⁸. Te su promjene na prijelazu stoljeća izazvale brojne polemike koje su iskristalizirale stavove u rasponu od potpune naklonosti ženskim slobodama, do krajnje mizoginije. Unutar filozofije, psihologije i medicine iznjedrile su se i neke teme, poput ženske seksualnosti, o kojima se ranije vrlo malo raspravljalo. U eseju *Seks i kultura* iz 1913., Rosa Mayreder – slikarica i spisateljica, tajnica na *Kunstschule für Frauen* und

²⁷ OGRAJŠEK GORENJAK 2004: 157 - 159

²⁸ RICHARDSON 2008: 4 - 7

Mädschen u Münchenu²⁹, ismijava tu ambivalentnost stavova i mušku pretenziju da razumiju žene: „Primjerice, Lotze kaže da ‚žena mrzi analizu‘ pa stoga ne može razlikovati istinito od lažnog. Prema Lafitteu, ‚žena je sklonija analizi‘. Kingsley je naziva ‚jedinim pravim misionarom civilizacije‘, a Pope ‚razvratnicom u duši‘. Havelock Ellis tvrdi da žena ne može raditi pod pritiskom, dok Van Horn smatra da može posramiti muškarca u izvršenju teških zadataka. M. Lambert drži da se ona poigrava s ljubavlju, a Krafft-Ebing da je u srcu sklona monogamiji... Prema Lambrosu³⁰, čak i u normalnoj ženi postoji polukriminaloidno biće‘, dok je prema Bachhotenu ‚pravo prirodno ženama“³¹. Slična je podvojenost prisutna i u umjetnosti kraja stoljeća, dakle, upravo u razdoblju kada žene kao stvarateljice počinju biti sve vidljivije.

²⁹ U toj se školi obrazuju Zora Preradović, Nasta Rojc, Zoe Borelli, Vjera Bojničić i Jelka Tomičić Schwarz. – KOLEŠNIK 2008: 89

³⁰ Neke od ovih autora, zasigurno Lambrosa, čita Nasta Rojc – KOVAČ 2007: 38

³¹ citirano prema JOHNSTON 1993: 167

1.2.1. Mogućnosti obrazovanja i javnog djelovanja za žene

I hrvatsko je građansko društvo 19. stoljeća bilo čvrsto podijeljeno na javnu i privatnu sferu. „Ideologija domaćeg ognjišta“ bila je, uz nacionalnu integraciju hrvatske nacije, jedan od važnih aspekata Ilirskog pokreta sredinom stoljeća. Želja za nacionalnom integracijom počivala je na prosvjetiteljskim i romantičarskim idejama, što je u ovom slučaju značilo idealiziranje patrijarhalne kulture Južnih Slavena, njihovih običaja i vrijednosti poput rodoljublja i junaštva. Unutar te su ilirske mitologije žene imale jasno i precizno definirano mjesto, te su postojale pjesme i tekstovi, poput onih bana Jelačića, Josipa Gala, Ljudevita Vukotinovića i Pavla Štoosa, o tome kako se jedna Ilirka treba ponašati i izgledati. U tim su idealima Ilirci uvelike slijedili stil života građanske klase velikih europskih nacija. Tako su žene u Hrvatskoj uvele instituciju salona u kojima su se Ilirci nalazili radi razgovora. Zagrebački odvjetnik, pjesnik i političar Josip Vranjanzany Dobrinović, jednu je takvu damu koja drži salon, Josipu Vancaš nazvao „majčicom Ilira“, a u njoj nije nalazio „*ni moderne engleske feministkinje, ni učenoga njemačkog ‚Blaustrumpfa‘³², već klasični tip žene-čuvarice ognjišta, oduševljene za boljitak roda i doma*“³³. Djevojke iz građanskih obitelji dobivale su poduku iz francuskog jezika i klavira od strane austrijskih ili njemačkih guvernanti, te su uglavnom čitale stranu literaturu i njemačke časopise. Javna djelatnost žena u prvoj polovici i sredinom stoljeća vrlo je rijetka, i ograničena na populariziranje narodnog jezika i kulture: primjerice, književno stvaralaštvo Dragojle Jarnević, djelovanje Ivane Čačković i njezinog *Domorodnog gospojinskog društva*, te napisi Jelisave Prasničke u Gajevim *Novinama*³⁴.

Dakako, najšire raspravljano pitanje vezano uz žene bilo je njihovo obrazovanje. Krajem šezdesetih o tome najviše pišu Ivan Filipović, Ivan Perkovac i Šenoa. Filipović i

³² Pogrdni njemački naziv za obrazovanu emancipiranu ženu.

³³ Citirano u FELDMAN 1999/2000: 31, 32

³⁴ BREŠIĆ 2005: 104 - 106

Šenoa smatraju da je obrazovanje žena više nego potrebno zbog opasnosti od odnarođivanja. Međutim, ono ih ne treba usmjeriti na neku profesiju ili ozbiljniji znanstveni rad, već mora ostati unutar granica njihovih tradicionalnih uloga majki i kućanica. Nasuprot tome, Perkovac, oslanjajući se na Johna Stuarda Milla, smatra da vezivanje žena za kućanstvo ne odgovara suvremenom društvu, ističe intelektualnu i moralnu ravnopravnost žena i muškaraca, te se zalaže za poboljšanje uvjeta rada učiteljica, i za ekonomsku emancipaciju žena općenito³⁵. Za emancipaciju žena se zalažu i Ivan Zahar i Vladimir Mažuranić koji pišu članke o socijalnom i pravnom položaju žena tijekom povijesti i danas u različitim društvima. U *Viencu* se javljaju vrlo različite teme vezane uz žene: brak, pravo na rastavu, nasilje nad ženama, povijest progona vještica, njega ženske ljepote i zdravlja, ženska prava u europskim zemljama itd. Kao uzore čitateljicama portretiraju se znamenite žene iz povijesti. Od Hrvatica je najviše pisano o Ani Katarini Frankopan Zrinskoj i Cvijeti Zuzorić, a kao njihove najvažnije vrline ističu se prvenstveno požrtvovnost, domoljublje i bračna vjernost, a zatim i razboritost, bistrina duha, ljubav prema hrvatskoj književnosti, skromnost, empatija itd.³⁶ U početku izlaženja *Vienca* (1869.-1870.), skupina intelektualaca okupljena oko časopisa, održava niz predavanja namijenjena ženama s temama poput zdravlja, književnosti, pa do prirodno-znanstvenih teorija. Većina predavača, međutim, rijetko prelazi preko stereotipa o ženskoj inferiornosti. Jedino je Šime Mazzura isticao ženske intelektualne sposobnosti i upozoravao na problem nedostatka obrazovanja, na ropstvo žene unutar braka, te na nedostatak političkih prava poput prava glasa. Ta su predavanja, međutim, ubrzo prestala³⁷.

Školskim zakonom 1874. donekle je unaprijeđeno obrazovanje žena: poboljšan je položaj učiteljica, osnovne su škole postale obavezne i za djevojčice, te su stvoreni uvjeti za osnivanje novih institucija: 1875. osnovana je Zemaljska ženska preparandija (ukinuta 1884.); 1876. primaljsko učilište; te 1879. Ženska šivača i risarska škola³⁸. Međutim, obrazovanje se i dalje temeljilo na spolnoj razlici. U djelu *Pedagogija, I. dio: Uzgojoslovlje* iz 1880., Stjepan Basariček objašnjava kako se muškarci vode razumom, a žene maštom i čuvstvima, te stoga u obrazovanju djevojaka trebaju prevladavati praktični i kreativni predmeti poput pjesništva, glazbe, risanja, ručnog rada, kućanstva, odnosno predmeti koji potiču osjećaje, a ne razmišljanje. Također, djevojke se mogu kvalitetno odgojiti jedino u obiteljskom okruženju, a sudjelovanje u javnoj sferi se treba što više ograničiti.

³⁵ ŠEGO 2011: 144 - 147

³⁶ ŠEGO 2008: 66 - 85

³⁷ GROSS, SZABO 1992: 554

³⁸ Godine 1891. za djevojke se još javlja i mogućnost studiranja na Zemaljskom glazbenom zavodu.

Devedesetih godina dolazi do jake polarizacije u shvaćanjima društvene uloge žena. S jedne strane, javljaju se ideje o novoj modernoj ženi koja će biti prilagođenija suvremenom građanskom životu, a s druge, još jači zahtjevi za reafirmacijom tradicionalnih patrijarhalnih vrijednosti. Naime, u ovom se razdoblju formira hrvatsko industrijsko kapitalističko društvo, te upravo zbog toga, podjela ne mušku-javnu i žensku-privatnu sferu postaje još izrazitija. Ulazak žene u domenu rada za žene građanske klase smatran je prekoračenjem granica ženstva, i gotovo nemoralnim. Ipak, devedesete su bile obilježene i izuzetnim zalaganjem i postignućima pedagoških djelatnica predvođenih Marijom Jambrišak. Jambrišak je bila prva žena u cijeloj Austro-Ugarskoj monarhiji koja je polazila bečki Pedagogium, te su zahvaljujući njezinom zalaganju 1896. djevojke dobile pravo studiranja na Mudroslovnom fakultetu³⁹. Treba napomenuti, da jenjezina argumentacija često bila usko vezana uz tradicionalne koncepcije ženstva, jer je primjerice smatrala da je dominantna uloga žene u društvu ona supruge i majke, te da će obrazovanje služiti samo neudatim građanskim ženama⁴⁰. Nadalje, zahvaljujući Jambrišak, Nataliji Wickerhauser, Kamili Lucerna i Štefi Iskri, 1892. ministar Kršnjavi donosi reformu ženskog obrazovanja⁴¹. Zahvaljujući toj reformi, otvara se Privremeni ženski licej, s gotovo gimnazijskim programom, i Ženska stručna škola. Te su reforme izazvale brojne polemike u tisku putem kojih je moguće pratiti ideološke orijentacije raznih grupacija po pitanju položaja žena. Tako *Narodne novine*, kao vladino glasilo koje će dakako odobravati vladine akcije, podržavaju reformu, ali unutar okvira konzervativnih koncepcija ženstva. Nasuprot tome, *Obzor*, liberalni građanski intelektualni list, izražava izrazito negativne stavove navodeći kao argumente postojanje važnijih socijalnih problema, nezainteresiranost djevojaka, rizik da će obrazovane žene biti neženstvene, te zbog toga ismijavane i slično. *Katolički list* je očekivano izrazito protiv reforme izražavajući stav da djevojke nisu sposobne za visoko obrazovanje, te da obrazovanje zasigurno neće potaknuti poželjne ženske kvalitete poput skromnosti, čednosti i sramežljivosti. O reformi se najpozitivnije izjašnjava *Hrvatska*, list Stranke prava. Oni su izrazito hvalili Kršnjavog smatrajući da zamisao potječe od njega, te su smatrali da će mogućnost obrazovanja riješiti socijalne probleme mnogih žena, što će se pozitivno odraziti na njihovo domoljublje i odgajanje potencijalnih simpatizera stranke⁴².

³⁹ JAGIĆ 2008: 81 - 91

⁴⁰ GROSS, SZABO 1992: 555

⁴¹ JAGIĆ 2008: 91

⁴² OGRAJŠEK GORENJAK 2004: 166 - 178

Marija Jambrišak i Jagoda Truhelka 1900. godine pokreću *Domaće ognjište*, prvi hrvatski časopis namijenjen ženama koje uređuju same žene. Iako se kao glavna misija časopisa ističe savjetovanje žena da budu još bolje majke i prenositeljice povijesne svijesti, ponekad se javljaju i radikalnije teme: propitivanje odredbe o braku aktualnog građanskog zakonika, borba za jednakost plaća učitelja i učiteljica, za dostojanstvo neudatih žena, te za uvođenje nadnica za kućanski rad. Javljaju se i članci koji tvrde da razlog za žensko obrazovanje nije opća narodna korist, već i potreba žena za ispunjenjem vlastitih potencijala i financijskom neovisnošću⁴³. Međutim, o političkim pravima žena na stranicama ovog časopisa se nije pisalo⁴⁴.

Recepciju djelovanja žena u javnoj sferi najbolje je ilustrirati na primjeru reakcija koje su izazivale Marija Jambrišak i Marija Jurić Zagorka. U svojim *Zapiscima*, Iso Kršnjavi bilježi jednu od reakcija na Jambrišak na jednoj skupštini, nakon koje jedan od sudionika preneraženo izjavljuje da ju je držao za muškarca.⁴⁵ Ništa manju zaprepaštenost i diskriminaciju ne doživljava Zagorka prilikom zapošljavanja u *Obzoru*. Nakon što je biskup Strossmayer naložio uredništvu da zaposle autora članka „Egy percz“, Zagorku, predsjednik tiskare ju je pozvao u redakciju i rekao slijedeće: „*Starac Strossmayer više ne razlikuje ženski mozak od muškoga. Novinarsko je zvanje isključivo muško, a vi baš po ničemu nemate sposobnosti za pero. Tko hoće da piše u Obzor: mora biti netko...! Dat ćemo prilike Strossmayeru, da vidi, kako je ženska u novinarskoj redakciji – kulturni i novinarski škandal! Danas nema žene u političkoj redakciji niti u Londonu, gdje sufražetke vuku redari po ulicama...*“⁴⁶ Zagorka je 1897. osnovala Kolo radnih žena, prvu feminističku organizaciju, agitirala protiv dominacije njemačkog jezika, te 1903. organizirala demonstraciju od 800 žena na Masarykovom trgu protiv Khuena Hédervárya.⁴⁷

Među istaknutim figurama u hrvatskoj politici, za ženska se politička prava zalagao jedino Stjepan Radić. Godine 1902. objavljuje zbirku priča čeških spisateljica u čijem se predgovoru zalaže za obrazovanje žena kako bi mogle aktivno sudjelovati u profesionalnom i javnom životu. Zatim 1904/1905. u svom časopisu *Hrvatska misao* objavljuje prikaz razvoja ženskih pokreta u Europi i Americi koji je napisala njegova supruga Marija Radić-Dvořak.

⁴³ Ovaj se stav u Hrvatskom tisku prvi put pojavio 1896. u članku „Obrazovanje ženskinja na strani i kod nas“, nepoznatog autora, objavljenog u *Narodnim novinama*. Dakako, to nije bio ujedno i službeni stav novina, jer se uredništvo eksplicitno ogradiilo od izjava autora – OGRAJŠEK GORENJAK 2004: 173

⁴⁴ ŠILOVIĆ-KARIĆ 2004: 181-188

⁴⁵ KRŠNJAVI 1986: 252

⁴⁶ JURIC-ZAGORKA 1997: 452

⁴⁷ ***, 1997: 452 - 468

Pisao je o problemima žena tijekom rata, o diskriminaciji i varanju koje doživljavaju u raznim socijalnim institucijama koje bi im zapravo trebale pomoći, te o problemima samohranih majki. Osim za aktivno pravo glasa za žene, zalagao se i za njihovo pasivno pravo glasa, odnosno pravo da budu izabrane u parlament, da postaju ministrice, i dobiju mjesto u javnim službama. Međutim, novi zakon donesen 19. prosinca 1917. nije omogućio ženama pravo glasa⁴⁸.

1.2.2. „Prostori ženskosti“ – reprezentacije žena u umjetnostima

Mogućnost javnog djelovanja kao i svakodnevni život žena nije bio oblikovan samo izravno zakonima, reformama i stavovima osoba s kojima su se žene susretale u institucijama i na radnim mjestima. Položaj žene oblikovan je i raznim društvenim, psihičkim i spolnim konstruktima koji se neprestano proizvode i pregovaraju unutar diskursa, u čemu uvelike sudjeluju i umjetnosti. „Prostori ženskosti“, sintagma Griselde Pollock iz eseja *Modernost i prostori ženskosti*, ne označavaju dakle samo neki konkretni prikazani prostor u kojem žene obitavaju, već ženskost kao poziciju u diskursu i društvenoj praksi⁴⁹. Ovdje ćemo upotrebu te sintagme spodručja slikarstva proširiti i na ostale umjetnosti i proizvode kulture: književnost, ne-umjetničku fotografiju, karikaturu, ilustracije u časopisima. Ti razni prisutni modeli ženskosti nisu samo deskriptivni - ne otkrivaju kako je ženska svakodnevica (svakodnevica žena viših klasa) mogla izgledati, već prvenstveno normativni, što će nam reći o tome kakva su bila očekivanja i pritisci na izvođenje ženskosti u svakodnevici.

Kao što je izneseno u prvom poglavlju, na žene se ideološki najviše pokušavalo utjecati putem beletristike. Modeli žena koji dominiraju u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća su *kućni anđeo*, fatalna žena, fragilna žena, a pri kraju stoljeća se javlja i samosvjesna žena na putu emancipacije. Kućnog anđela, sintagma koja potječe iz pjesme *Angel in the house* engleskog pjesnika Coventryja Patmorea, a označava viktorijanski ideal čedne kućevne žene, nalazimo primjerice u liku Severile iz istoimenog romana Ivana Krstitelja Tkalčića (1866.), u Dori iz Šenojinog *Zlatarova zlata* (1871), Anici iz Kovačićevog romana *U registraturi* (1888.), u Ljubici iz Tomičeve *Melite* (1899.) i mnogim drugima. Takvi likovi obično bivaju suprotstavljeni liku fatalne žene. Fatalna žena je često pokretač radnje, a karakteriziraju je individualizam, dominantnost, dinamičnost, taština, proračunatost, avanturizam, hirovitost,

⁴⁸ BOBAN 2004: 195 - 208

⁴⁹ POLLOCK 1999: 172, 188

strastvenost i kršenje uobičajenih obrazaca ponašanja. Nasuprot njoj, kućnog anđela obilježava skromnost, nenametljivost, altruizam, vjernost, poslušnost i naivnost. Ekstradijegetski pripovjedač je na strani lika kućnog anđela, te da bi se ponovno uspostavio normativni poredak, lik fatalne žene mora biti kažnjen. Primjeri fatalnih žena su Sofija Grefštein iz Kovačićeve *Baruničineljubavi* (1877.), Lina iz Kumičićeve *Olge i Line* (1881.), Laura iz *U registraturi* (1888.), te lik Melite iz istoimenog Tomićevog romana (1899.)⁵⁰. Tip fragilne žene potječe iz poezije lorda Alfreda Tennysona, a popularizirali su je prerafaeliti, Edgar A. Poe i drugi pjesnici kasnog 19. stoljeća. Fragilna žena je simbol aristokracije na izdahu, ona je boležljiva, profinjena, inteligentna, otuđena, marginalizirana, čezne za ljubavlju i slobodom, te u većini slučajeva umire mlada. To je, primjerice, Lucija Stipančić iz Novakovih *Posljednjih Stipančića* (1899.), Ljerka Tavernić iz Leskovarovih *Sjena ljubavi* (1898.), te Vojača iz istoimenog Truhelkinog romana (1899.). Osim fragilne žene, pri kraju stoljeća javlja se i lik samosvjesne žene na putu emancipacije. Takve junakinje su hipersenzibilne, odgovorne, otvorene, mudre, obrazovane, samostalne, altruistične, hrabre, svjesne sebe i svog položaja, te kritične prema svijetu. Primjeri samosvjesnih žena u hrvatskom romanu su slikarica Zdenka Podravec iz *Plein aira* Jagode Truhelke (1897.), biciklistica Ela iz Tomićeve *Melite*, te Prudencija Patačić iz njegovih *Udovica* (1891.). Općenito se može zaključiti da hrvatskim romanom 19. stoljeća dominira tip kućevne pokorne supruge i požrtvovne majke, a lik fatalne žene služi upozoravanju djevojaka na sudbinu koju će doživjeti ako se odmaknu od tog modela. Na prijelazu stoljeća, međutim, javljaju se i alternative tom crno-bijelom poimanju žena, u likovima fragilne i samosvjesne žene⁵¹.

Za razliku od beletristike koja je bila upućena djevojkama svih klasa, posebno onima nižeg građanstva, fotografija najviše govori o očekivanjima od žena visokog građanstva ili plemstva, budući da su si jedino te klase mogle priuštiti fotografiranje. U šezdesetim i sedamdesetim godinama žene su najčešće fotografirane iz profila ili straga (slike 1 i 2), vjerojatno kako bi se istakla raskoš haljine i na taj način preko žene kao objekta, iskazala ekonomska moć obitelji. Česte su i fotografije žena u sjedećem položaju s knjigom u ruci, kao kod portreta Marije Vancaš (sl. 3) i mlade žene unaslonjaču I. Standla (sl. 4). Čitanje je, uz pjevanje, sviranje klavira i ručnog rada, što se vidi na fotografiji članica obitelji Hellenbach (sl. 5), bilo jedna od poželjnih aktivnosti žena dokoličarske klase. Ipak, u ovom se razdoblju

⁵⁰ Godinu dana nakon izlaska ovog romana, A.G. Matoš piše kritiku u *Viencu* u kojem hvali sam roman, ali koristi priliku da kritizira klasu kojoj pripada glavna junakinja. Smatra da je uzrok hirovitosti i strastvenosti žena viših klasa dokolica i popustljivost njihovih majki u odgoju. Taj je stav u skladu s dugo raširenim mišljenjem da su žene viših klasa izvor tuđinskog duha i nestabilnosti u društvu.

⁵¹ ŠEGO 2008: 108 - 255

moгу naći i fotografije žena koje odudaraju od tog tipa dokone žene-izložka. Primjerice, fotografija Sofija Hatz i Stanković na konjima H. Fickert prikazuje ženu izvan kuće, u prirodi, kako jaše konja. Zanimljiv je i portret žene sa cvikerom istog fotografa (sl. 6). Radi se o poprsju, što govori o tome da nije bilo cilj istaknuti odjeću, već osobnost. Žena ima kratku kovčavu kosu, naočale, s rukama samouvjerenom prekrštenim na prsima, te blagim, ali pronicljivim pogledom gleda pred sebe. Slično kao i u romanu, devedesetih se godina počinju javljati nešto drugačiji tipovi portreta. Žene se često portretira u pensativnim pozama, s odsutnim melankoličnim pogledom, te je vrlo često u fotografiju na ovaj ili onaj način uključeno cvijeće (portreti glumica Ljerke Šram i Maca Miškatović – sl. 7 i 8). Ovaj bi tip portreta mogao biti fotografski ekvivalent književnom tipu fragilne žene, a javljaju se i fotografije koje bi mogle odgovarati tipu samosvjesne žene. Primjer za to je portret Marije i Josipe Ivanković iz 1914. godine na kojem su sestre prikazane u suvremenoj jednostavnijoj i praktičnijoj odjeći (sl. 9). Jedna od sestara prikazana je u sjedećem položaju s rotulusom papira u rukama i opuštenim izrazom lica, dok druga stoji iza nje s jednom rukom na sestrinom ramenu, i pogledom uprtim u promatrača. Fotografirane mlade žene zasigurno nisu niti dokone žene-objekti, niti melankolične fragilne žene, već zrače samosvjesnom mirnoćom.

U modnim časopisima poput *Pariške mode*, u ilustracijama se još devedesetih zadržava tip građanske žene-objekta koja je prikazana u interijeru okrenuta leđima kako bi razotkrila raskoš haljine (sl. 10), ili pak kako se, također u interijeru, druži s drugim damama na zabavi (sl. 11). Početkom stoljeća, međutim, ženska moda biva sve jednostavnija i primjerenija aktivnim urbanim ženama. Zato se i u modnim časopisima pojavljuju ilustracije žena koje više odgovaraju modelu *nove žene*: više nisu smještene u interijer i zauzimaju manje pasivne poze (sl. 12).

Što se tiče karikatura, može se primijetiti da karikature s muškim likovima uglavnom uključuju neku javnu ličnost, ili je lik predstavnik neke političke opcije, klase, ili čak ideje. S druge strane, kad su žene predmet karikature, gotovo uvijek se jednostavno ismijava njezin izgled: dob, debljina i slično (sl. 13 i 14), ili neka mana poput rasipnosti (sl. 16) ili nedostatka talenta (sl. 15). Karikirane žene su redovito pripadnice građanke klase prikazane u trenutcima dokolice. Početkom 20. stoljeća u većoj se mjeri javljaju karikature koje na neki način tematiziraju slobodnije korištenje seksualnosti i frivolnost. Ovdje se može ubrojiti i karikatura *Lezbijke* Miroslava Kraljevića iz 1912. godine (sl. 17). Iako je ovo djelo visoke umjetničke kvalitete, te jamačno nije bilo namijenjeno objavljivanju u nekom od humorističnih časopisa, ono ipak prikazuje ovu subkulturu na karikaturalan, gotovo eksplicitan način, ismijavajući

njihovu ekspresiju seksualnosti⁵². Generalno gledajući, sadržaj karikatura uglavnom je trivijalan i benigno šovinistički, ali ga je ipak moguće smjestiti u kontekst pola stoljeća tradicije kritiziranja i ismijavanja stila života građanskih žena.

U svojim su studijama pariških Salona krajem 19. i početkom 20. stoljeća, francuski kritičari Camille Mauclair i Marius-Ary Leblond identificirali novi tip ikonografije ženskih likova nastali pod utjecajem *femmenouvelle*. Dok su ranije ženski portreti uglavnom služili kao izlika za pokazivanje slikarove tehničke vještine u izvođenju različitih tekstura skupocjene odjeće i dekora, s pojavom *femme nouvelle* krajem stoljeća ženski portreti postaju bliži muškima, odnosno postaju studije karaktera u kojima su žene prikazane u jednostavnoj, tamnoj odjeći kako bi se naglasio njihov nemirni i pensativni karakter⁵³. Ovaj model, dakako, predstavlja pojednostavljenje, pa se ne može jednostavno primijeniti na ženske portrete u Hrvatskoj. Primjerice, portreti Sofije grofice Schönborn Wiesentheid i portret Grabrijele grofice Pejačević Josipa Franje Mückea iz 1858. i 1857. godine (sl. 18 i 19), relativno su suzdržani u teksturama, a napose u kolorizmu, te naglašavaju karakter prikazanih žena koje samouvjerenom mirnoćom gledaju u promatrača. Dakako, one se ne mogu usporediti s modelom nove žene, jer predstavljaju tradicionalan način samoreprezentacije plemićkog sloja, pa se može reći da samouvjerenost ovih žena proizlazi iz njihovog visokog klasnog položaja, a ne iz neke samostalno stečene emancipacije. Ono što se sa sigurnošću može ustvrditi za prikaze žena u hrvatskom slikarstvu prijelaza stoljeća, jest da ženski lik postaje vrlo čest motiv, u cijelom nizu različitih tema. Slično kao i u slikarstvu Münchena i Beča pod čijim su utjecajem hrvatski slikari, žene kao mitološki ili biblijski likovi (Saloma, Judita), ili pak kao personifikacije ideja (Grijež, Nevinost), izražavaju vrlo ambivalentne stavove prema ženama karakteristične za kulturu prijelaza stoljeća (sl. 20, 21). Nastavlja se, napose u mnogim Bukovčevim djelima, ideal žene-objekta, čija je uloga putem raskoši odjeće pokazati moć obitelji kojoj pripada (sl. 22), kao i model kućevne žene zaokupljene obiteljskim životom (sl. 23). Ipak, javljaju se i portreti koji nose obilježja *femme nouvelle* i svjedoče o mogućim pomacima u shvaćanju žena, iako se te promjene vjerojatno reflektiraju na vrlo mali broj njih. *Gospođica u crnom* Josipa Račića iz 1907. izvrstan je primjer nove žene: u tamnoj jednostavnoj odjeći namijenjenoj eksterijeru, opuštenoj pozi, sa samouvjerenim pogledom upućenim promatraču (slika 24). Drugi primjeri djela u kojima je izražena osobnost

⁵² Osim ovog crteža, postoji i još jedan prikaz lezbijki od Kraljevića iz iste godine (slika 16), koji je mnogo manje karikaturalan, te gotovo intiman i topao. Ti su crteži nastali u razdoblju kada Kraljević boravi u Parizu, što znači da se vjerojatno ne radi o nekoj zagrebačkoj lezbijskoj supkulturi.

⁵³ SILVERMAN 1989: 69, 70

prikazanih žena su *Marija Delvard* Tomislava Krizmana (1907.) (sl. 25) i *Portret Antonije Krasnik*, atribuiran Alcideu Robaudiju (1907.) (sl. 26). Značajno je da se početkom 20. stoljeća pojavljuju prikazi žena u javnim prostorima poput kavana. Međutim, još se i tada građanske žene nisu mogle kretati gradom bez pratnje, te se u tim slikama često aludira na sumnjivi moral prikazanih žena (Kraljević – Kokote, 1908, *U kavani*, 1912. – sl. 27, 28).

1.2.3. Položaj umjetnica u Hrvatskoj

Tijekom 18. i 19. stoljeća filozofski je diskurs isključio žene iz stvaranja, ali i uživanja umjetnosti. Smatralo se da žena nema sposobnost nezainteresiranog svidanja i moći generalizacije, te stoga ne može posjedovati vlastiti ukus⁵⁴. Iz toga slijedi da žene ne mogu niti biti samostalni originalni stvaraoci. Nesposobnost stvaranja, dakle, biološka je činjenica. Jedan autor s kraja 19. stoljeća, čije ime u literaturi nije navedeno, to ovako formulira: „*Sve dok se žena ne nastoji osloboditi vlastitog spola, pustimo je da se amaterski bavi s čime kod želi. Genijalna žena ne postoji, a kad postane genijalna, prestaje biti ženom*“⁵⁵. Iako žena ne može biti genijalna, ipak su joj dozvoljeni neki oblici kreativnosti, uglavnom unutar kućanske sfere, a u javnoj sferi samo ako to izričito zahtjeva neka politička agenda. Primjerice, već su Pavao Štoos i Ljudevit Vukotinović 1842. povodom rasprave o ulozi žene u Ilirskom pokretu, postavili čvrste granice ženskom kreativnom izražavanju definirajući ga muškim područjem. Štoos u *Danici* br. 50, 1843. godine, piše: „*Nismo mi prijatelji muškobanah i prenapregnutoga afektiranja muških delah; dopuštamo da je literatura muški posao. Nu s radostju pozdravljamo na ovom polju gospoje, koje ni ovde naznačeno sebi od naravi područje neprestupljuju; kojim ne stoji do tašte slave, nego do izobraženja svojih sestrah i dece.*“⁵⁶. Dakle, književnost da, ali u granicama ženstva i bez ikakvih ambicija. Tako su u prvim hrvatskim devetnaestostoljetnim časopisima ponekad objavljivani literarni uradci domorodnih žena - Ane Vidović, Dragojle Jarnević i Jagode Brlić⁵⁷. Žene kao umjetnice su vjerojatno druga po redu, nakon pitanja obrazovanja, najčešća tema vezana uz žene u periodici. U početku se vezano uz umjetnost žene više spominju kao nadahniteljice. U članku *O zvanju i rodoljublju žena* (*Vienac* 40, 1869) Ivan Perkovac zaključuje da su žene neophodna inspiracija za umjetnost: „*Bez uzor-žena nebi uobće bilo ni polak umjetnosti, kojim se sada radujemo; bez njih nebi napose bilo onih divota slikarskih, koje bi onda zasvjedočavale*

⁵⁴ TICKNER 2005: 193, 194

⁵⁵ citirano prema POLLOCK 2005: 253

⁵⁶ citirano prema FELDMAN 1999/2000: 33

⁵⁷ BREŠIĆ 2005: 105

*božansko nam porijeklo...*⁵⁸. U nastavku ističe i ulogu žena kao stvarateljica, no zapravo više u reproduktivnom nego u produktivnom smislu. I Vladimir Mažuranić slično objašnjava ulogu žene u pjesničkoj inspiraciji u članku *Književnost i sloboda* 1870. godine. Iduće godine, isti autor u članku *O socijalnomstanju žena* piše o razarajućoj moći dosade za žene, te smatra da je lijek protiv toga poznavanje umjetnosti, jer ona oplemenjuje duh. Godine 1873. Al. T. prerađuje članak češkog autora M. Krajnika o ženama u europskoj književnosti. Hvali inteligenciju i talent žena za književni rad, te smatra da je razlog zaostajanja njihove produkcije, splet negativnih okolnosti, između ostalog i nedostatak obrazovanja. Da žene imaju iste uvijete rada, postigle bi i bolje rezultate nego muškarci, tvrdi autor. Nabraja slavne europske književnice od Sapfo do suvremenih čeških i hrvatskih autorica. Ističe Cvijetu Zuzorić kao vrlo i nadarenu za stvaranje na materinjem jeziku, te govori o njenom utjecaju na suvremenike⁵⁹. Objavljuju se i mnoge studije rada pojedinih umjetnica, bilo književnica, slikarica, glumica ili glazbenica. Redovito se ističe njihova skromnost, nenametljivost, te isključivo intrinzična motivacija za umjetničko djelovanje. Velika se važnost pridaje ljepoti, a čest je i naglasak na tužnim sudbinama umjetnica. U društvu gdje se javna sfera smatra muškom, isticanje intrinzične motivacije ima funkciju opravdavanja, a tužna ili tragična sudbina funkciju kazne za prekoračivanje zadanih okvira. Jedini donekle kreativni rad koji se konstantno poticao kod žena je izrada narodnog veziva. Ručni se rad smatrao izrazom dobra odgoja, marljivosti i čednosti, a Kršnjavi je posebno isticao važnost prenošenja takvih vještina radi održanja tradicije narodne kulture.

Tek se krajem stoljeća počinju objavljivati i ozbiljniji prikazi rada umjetnica koji nadilaze spomenutu formulu. Takvi su, primjerice, prikazi rada književnica Jagode Truhelke i Zofke Kveder. Kritika *Misterija žene* Zofke Kveder zanimljiva je jer reflektira stav prema odnosu žena i modernizam. Nakon što je izrazito pozitivno ocijenio djelo, autor J. Hr. piše: „[...]moramo priznati, da se tendencije većine ovih silhueta ne da ništa prigovoriti, ma da se ne možemo složiti sa svim nazorima, koji su u raznim silhuetskim slikama izneseni. Malo ne u svakoj silhueti gdje Kveder im duhovitosti, ideje i zanimljivosti, a neke su upravo potresne i otmeno i umjetnički napisane. Ima dakako i bombastike u shvaćanju, suviše pretjeranog pesimizma i nastranosti u umovanju i shvaćanju svieta;... U spisateljice je očividno mnogo liepa dara, pak da kojom srećom ostavi modernističku maglovitost i nastranost, uvjereni smo da bi osvojila lijepo mjesto u slovenskoj književnosti“⁶⁰. Autor osporava iste karakteristike

⁵⁸ citirano prema ŠEGO 2008: 64

⁵⁹ citirano prema ***, 2008: 95

⁶⁰ citirano prema ***, 2008: 100

djela koje u početku hvali, tj. prvo ističe njenu inventivnost i originalnost, a zatim joj savjetuje da je se ostavi (kontradiktornost proizlazi iz toga što, ako je neko djelo vrlo subjektivno, snažno i potresno („*potresno i otmeno i umjetnički napisano*“), to podrazumijeva i mogućnost da neće biti shvaćeno i prihvaćeno od svih („*ne možemo (se) složiti sa svim nazorima*“), a upravo su ti elementi oni koje djelo čine jedinstvenim.) Može se zaključiti da, prema autoru, ženama jednostavno ne pristaje modernizam. Zanimljiv je i jedan članak Ksavera Šandora Gjalskog iz 1903. u kojem se možda po prvi put, prikazujući život i rad dviju Ruskinja (slikarica Marija Baškirčeva i spisateljica Sonja Kovalevska), naglašava ambicioznost umjetnica, nasuprot do sada naglašavanoj samozatajnosti i skromnosti. Također, nasuprot klasičnom isticanju nedostatka obrazovanja kao razloga neuspjeha umjetnica, autor iznosi mišljenje da obrazovanje ili pravo glasa neće pomoći ako prvo ne izbore prava i jednakost unutar obitelji. Vidi se značaj pomak od tipičnih liberalnih tumačenja nejednakosti kao nejednake zastupljenosti u obrazovnim ili političkim institucijama, prema naglašavanju nejednakosti i u privatnoj sferi, dakle u svakodnevici unutar obitelji. Autor naglašava i problem nejednakog valoriziranja muške i ženske umjetnosti i neprepoznavanja ženskog talenta. O donekle većoj senzibilnosti prema umjetnicama na prijelazu stoljeća, svjedoči i ulomak iz autobiografije Jagode Truhelke u kojem opisuje atmosferu salona Ivana Trnskog, Josipa E. Tomića i drugih intelektualaca: „... u tim godinama *fin de siècle*' neslućeni zamah stvaralačkom životu hrvatskoga glavnoga grada, pa i ostale Hrvatske [...] Jedna osobita odlika, rekla bih i neobičnost, toga kruga bila je u tom što se nije zaziralo od žena, koje se nisu ustručavale baviti se književnim stvaranjem i koje su, mada ih je Tomić u šali okrstio *čarapušama*', u njemu našle širokogrudnog priznanja i ohrabrenja, ne samo poradi ilirskih uspomena na prvu hrvatsku pjesnikinju i posestrimu Trnskoga, Dragojlu Jarnevičevu, ili zbog supruge Tomičeve, a možda ni zbog toga što su im *mladi*' kratili pristup hrvatskom *Parnasu*...“⁶¹. Umjetnice, dakle, bivaju prihvaćene unutar uskog kruga intelektualaca, ali se to još uvijek u većoj mjeri ne reflektira na njihovu veću prisutnost u javnosti. Primjerice, u *Mladosti*, kao možda najslobodoumnijem časopisu, objavljuje samo 8 žena (pjesnikinje, spisateljice, istraživačica) od ukupno 97 suradnika.

Žene kao umjetnice susreću se vrlo rijetko u hrvatskoj umjetnosti 19. stoljeća. Taj je motiv dotaknut, primjerice, u romanu *Branka* Augusta Šenoe, u kojem glavna junakinja svoja negativna iskustva i melankolično raspoloženje pretvara u klavirske kompozicije, ili u *Meliti* Eugena Tomića, koja pjeva ilirske pjesme za svoje intimno društvo. Ovdje je umjetnost

⁶¹ TRUHELKA 1997: 350, 351

uglavnom izraz dokolice građanske žene ili u funkciji naglašavanja tankočutnosti lika. Žene koje su mnogo ozbiljnije posvećene umjetnosti su glazbenica Irma iz Novakovog romana *Dva svijeta*, te već spomenuta slikarica Zdenka Podravec iz Truhelkina *Plein aira*. Zdenka je jedan od najinovativnijih ženskih likova, te je zanimljivo da je autorica odlučila da ona bude upravo slikarica. Zdenka, a može se pretpostaviti da njezini iskazi reflektiraju stavove autorice, vrlo strastveno govori o umjetnosti, iako umjetnost nije njezina jedina preokupacija (zanimaju je i društveni problemi). Za nju je umjetnost odraz božanskog nadahnuća, te kao spoj Ljepote, Dobrote i Istine, ima ulogu oplemenjivanja čovjeka putem poticanja emocija i intelekta⁶². Od likova umjetnica u slikarstvu, zanimljiv je Bukovčev prikaz mlade slikarice (slika 23) koja pozira u atelijeru u zaprljanoj slikarskoj halji, dakle u svom radnom ambijentu, možda kako se na trenutak odmara od posla radi refleksije⁶³.

Uzimajući u obzir navedene ideje i stavove o ženama-umjetnicama, može se zaključiti da je kroz 19. stoljeće aktivnost hrvatskih slikarica bila velikim dijelom zanemarena i nevalorizirana. Osim ako nije postojalo neko domoljubno opravdanje, žene su svoju umjetničku aktivnost ograničavale na kućnu sferu. Pored toga što im slikanje nije mogla biti profesija, one nisu mogle niti javno izlagati i prodavati slike, osim u karitativne svrhe. Zapravo, oko sredine stoljeća profesionalna umjetnička aktivnost u Hrvatskoj nije bila česta niti među muškarcima. Kao što je već izneseno u prvom poglavlju, to je prvenstveno zato što još ne postoje institucije za kontinuiranu produkciju i distribuciju umjetnosti. Drugi razlog je taj što će u Hrvatskoj, sve do devedesetih godina, dominirati predindustrijske vrijednosti. To znači da potreba za izlaskom u javnost ne postoji jer ne postoji individualizam i kompetitivnost karakteristični za industrijska kapitalistička društva. Bidermajerska kultura, koja u Hrvatskoj nije stil života buržoazije već plemstva, okrenula je pojedinca od politike prema malim estetskim užiticima i umjetničkim aktivnostima u kojima može sudjelovati cijela obitelj, napose žene i djeca. Improviziraju se stihovi, svira se komorna glazba, slikaju se pejzaži i vaze s cvijećem⁶⁴ – ne radi afirmacije vlastitog talenta, već kako bi se stvorila ugodna kućna atmosfera. Jedan takav dom opisuje Ivana Brlić-Mažuranić pišući o Fany Daubachy: „*Majka mog supruga, Franjka, rođena Daubachy (spominje se u knjižici Ivana Kukuljevića Südslawische Künstler), bila je slikarica finog i ukusnoga kista, te je ostavila svoj*

⁶² ŠEGO 2008: 268, 269

⁶³ U dvadesetim će godinama Menci Klement Crnčić naslikati slikarice Mary Stiborsky i Linu Virant Crnčić pri radu!

⁶⁴ JOHNSTON 1993: 26

dom okićen mnogobrojnim uresom, akvarelima, crtežima i uljenim slikama.“⁶⁵ Dakako, gotovo sve hrvatske slikarice prve i druge generacije bile su plemkinje⁶⁶. Ne samo da su one imale bolje uvijete za rad nego građanke, već se od njih i očekivalo da se bave umjetnošću, i to prvenstveno kao pokroviteljice⁶⁷, a onda i da razviju vlastiti talent za neku od umjetnosti. Često bi upravo pokroviteljski i dobrotvorni rad zasjenio onaj umjetnički, primjerice kod Ivke Orešković i Vere Nikolić. Ponekad je umjetnički rad spriječen nužnošću zarade, najčešće nastavom crtanja ili portretiranjem, kao u slučaju Milke Bedeković, Ivke Orešković i Jelke Struppi, a često i brakom, kao kod Fanny Daubachy, Dore Pejačević i mnogih drugih. Umjetnice prve generacije se školuju putem privatnih poduka: Carolina Voikffy Armero prvo u Institutu gospođe Knoblich u Beču, a zatim dobiva privatnu poduku od Felixa Zieme⁶⁸, Julijana Drašković dobiva prvu poduku privatno u Bratislavi, zatim možda u Münchenu, Fanny Daubachy dobiva poduku od H. Thuguta, I. Zachea, D. Starka i R. van Haanena, Marijanu Mücke i Amaliju Hötendorf podučavaju njihovi očevi. I umjetnice druge generacije dobivaju privatnu poduku, ali većina ih se uz to obrazuje i na inozemnim akademijama za žene i djevojke. Zora Preradović, Nasta Rojc, Zoe Borelli, Vjera Bojničić i Jelka Tomičić Schwarz školuju se na Kunstschule für Frauen und Mädchen u Beču, a Elza Halper, Zora Preradović i Antonija Krasnik u Obrtnoj školi u Beču, na odjelu za slikanje

⁶⁵ BRILIĆ-MAŽURANIĆ 1997: 525

⁶⁶ Prva generacija (rođene u prvoj polovici stoljeća): Fanny Daubachy Doljska – Brlić, Julijana Drašković - Erdödy, Carolina Voikffy - Armero, Marijana Ludovika Mücke – Jakabffy – Božić, Amalija Hötendorf. Druga generacija (rođene pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih): Elizabeta Halper, Ella Inkey de Pallin, Antonija Krasnik, Anka Löwenthal - Maroičić, Ivka Ožegović, Zora Preradović, Slava Raškaj, Jelka Struppi - Wolkensperg, Reska Šandor, Anka Bestall, Leipoldina Schmidt - Auer. Štefana Klaić - Hribar, Flora Jakšić - Marinović, Lina Virant – Crnčić, Marija Paula Dvořak. Treća generacija (rođene u osamdesetima i devedesetima): Milka Bedeković, Vjera Bojničić, Zoe Borelli, Malvina Borelli, Nasta Rojc, Elizabeta Drašković, Vera Nikolić Podrinska, Ivka Orešković Barlabaševečka, Greta Pexidr, Zdenka Pexidr – Srića - Ostojić, Alma Sova, Sonja Tajčević, Zora Halper Sigetska, Marija Novaković, Zenaida Bandur -Ercegović, Marija Mikalić - Wolf, Antonija Tkalčić – Košćević, Danica (Duna) Peyer – Peklić, Klema Švarc – Požgaj, Jelka Schwarz – Slavić – Tomić, Mila Wod (Wodsedalek/Vodsedalek/Vod), Iva Simonović – Despić, Anka Krizmanić, Dora Car, Cata Dujšin – Ribar, Nevenka Đorđević – Tomašević, Ana Jerković – Papp, Mira Klobučar, Mira Mayr – Marochino, Sofija Omčikus, Mary Stiborski - prema podacima iz biografija umjetnica s Internet stranice Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću. Kolekcija dr. Josip Kovačić. Biografije - <http://www.donacijegz.mdc.hr/biografije.aspx?lng=HR>

⁶⁷ Saloni koje drže dobrostojeće žene vrlo su karakteristični za Beč na prijelazu stoljeća. Mnogi umjetnici, poput Klimta i Mahlera, duguju svoj uspjeh pokroviteljstvu žena. Zbog toga se ponekad kaže da je bečka kultura u tom razdoblju feminizirana, tj. da laska ženskom ukusu - JOHNSTON 1993: 126. U Hrvatskoj, pokroviteljice umjetnosti su bile, primjerice, Paula Vranyczany - Dobrinović i Lila Pejačević (od 1903. pokroviteljica Društva umjetnosti). Nakon smrti Paule Vranyczany 1892., u *Vienču* je objavljen *in memoriam* u kojem pisalo sljedeće: „Milapokojnica bila je svjesna i dobra Hrvatica, uzorna supruga i majka, uzor-žena u svakom pogledu, darežljiva dobrotvorka bijednika i sirota. Bila je osobita prijateljica umjetnosti, pa se mnogo bavila književnošću i plemenitom glazbom, koju je rado njegovala i svakom zgodom podupirala.“ - citirano prema Vujić, 2002: 8. Uzorna je žena, dakle, prvenstveno trebala biti domoljubna Hrvatica, zatim dobra majka i supruga, potom dobrotvorka, i naposljetku prijateljica umjetnosti. Neke su plemkinje bile uključene i u osnivanje Narodnog muzeja: Josipa Bedeković, Klotilda Drašković i Josipa Kulmer – VUJIĆ 2002: 7

⁶⁸ VUJIĆ 2003: 218

cvijeća. Druga generacija umjetnica djeluje u vrijeme kada u Hrvatskoj počinje sustavna institucionalizacija umjetnosti, ali one od toga imaju malo koristi. Antonija Krasnik je jedna od rijetkih koja dvije godine za redom dobiva stipendiju vladinog Odjela za bogoštovlje i nastavu za svoje školovanje u Beču kod Kolomana Mosera. Inozemne akademije na kojima se umjetnice školuju imaju brojna ograničenja. Iako je Obrtna škola u Beču odmah od osnutka 1867. počela primati djevojke, njima je bio namijenjen isključivo odjel za slikanje cvijeća⁶⁹. Pored toga, načela slikanja na ženskim akademijama bila su konzervativna i monotona: radilo se na malim formatima, bez modela ili s uvijek istim modelom, beskonačno se kopiralo fotografije ili profesorove slike bez mogućnosti izbora motiva, rijetko se slikalo u prirodi, nije se eksperimentiralo⁷⁰. Žensko je studiranje često bilo nesustavno, uz česte prekide ili izmjene mjesta studija ili atelijera za privatnu poduku⁷¹. Ženska akademija u Münchenu bila je nešto liberalnija od one bečke, dozvoljavajući studenticama veću slobodu eksperimentiranja. Ipak, i tu je žensko obrazovanje bilo obilježeno pretpostavljenim ograničenjima ženskog talenta, te mnoge umjetnice poput Naste Rojc bivaju duboko razočarane. Kao alternativni rigidnim programima akademija, umjetnice su se često okretale privatnim školama, koje postaju mjesto susreta s muškim kolegama⁷².

Sva ta ograničenja ženskog umjetničkog obrazovanja uglavnom proizlaze iz činjenice što njegov cilj nije bio pripremiti djevojke za umjetničku profesiju, tj. za kompetentan i kompetitivan ulazak žena u svijet umjetnosti. Slikanje je i dalje za većinu studentica bilo samo sredstvo isticanja građanske vrline i statusa. U slučaju Hrvatske to je vidljivo iz relativno velikog broja učenica uškolama slikara poput Crnčića i Csikosa Sesije, koje ponekad izlažu zajedno s njima. Većina imenas tih izložbama (izložbe navedene u tablici 4), više se nigdje kasnije ne spominju, što znači da se djevojke vjerojatno nisu nastavile profesionalno baviti slikarstvom, ili da njihov rad nije zabilježen. Pitanje je u kojoj mjeri setaj izbor može pripisati odluci samih slikarica, a u kojoj pritisku okoline. U autobiografskom rukopisu *Sjene*,

⁶⁹ ***, 2002: 7 - 15

⁷⁰ Dobar prikaz uvjeta studiranja umjetnica oko godine 1900. u Engleskoj donosi Margaret Collyer u knjizi *Life of an Artist*: „Zašto ženama kao pripadnicama ljudskog roda nikad ne bi trebalo pružiti iste prednosti kao i muškim predstavnicima, teško je razumjeti. U školama Kraljevske akademije mi žene morale smo se natjecati s muškarcima za sve nagrade i odličja koja su dodjeljivana svake godine, a nama je omogućena samo polovica izobrazbe koju su oni dobivali, te manje od polovice njihovih mogućnosti za studiranje... Goli modeli nisu smjeli pozirati u ženskoj dvorani za slikanje u školama Kraljevske akademije... Muški studenti ne samo da su radili prema nagim modelima, i muškim i ženskim, tijekom dana, već su pohađali i večernju nastavu, sate na kojima su mogli učiti prema predlošku ljudskog tijela, po uputama gostujućeg profesora Kraljevske akademije. ...prednosti večernje nastave mi nikad nismo uspjele uživati. Novac koji smo kao odbor morale namaknuti sveo je našu prehranu gotovo na dijetu izgladnjivanjem.“ - citirano prema WOOLF, 2004: 221

⁷¹ PETROVIĆ-KLAIĆ 1997: 28 - 30

⁷² KOLEŠNIK 2008: 102 - 104

svjetlo i mrak Nasta Rojc svjedoči upravo o njezinoj želji da od slikarstva učini svoju profesiju unatoč neodobravanju oca: „Moj otac znao me je opominjati da me umjetnost neće moći hraniti, te me je plašio primjerom bijednog života i smrti našeg krvnog rođaka slikara Ferde Quiquereza.“⁷³ „Ne želim se prodati nikomu, niti mom poštovanom prijatelju koji je već jednomigrao ulogu zaručnika, već želim ostati čovjek, imati zvanje koje će mi ispunjati život i zaslužiti sama svoj kruh.“⁷⁴ Slikarica u tome i uspijeva: sama se izdržava vlastitim radom kao portretistica najviših slojeva društva: dvorskih službenika, diplomata, plemića, te uglednih ličnosti iz kulturnog života⁷⁵. Prve profesionalne umjetnice u Hrvatskoj, dakle, javljaju se između 1905. i 1908. godine, paralelno s pojavom i sazrijevanjem slikara tzv. „Münchenskog kruga“, i u kontekstu nove vrste recepcije umjetničkog djela⁷⁶. Rad većine umjetnica, međutim, ne biva prepoznat kao moderan, te je zasjenjen radom muških kolega. Uz to, njihova karijera biva spriječena ili brakom ili nužnošću nekog drugog profitabilnog rada, kao što izvještava Antonija Tkalčić - Košćević u svojim memoarima *Sjećanja na prve generacije umjetničke akademije u Zagrebu*. Pišući o kiparici Heleni Valdec, Tkalčić – Košćević prikazuje tipičan primjer žene koja svoj talent i vještinu požrtvovno stavlja na uslugu drugima, a ne u službu vlastite karijere. Valdec je bila sestra Csikosa Sesije i supruga kipara Rudolfa Valdeca, izlagala je samo jednom, i to posthumno. Čistila je Rudolfov atelijer, radila mu okvire, cizelirala sve njegove radove i majčinski se odnosila prema svim njegovim učenicima. Opisuje i put slikarice Ivke Orešković, prikazujući usput i recepciju i uvijete ženskog umjetničkog rada: „Profesori su govorili, šteta što nije muškarac. (...) Ali, ona je bila žena, a u ono doba sve je bilo u rukama muškaraca. Škole su postojale i za najmanje sposobnog muškarca, za ženu nisu. Svatko je imao pravo, ako se našlo u ženi kakve vrijednosti, da ju sprečava, onemogućuje, omalovažava, ne pomaže, na kraju da žali što se te vrijednosti ne nalaze u kojem muškarcu. U to vrijeme kad je Ivka izašla kao mali čovjek iz svoje obitelji svaki napredak bio je u rukama muškaraca, a novac u očevoj ruci. I ona je morala čekati dok mlađi brat doraste i pođe na studije u Beč, da je i ona mogla s njim poći u Beč na svoje studije.“⁷⁷. Veliki naponi u ostvarivanju karijere prvih studentica Akademije likovnih umjetnosti⁷⁸, poput Ivke Orešković i kiparice Mile Wod, bivaju prekinuti Prvim

⁷³ citirano prema PETROVIĆ-KLAIĆ, 1997: 161

⁷⁴ citirano prema KOVAČ 2007: 44

⁷⁵ KOLEŠNIK 2004: 154

⁷⁶ ***, 2008: 97, 98

⁷⁷ TKALČIĆ-KOŠĆEVIĆ 2007: 122

⁷⁸ Osnovana u Zagrebu 1907. godine, od osnutka prima i djevojke.

svjetskim ratom. Tijekom rata, mnogi muški umjetnici pogibaju, a umjetnice uglavnom postaju nastavnice crtanja, što velikim djelom sprječava njihov umjetnički rad⁷⁹.

2. Recepcija djelovanja likovnih umjetnica

Teorija recepcije razvijana je od 1970ih najviše na području recepcije filma, reklama i ostalih novih medija, spajajući pretpostavke raznih područja poput semiotike, analize sadržaja i neuropsihologije. Unutar povijesti umjetnosti elementi teorije recepcije prisutni su primjerice Rieglovom djelu *Das Holländische Gruppenporträt*, u studiji *Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting* Wofganga Kempa, te u djelu *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* Michaela Frieda⁸⁰. Glavni zadatak teorije recepcije bio bi identificirati promatrača – njegovu klasu, rod, povijest, kulturnu kompetenciju i slično; zatim socijalnu situaciju recepcije, tj. uvjete pod kojima promatrač „prima“ umjetničko djelo; i konačno, način na koji je svijest o takvom promatraču i toj situaciji primanja, utkana u umjetničko djelo. Može se pojednostavljeno reći, da je primanje oblikovano trenutnom estetskom ideologijom koju diktira dominantna socijalna grupa. Međutim, ovdje se javlja niz problema, teorijskih i praktičnih. Jedan od teorijskih problema jest što recepcija nije jednosmjernan homogen proces, odnosno, ne postoji „univerzalan“ promatrač i „univerzalan“ način recepcije. Među različitim grupama i pojedincima postoje različiti načini „čitanja“ djela, odnosno različite kulture gledanja i kulturne kompetencije. Zbog nemogućnosti identifikacije nekog reprezentativnog promatrača, jer on dakle ne postoji, veoma je otežano generaliziranje i dolazak do bilo kakvih suvislih zaključaka. Taj je teorijski problem vezan i uz jedan praktični problem, a to je da većina dojmova nije ostavila nikakvog materijalnog traga koji bi se mogao proučavati. Kad bi se uzele u obzir samo kritike u periodici, još bi se i moglo stvoriti nekog reprezentativnog promatrača, pa bi on u ovom slučaju bio muškarac, niže ili više srednje klase, s inozemnim obrazovanjem, visokom kulturnom kompetencijom, te pripadnosti jednoj od dvije skupine stavova i vrijednosti: a) konzervativni liberalizam/nacionalizam- „stara“ inteligencija i niže

⁷⁹ TKALČIĆ-KOŠČEVIĆ 2007: 35, 36, 138

⁸⁰ BAL, BRYSON 2005: 87

građanstvo, ili b) modernizam – „mlada“ inteligencija. Međutim, ti zabilježeni dojmovi samo su mali dio stvarne recepcije i o njima treba zaključivati posredno, kombinirajući razne metode i tipove informacija. S obzirom na dostupne podatke, ovdje će biti upotrijebljena kombinacija metodologije teorije recepcije književnosti Hansa Roberta Jausa i recepcijske estetike Wolfganga Kempa. Ako prevedemo Jausove pojmove za potrebe analize vizualne umjetnosti, izdvojit ćemo sljedeće indikatore: a) indikatori prisutni u umjetničkom djelu – forma i oblik (poglavlje 2.3. Implicitni promatrač – autoportreti kao indikatori određivanja vlastitog položaja u socijalnom prostoru), i b) indikatori izvan samog djela – broj izlaganja (pogl. 2.1. Institucionalna vidljivost), - komentari poznatih osoba (pogl. 2.2. Kritički napisio likovnim umjetnicama). Jaus navodi i druge indikatore iz skupine b), ali za njih uglavnom nisu dostupni podaci⁸¹. Razlikuje i dva ključna koncepta: horizont očekivanja i estetsku distancu. Horizont očekivanja predstavlja sistem referenci koji pretpostavljeni pojedinac unosi u određeni tekst/sliku. Djelo može ili ispuniti horizont očekivanja, razočarati ili ga premašiti. Ako se poklapa s horizontom očekivanja, onda nema estetske distance, ako ga premašuje, ona je velika⁸². Nasuprot tome, prema Kempu, neka razina prepoznavanja će uvijek postojati jer, iako promatrač i autor djela nemaju potpuno preklapajući identitet i povijest, svijest o promatraču je uvijek unaprijed inkorporirana u djelo. Kao moguće pristupe proučavanju recepcije navodi: a) transformacije umjetničkih formula kroz razne kontekste i povijesna razdoblja (što nas ovdje izravno ne zanima); b) interakcije između umjetničke produkcije i umjetničke kritike (poglavlje 2.2.); c) institucionalni oblik recepcije (poglavlje 2.1.); d) psihologija recepcije (nemoguće rekonstruirati); e) recepcijska estetika (poglavlje 2.3.). Glavna premisa recepcijske estetike je, dakle, da unutar svakog djela postoji implicitni promatrač. Prema tome, umjetničko djelo nam govori o: 1) svom položaju i potencijalnom efektu na društvo, i 2) o samom sebi. Recepcijska estetika stoga treba: (1) razotkriti znakove i načine na koji djelo uspostavlja komunikaciju s nama; a to treba čitati uzimajući u obzir (2) socio-historijski kontekst i (3) estetski izričaj. Budući da proizvođač i promatrač vizualne umjetnosti nisu u izravnom dijalogu, oboje apstrahiraju jedan drugoga, a u tom apstrahiranju funkciju imaju ideali o funkciji i efektu umjetnosti prisutni u danom razdoblju⁸³.

⁸¹ Ostali Jausovi indikatori bili bi: da li je djelo postalo dio kanona – u promatranom razdoblju se još ne može govoriti o stvaranju kanona Hrvatske moderne umjetnosti; intervjui s autorima u raznim medijima - također ne postoje u promatranom razdoblju (iako već u razdoblju između ratova, postoje intervjui s Nastom Rojc u raznim novinama); te eventualne nagrade koje umjetnici primaju, o čemu se ne zna dovoljno da bi se moglo zaključivati.

⁸² SROUJI-SHAJRAWI 2013: 4

⁸³ KEMP 1998: 183 - 188

2.1. Institucionalna vidljivost

Nasuprot kritikama koje uglavnom izražavaju subjektivne stavove autora i estetske koncepcije intelektualne elite, način na koji se institucije ophode s umjetnošću u velikoj je mjeri određen spletom materijalnih i praktičnih okolnosti određenog trenutka. Drugim riječima, ono ne reflektira nužno neku estetsku koncepciju aktera pojedine institucije, već često govori o čisto ekonomskim odnosima, o dostupnim resursima, o ponudi i potražnji. Kao što je izneseno u poglavlju 1.1., institucije s ciljem prezentacije i distribucije umjetnosti osnivaju se krajem 1870ih i 1880ih. Društvo umjetnosti uglavnom je bilo organizirano radi posredovanja između umjetnika i kupca, pa možemo zaključiti da je izbor umjetnika i radova za izložbe Društva velikim djelom bilo određeno prilagođavanjem ukusu više srednje klase i plemstva. Izložbe Društva umjetnika su također služile promociji umjetnika radi prodaje, jer treba imati na umu da su sredstva dostupna kulturnim institucijama, kao i kupovna moć umjetničke publike u Hrvatskoj bila niska kroz cijelo razdoblje.

U tablici broj 1 naznačen je broj sudjelovanja na izložbama u Hrvatskoj (uključene su i pokoje izložbe u Ljubljani i Beogradu) hrvatskih umjetnica u promatranom razdoblju (navedeno je i nekoliko umjetnika za pojedinu generaciju radi usporedbe, s desne strane). Sve umjetnice prve generacije, osim Marijane Ludovike Mücke, ne izlažu na niti jednoj izložbi, ni skupnoj ni samostalnoj. Niti muški umjetnici nemaju samostalnih izložaba, ali sudjeluju na oko tri do pet skupnih. Ni umjetnici ni umjetnice nemaju samostalnih izložbi iz istog razloga: u tom razdoblju još ne postoji recepcija umjetnosti fokusirana na autorstvo i individualni talent, već dominira bidermajerska sklonost dopadljivim predmetima za dekoraciju doma. S druge strane, razlika se očituje u sudjelovanju na skupnim izložbama, na kojima slikarice ne sudjeluju iz osuđenosti žena na privatnu sferu, te zato što je za plemkinje bilo nezamislivo da zarađuju. Jedina publika njihove umjetnosti bio je uski krug obitelji i prijatelja (uz pokojeg poznavatelja umjetnosti poput Ivana Kukuljevića Sakcinskog) kojima svoja djela poklanjaju.

Jedino je Mücke radila pune 54 godine kao profesionalna umjetnica u Osijeku, Zagrebu, Veneciji, Rijeci i Pečuhu, a u Hrvatskoj je izlagala na jednoj izložbi portreta u Zagrebu 1889. godine⁸⁴. Djelovanje umjetnica druge generacije poklapa se s većom institucionalizacijom hrvatske umjetnosti, pa sada i one dobivaju više prilika za izlaganje. Najviše izlažu Zora Preradović i Jelka Struppi, na 12 i 11 izložaba, a petero umjetnica ima i samostalne izložbe. I dalje ima i umjetnica koje uopće ne izlažu: Reska Šandor, Štefana Klaić, te vjerojatno još mnogo umjetnica koje uopće nisu zabilježene. Muški umjetnici izlažu gotovo pet puta češće nego što je to prosjek za umjetnice. Slična je situacija i za umjetnice treće generacije. Ovaj put ima više zabilježenih umjetnica koje uopće ne izlažu, a muški umjetnici izlažu otprilike dvostruko učestalije.

Ako se osvrnemo na zastupljenost umjetnica na izložbama (tablica 2. - 24 izložbe od 1891. do 1919.), vidjet ćemo da na izložbama na kojima su umjetnice prisutne, u prosjeku ih sudjeluje šest (oko 21,1% izlagača), nasuprot 23 muška umjetnika (78,9% izlagača), te da ne postoji nikakva tendencija značajnog pada ili porasta kroz vrijeme. Što se tiče broja izloženih djela (tablica 3), prosječno biva izloženo 25 djela umjetnica, nasuprot 167 djela umjetnika. Ako se izračuna prosječan broj izloženih djela po umjetniku/umjetnici, proizlazi da muški umjetnici izlažu dvostruko više djela od umjetnica: umjetnica na prosječnoj izložbi izloži četiri djela, dok umjetnik 8,7 djela. Umjetnice jedino dominiraju na izložbama škola koje pojedini slikari organiziraju kao popratni sadržaj uz neke izložbe (tablica 4). Vladimir Lunaček se u raznim tekstovima (Izložba Društva umjetnosti 1902., Božićna izložba u salonu Ullrihovom 1918.) žali na slabu zastupljenost umjetnica na izložbama, dok Kršnjavi povodom izložbe Društva umjetnosti 1902. konstatira da je bilo „*prilike vidjeti povećati broj umjetnina od ženske ruke.*“⁸⁵ Pored ove dvije suprotne recepcije zastupljenosti umjetnica, može se zaključiti da nije postojala namjera da se ozbiljno reprezentira ženski umjetnički rad, već da su one prisutne više kao kuriozum, te kako bi se našlo i jeftinijih djela za posjetioce niže kupovne moći. Između ostalog, postojalo je i mišljenje da plemkinjama ne treba promocija, te da one ne smiju prodavati djela i na taj način oduzimati zaradu siromašnim umjetnicima. Taj se stav iskristalizirao povodom prve samostalne izložbe Vere Nikolić Podrinske 1917., kada se raspravljalo smije li ona kao barunica prodavati svoja djela. Nikolić je situaciju riješila tako što je prihod dala u karitativne svrhe⁸⁶. Ništa se sa sigurnošću ne može zaključiti o komercijalnom uspjehu umjetnica, ali Antonija Tkalčić Košćević, primjerice, piše da je

⁸⁴ HAZU, ALU

⁸⁵ VUJIĆ 2002: 15

⁸⁶ JENDRIĆ 1993: 55

Ullrich kupovao sve radove Ivke Orešković i dalje ih prodavao⁸⁷; komercijalno uspješna bila je spomenuta samostalna izložba Vere Nikolić prigodom koje su i službeni krugovi kupili njene slike za vladu i nadbiskupsku palaču⁸⁸; iz jednog neoznačenog članka u arhivu, koji se vjerojatno referira na samostalnu izložbu Mile Wod kod Ullricha 1918., saznajemo da je izložbu u tom momentu već posjetilo „više hiljada osoba“, te da su mnoga djela prodana; zna se i o uspjehu slikarstva Naste Rojc: „*U ono staro doba dupkom se punio Umjetnički paviljon na dan otvorenja, a Zagrebčani kupovali su slike pa i od svoje vjerne slikarice Naste Rojc otkupili su u ono doba 277 slika*“⁸⁹.

I cijene radova mogu biti dobar indikator vrednovanja rada umjetnica. Iz nekoliko kataloga u kojemu su naznačene i cijene (tablica 5), saznajemo da je prosječna cijena djela umjetnice 2,5 puta niža od one muškog umjetnika. Ovdje, međutim, treba uzeti u obzir činjenicu da su umjetnice uglavnom radile djela manjih formata, te u velikoj mjeri akvarele i crteže, koji su jeftiniji. Ako se usporede cijene akvarela i djela „nižih“ žanrova poput pejzaža i cvijeća od muških i ženskih autora, uočiti će se da su približno jednake. Zbog toga se niže cijene ne mogu objasniti isključivo izravnim nižim vrednovanjem ženskih radova, već neizravnim nižim vrednovanjem ženskog rada općenito, što onda umjetnice preusmjerava na slabije vrednovane teme i male formate koji su inače jeftiniji.

Nejednaka institucionalna zastupljenost je još više izražena u količini teksta posvećenog umjetnicama u katalogima i kritikama izložbi. Primjerice, u katalogu Izložbe hrvatskih umjetnika u Osijeku u kojem su tiskane i kratke biografije izlagača, biografije umjetnica su imale prosječno 2,6 redaka, dok one umjetnika 6 redaka. Također, na početku biografija umjetnica one su redovito prikazane kao „relativne spodobе“⁹⁰, tj. uvijek je navedeno čije su one supruge i/ili kćeri, zatim kratak podatak o obrazovanju, dok se kod umjetnika navode i značajna djela i eventualne nagrade. Slično je i s novinskim kritikama: umjetnicama je obično posvećeno oko 6 puta manje redaka⁹¹. Čak i u slučaju kad autor

⁸⁷ TKALČIĆ-KOŠČEVIĆ 2007: 129

⁸⁸ DISCOBOLO 1917: 629

⁸⁹ ROJC 1938: 10

⁹⁰ pojam Lise Tickner (TICKNER 2005: 203)

⁹¹ Lunaček: Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, *Savremenik*, br.7, 1913, str 414-428 : Mila Wod - 6 redaka, Rudolf Valdec - 10, Ivo Kerdić - 12; Matoš: *Izložba Društva umjetnosti, Narodne novine*, 1909, br. 114: slikarice po nekoliko redaka, Robert Auer - 26; Lunaček: Izložba društva umjetnosti, *Prosvjeta*, 1903, str. 658-664: Slava Raškaj - 99, Menci Klement Crnčić -56, Ivan Tišov - 20, Joso Bužan - 34, Vjera Bojničić - 1, Tomislav Krizman - 10, Bruno Bauer - 2; Lunaček: Božićna izložba u salonu Ullrichovom, *Obzor*, LIX/1918, br. 288, str. 2-3: Ferdo Kovačević - 36 redaka, Ljubo Babić-34, Nasta Rojc -12, Mirko Uzorinac - 30; Discobolo: Iz umjetničkih ateliera i salona, *Hrvatska njiva*, br. 3, str. 53: Ferdo Kovačević - 17 redaka, Branko Šenoa - 12, Nasta Rojc - 7, Mihovil Krušlin - 5.

negativno kritizira muškog umjetnika, njemu posvećuje mnogo više prostora nego umjetnici koju pozitivno ocjenjuje: primjerice, Matoš u kritici Izložbe Društva umjetnosti 1909., Aueru kojeg oštro kritizira posvećuje 26 redaka, dok umjetnicama koje hvali posvećuje svega nekoliko redaka. Jedna od iznimaka je tekst Vladimira Lunačeka u *Prosvjeti* 1903. u kojem Slavi Raškaj posvećuje čak 99 redaka. Što se tiče reprodukcija djela u periodici, nasumičnim pregledom desetak časopisa došlo se do omjera zastupljenih umjetnica prema umjetnicima od oko 1 naprema 6, a što se tiče broja reproduciranih radova, 1 naprema 34. Jedan dio objašnjenja jest i to da su kritičari računali s nezainteresiranošću posjetitelja izložbi za investiranje u umjetnost, pa su zato više „reklamirali“ skuplja djela, a to su ona muških umjetnika. Također, trebalo je promovirati one umjetnike u koje je više uloženo putem stipendija i poticaja, a to su ponovno – muški umjetnici.

Umjetnice vrlo rijetko dobivaju javne narudžbe. Oltarna slika koju Marijana Ludovika Mücke radi za Sv. Mariju na Dolcu možda je bila plaćena, dok su one Anke Maroičić-Löwenthal za kapelicu na Plitvičkim jezerima i katedralu u Banja Luci vjerojatno bile poklonjene⁹². Slava Raškaj je dobila dvije narudžbe, od kojih je jedna privatna, od obitelji Šunjić, te jedna od Saveza gluhih Jugoslavije⁹³. Godine 1912. Mila Wod je dobila narudžbu od Odjela za Bogoštovlje i nastavu da napravi reljef hrvatske kraljice Vuge⁹⁴, te od Braće Hrvatskog Zmaja izvedbu spomen-ploče Augustu Harambašiću⁹⁵.

Godine 1907. otvara se Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu koja je odmah otvorena i za umjetnice. Odmah prve godine upisuje se jedanaest studentica (tablica 6), a broj upisanih na godinu varira između jedne (1912.) i četrnaest (1916.). Međutim, kao i ranije vezano uz privatne škole, ni akademsko obrazovanje u domovini nije garancija profesionalne umjetničke karijere: od studentica koje navodi Tkalčić-Košćević u članku „*Prije pola stoljeća. Osvrt na prvi decenij umjetničke škole u Zagrebu (1907/8 – 1917/18)*“, samo se Vera Nikolić i Sonja Tajčević nastavljaju profesionalno baviti umjetnošću⁹⁶.

⁹² VUJIĆ 2002: 24, 25

⁹³ STERGAR 1996: 13

⁹⁴ „Kod Rodina“, HAZU, ALU

⁹⁵ „Iz ateliera Mile Wodsedalek“, HAZU, ALU

⁹⁶ TKALČIĆ-KOŠĆEVIĆ 1955: 2

2.2. Kritički napisi o likovnim umjetnicama

Likovna kritika je dakako materijal na kojem se najjasnije može promatrati recepcija rada umjetnica. Iako naizgled sadrže subjektivne stavove autora, one reflektiraju neku dominantnu estetičku paradigmu koja je zajednička sloju ljudi koji obično konzumiraju kulturu. Ona ima za cilj i educirati potencijalnu publiku, a ponekad i polemizirati o kulturi i politici. Kao što je već rečeno, treba imati na umu da izrečene prosudbe nisu reprezentativne za cijelu populaciju umjetničke publike, već samo za njezin mali dio humanistički obrazovnih pojedinaca. One ipak donekle računaju s „prosječnim“ posjetiocem, a ti opći stavovi najčešće nisu izrečeni izravno, već implicitno, „između redaka“. Upravo se tamo najviše pokazuju razlike u vrednovanju muškog i ženskog umjetničkog rada: u odabiru riječi, u aluzijama, u nedostatku pojašnjenja itd.

U vrijeme djelovanja prve generacije umjetnika ne postoji likovna kritika u modernom smislu. Tek se javljaju prvi znanstveni pokušaji historiziranja raznih elemenata hrvatske kulture, pa onda i umjetnosti. Tako o hrvatskim umjetnicama piše Ivan Kukuljević Sakcinski koji poduzima veliki pothvat sabiranja imena hrvatskih umjetnika iz svih razdoblja i obrade na leksikografski način u svom *Slovníku umjetnikah jugoslavenskih* (1858.). Iako je motivacija još uvijek romantičarska želja za istraživanje nacionalne kulture, Kukuljević primjenjuje suvremene znanstvene metode: osobno upoznaje umjetnička djela, istražuje izvore u arhivima, proučava literaturu (i u inozemnim knjižnicama), te uz svaki jedinicu citira izvore. Također, ne proučava samo hrvatsku umjetnost, nego i onu svih južnoslavenskih naroda⁹⁷. Svoja istraživanja o umjetnicama objavljuje i u beletrističkom prilogu *Agramer Zeitung* kao članak pod naslovom *Južnoslavenske slikarice danas*. Iako to nisu kritike u pravom smislu, one reflektiraju neke tipične stavove o ženskoj kreativnosti, ali i neke odmake od tih stavova. Na početku teksta navodi značajna umjetnička djela iz južnoslavenske povijesti, uz tvrdnju da se suvremena umjetnička produkcija s njime ne može mjeriti. Ipak, njegovo vrijeme kao da želi nadoknaditi ono što je u prošlim vremenima nedostajalo, a to je

⁹⁷ IVANČEVIĆ 1997: 232

rad ženskih umjetnica. Ovdje, dakako, propušta primijetiti da je pisana povijest vrlo selektivna, te da je stoga zasigurno postojao određeni broj umjetnica koje nisu zabilježene. Iako uopće nije jasno kako dolazi do tog zaključka, smatra da suvremene žene daleko zaostaju od svojih ženskih predaka u kućnom životu, običajima, jeziku i domaćinstvu, ali ih nadmašuju u duhovnosti, obrazovanju i urođenim osjećajem za lijepo, uzvišeno i plemenito. Tome dodaje, kako bi ispravio svoje generaliziranje, da se ipak nađu pojedine obitelji, čak i cijela mjesta, u kojima prevladavaju sklonosti prema površnosti, trivijalnostima i modernim bezbrižnim zadovoljstvima. To je, međutim, po njemu, slučaj i u cijeloj Zapadnoj Europi. „*Utoliko se bolje osjeća prijatelj naroda kad u nezanimljivoj svakodnevici u svojoj naciji pronade takve žene, čiji je životni zadatak, da pored svojih uobičajenih dužnosti i poziva zadovolje i višu svrhu života, da se istrgnu iz običnosti svakodnevice te svojim djelovanjem za sebe i svoju najbližu okolinu stvore jedan ljepši i bolji svijet. A takvim ženama južnoslavenski narod u današnje doba nije nimalo siromašan.*“ Ženama priznaje potrebu da „*zadovolje višu svrhu života*“⁹⁸, ali to dakako ne znači potpuno posvećivanje toj potrebi, već rad uz uobičajene ženske dužnosti i pozive. Također, žensku umjetnost ne namjenjuje širokoj publici, već samo najbližoj okolini. Ipak, priznaje da ima i mnogo žena koje sudjeluju u književnom svijetu, u obrazovanju naroda, i u osnivanju raznih društava. Spominje sedam umjetnica, od kojih su četiri Hrvatice: Ana Marović, Terezija Lipić, Karolina Voikffy Armero i Fanny Daubachy. Prvo uglavnom navodi obiteljsko porijeklo, zatim nabroja njihove vrline, najviše bogobožnost i kreposnost, zatim podatke o obrazovanju, te najistaknutija djela, s opisom. Ističe kako su djela mnogih umjetnica zbog „*njihove skromnosti i povučенosti ostala bez zaslužene pozornosti šire publike*“⁹⁹, što je u kontradikciji s ranije iznesenim stavom da umjetnice trebaju raditi „*za sebe i svoju najbližu okolinu*“. Umjetnice su unatoč tome ostvarile neka zapažena djela: Marović je od carice Marije Ane dobila narudžbu za sliku Svete Marije, te je naslikala i palu za glavni oltar crkve Santa Marija del Pianto u Veneciji; slovenska slikarica Amalija Oblak naslikala je portret Hladnika za Zemaljski muzej u Ljubljani; Josipa Struž iz Ljubljane, sestra u samostanu, napravila je freske u vrtu i blagovaonici samostana, te palu za glavni oltar samostanske crkve; a srpska slikarica Katarina Ivanović naslikala je proslavljenу sliku Srpskog Homera, te portret cara Ferdinanda I. koji se nalazi u Ugarskom nacionalnom muzeju. O Carolini Voikffy piše: „*Njezina omiljena umjetnička grana jest akvarel a sadržaj uzima iz prirode, ponajviše se radi o cvijeću i životinjama. Doduše, s uspjehom se okušala i u slikanju krajolika, no neki unutarnji poriv stalno je tjera na slikanje*

⁹⁸ KUKULJEVIĆ-SAKCISKI 1856: 2, 3

⁹⁹ ***, 1856: 5

*nježnoga cvijeća, svježeg voća i ljupkih domaćih životinjica. A te predloške, naime cvijeće, voće i životinje, umije s toliko dražesti, s toliko genija i gracije sjediniti na jednom listu, da promatrač ostaje u nedoumici, da li da većom umjetnošću drži originalno povezivanje i sjedinjavanje motiva ili krajnje uspio prikaz u svemu vjeran prirodi.*¹⁰⁰ O Fanny Daubachy kaže slijedeće: *„U svojim studijama ona se od početka posvetila nježnom akvarelu, a predlošci su joj bili dijelom likovi, dijelom portreti, te najomiljeniji predložak žena, cvijeće. .. Njezini uspjeti pokušaji u slikanju portreta, njezine dražesne glavice, kojimatu i tamo zna iznenaditi svoju okolinu, lijepi su svjedoci njezinog bogatog umjetničkog talenta. U najnovije doba okrenula se s ljubavlju slikanju krajolika, a namjera joj je da doskora prijeđe s akvarela na slikanje u tehnici ulja, u kojoj od nje također možemo očekivati najbolje rezultate.*¹⁰¹ Prvo, Sakcinski se uopće ne pita o mogućim razlozima sklonosti prema tehnici „nježnog“ akvarela i malim formatima, te motivu cvijeća kao „najomiljenijem predlošku žena“. Zaobilaženje objašnjenja i uzimanje određenih pravilnosti zdravo za gotovo (činjenica da se ženske slikarice odlučuju za akvarel, te za teme cvijeća i životinja) reflektira reproduciranje esencijalizirajućih koncepcija ženstva. Također, koristi i pridjeve koji se obično vezuju uz žene, a istovremeno malo govore o individualnom izrazu: nježno, dražesno, ljupko, lijepo. Koristi i deminutive: domaće životinjice i dražesne glavice. Ipak, zanimljivo je da im ne negira genij i originalnost. Uz navedene nedostatke, istraživanje i valoriziranje umjetnica Sakcinskog značajan je pothvat.¹⁰²

Likovna kritika u Hrvatskoj pojavit će se krajem sedamdesetih i u osamdesetima, ali najviše će se rasplamsati na prijelazu stoljeća, u kontekstu sukoba „starih“ i „mladih“. Tek tad će se iskristalizirati suprotstavljena mišljenja i različite estetske ideologije. Također, tada će i umjetnice prvi put biti više zamijećene. Međutim, ta se suprotstavljenost modernističkih i tradicionalnih vrijednosti neće previše osjetiti u kritikama umjetnica, kao da se ta važna pitanja njihove umjetnosti ne tiču, već su one samo dio zasebne kategorije „ženske umjetnosti“ koja je nepromjenjiva. Mnogi kritičari zanemaruju umjetnice, a neki ih samo uzgred spominju. Kršnjavi, primjerice, u svojim *Kritičnim razmatranjima* spominje samo nekoliko umjetnica i to sve zajedno u jednoj rečenici, ne dajući neku pretjerano sadržajnu kritiku: *„Hvale vrijedne su radnje Pavačića, Auera, Dvořakove, barunice Maroičić,*

¹⁰⁰ ***, 1856: 7

¹⁰¹ ***, 1856: 8

¹⁰² Pronađeno je i ponešto o recepciji Fanny Daubachy i izvan znanosti: već spomenuta autobiografija Ivane Brlić – Mažuranić u kojoj Daubachy ocjenjuje kao „*slikaricu finog i ukusnoga kista*“ (BRLIĆ-MAŽURANIĆ 1997: 525); te jedan neatribuirani odlomak koji se navodi kao ocjena suvremenika: „*...umna i slobodnog mišljenja, otvorena djevojka koja ima interes za viši život*“ („Tko je Fani Daubači?“, *Večernji list*, 4.11.1975.)

Raškajeve i Strupijeve.“¹⁰³ Nešto rječitije piše jedino o talentu i uspjesima Antonije Krasnik u svojim *Zapscima*. O umjetnicama najviše piše Vladimir Lunaček. Obrazovan u Beču, tipični je predstavnik hrvatske moderne: smatra da je temelj umjetnosti samo ljepota, ali istovremeno kritizira čisti artizam; također, nacionalizam po njemu ne može biti jedini sadržaj umjetnosti, ali istovremeno nema umjetnosti bez nacionalizma; ima progresivne demokratske političke stavove, te je slavenofil. Objavljuje brojne kritike u *Hrvatskom salonu*, *Životu* i *Agramer Zeitungu*, između 1906. i 1927. urednik je *Obzora*, te je zaslužan za popularizaciju hrvatske umjetnosti i kod šire publike. Najviše je pažnje posvetio Slavi Raškaj, ali sustavno piše i o ostalim umjetnicama. Od značajnih kritičara o umjetnicama pohvalno piše i Antun Gustav Matoš. Za njega je kritika oblik umjetnosti, a umjetnost najviši oblik slobode. Karakterizira ga „impresionistički“ stil u kritici, dosljednost artizmu, kozmopolitizam liberalno-demokratske orijentacije, ali i nacionalizam¹⁰⁴. Hvali „mlade“ nasuprot „starima“, a neke umjetnice drži boljima od nekih muških kolega. U kritici Izložbe društva umjetnosti 1909., Anku Bestall, Mariju Dvořak, Vladimira Becića i Leopoldinu Auer-Schmidt hvali, dok kritizira Roberta Auera, Ivana Tišova i Belu Csikosa-Sessiu. Njegove su pohvale slikarica rječite i suvisle, bez pozivanja na „ženskost“. Značajne su i kritike Koste Strajnića. On je jedan od najobrazovanijih likovnih kritičara: studirao je slikarstvo u Zagrebu, Beču i Münchenu, te povijest umjetnosti i estetiku u Beču i Parizu¹⁰⁵. Njegove su kritike među najznačajnijim za afirmaciju hrvatske moderne, napose zbog toga što uvodi nova područja analize poput grafičkog dizajna, umjetničkog obrta i arhitekture, pri čemu sagledava i širi društveni kontekst¹⁰⁶. Međutim, Strajnićeve su ideje o ženama u umjetnosti pune kontradikcija i tradicionalnih shvaćanja.

Ono što se prvo može primijetiti kod kritika umjetnosti žena, jest da su one u pravilu vrlo kratke i suhoparne. Kod članaka isključivo posvećenih jednoj umjetnici, uglavnom se daje kratka novinarska informacija o izložbi, uz besadržajni opis radova. Često se koriste deminutivi, te pridjevi poput dobro, lijepo i simpatično, a vrlo često i orođeni termini poput fino, dražesno, ljupko i čedno. U kritikama skupnih izložbi, osvrti na umjetnice su najčešće zajedno grupirani u jednom pasusu, a ponekad je i u samo jednoj rečenici dana opća ocjena ženske umjetnosti. Također, kritike su vrlo rijetko negativne, a ako i jesu, onda su to vrlo banalne zamjerke, što odaje nekakav kavalirsko-paternalistički odnos kritičara prema

¹⁰³ KRŠNJAVI 1899: 16

¹⁰⁴ GALJER 2000: 93 - 118

¹⁰⁵ ***, 2000: 104

¹⁰⁶ GALJER 2009: 71, 76

umjetnicama. Obično ih se uspoređuje samo s ostalim umjetnicama, vrlo rijetko i s umjetnicima. Svakako najupečatljivije obilježje kritika umjetnica je njihovo ocjenjivanje na kontinuumu muževnost – ženstvenost / muška ruka – ženska ruka. Ženstvenost je časesencijalna karakteristika žena, a čas pejorativni pridjev koji se po potrebi može upotrijebiti i za muškarce, kao kod Matoševe kritike Branka Šenoa:

*„I Branko Šenoa se razvija polagano, ali sigurno. Do sada slikar vrtova i romantičnih sižea, sladak, šećeran i dosta ženski, ove godine mnogo je muževniji.“*¹⁰⁷

„Ženstvenost“ se obično shvaća kao osjećajnost, nježnost i suptilnost, te se smatra pozitivnim ako umjetnice pokazuju te karakteristike. Istovremeno, to ih čini slabijim u usporedbi s muškim umjetnicima, koji su snažni i individualni. Ako umjetnice pak pokazuju „muževnost“, tj. individualnost i originalnost, to je svakako pozitivno, ali nosi sa sobom rizik prekoračivanja granica ženstva. Drugim riječima, od umjetnica se ne očekuje mnogo, pa i ako se zadrže u granicama ne odveć cijenjene ženske osjećajnosti, i to je dobro.

Ženstvenost i osjećajnost kao ambivalentne vrijednosti posebno su česte kod Vladimira Lunačka, primjerice u njegovoj kritici izložbe Društva umjetnosti 1902: *Izložba Društva umjetnosti*, „Vienac“, studeni 1902.:

*„Dvořak – Špun imade dosta malen horizont umjetničkog osjećanja, ali štogod se od nje vidi, sve to imade u sebi ljubav i čuvstva. A to je svakako glavno. [...] [o Bojničić]: 'Stimmung' je na ovoj slici lijep i čedan, slika je radjena s ljubavlju i osjećajem za boje, a to je mnogo kod mladog talenta. [...] [o Zori Preradović]: Uljana slika 'Jorgovan' dosta je živa u bojama, ali odaje žensku ruku i shvatanje. Sve je lijepo u umjetnosti samo ne sentimentalnost, u koju žene kod cvijeća gotovo uvijek zapadaju kao Mara Ettinger u svojim slikama. [...] Nesretna je sudbina zatekla mladu početnicu Slavu Raškaj na umjetničkom polju, koja je mnogo obećala, ne imitirajući muškarce slikare, već pravim ženskim instinktom prikazujući svoj umjetnički osjećaj.“*¹⁰⁸

Slične se kontradikcije mogu uočiti ako se uzmu kritike raznih autora o jednoj umjetnici. Primjerice, Zdenka Marković u radovima Naste Rojc prepoznaje „dušu žene“¹⁰⁹, Andrija Milčinović smatra da njezini široki potezi „ne odaj[u] gotovo po ničemu meko srce i

¹⁰⁷ MATOŠ 1908: 245

¹⁰⁸ LUNAČEK 1902: 729-731

¹⁰⁹ MARKOVIĆ 1911: 373-374

slabu žensku ruku“¹¹⁰, a I. Votar smatra da „tek vrlo malo ženskog ima“ u njezinim radovima¹¹¹. Lunaček primjećuje da Rojc ima gotovo „muškarački način“ prikazivanja prirodnih motiva¹¹², „a samo u načinu na koji shvaća svoje modele u portretima, odaje nam tu i tamo žensku ćud.“¹¹³ Ljudevit Kara pak misli da „je na gotovo svim njenim slikama lahko pogoditi žensku ruku, žensku toplinu i nježnost“¹¹⁴. Kritika izložbe Naste Rojc u Budimpešti 1914. Ive Andrića rijedak je primjer isticanje originalnosti, osobnosti i šireg doprinosa umjetnice: „[...] slike s mnogo ličnog u shvatanju, širokog u izradi i muklog u tonu. [...] Gdja. Rojc nas je mnogo zadužila, kad je sklonula ‚društvo za podizanje narodne industrije‘ (čini mi se da se tako zove) da usporedno s radovima dviju hrvatskih umjetnica – izloži i produkte naše narodne industrije.“¹¹⁵

Mnogo češće jenaglašavanje ženske neinovativnosti, kao u kritici Vjere Bojničić iz *Novosti* 1916.: „Na izložbi nema gotovo nijednog pokusa, nikakvog traganja za nečim novim, nego tek nastojanje da se iznese finese u tonu i tehnici“¹¹⁶, ili pak Votarovoj kritici Naste Rojc: „Njezina umjetnost nije ni stvaralac ni krčitelj novih staza, ali je jaka, istinita i iskrena, puna osjećaja i života.“¹¹⁷

Jedan je od rijetkih primjera ozbiljnog analiziranja umjetnosti žene jest jedan nedatirani i nepotpisani članak pod nazivom „Skulpture Mile Wod“. Na početku teksta komentira se njezin uvodnik u katalogu izložbe, te joj pomalo paternalistički autor oprašta „stilističke oporosti i logičke protivnosti“. Međutim, u nastavku teksta, uz opise radova autor ozbiljno teoretizira o onome što je umjetnica napisala, odnosno o stvaranju umjetničkog djela, zatim i o impresionizmu u skulpturi, uspoređujući ju s Rodinom i Medardom Rossom, čak i s nekim predstavnicima ekspresionističke plastike: Lehbruckom, Archipenkom i Barlachom.

Vrlo su važne i Lunačekovi osvrti na Slavu Raškaj, i to iz nekoliko razloga.

„Sirota Slava Raškaj! Tek kad vidimo njene slike, vidimo kako ju je sudba progonila, kako joj je priroda učinila krivicu, kako joj je stavljala zapreke, da izrazi ono, što je inače svakome slobodno i moguće: izraziti svoje osjećaje. Gluhonijema od poroda, u mladosti svojoj gubi sredjeni tok mišljenja. A što joj je i slobode dosudila sudbina, to joj je život oduzeo. Morala je

¹¹⁰ MILČINOVIĆ 1912: 75

¹¹¹ VOTAR 1918: 293-296

¹¹² LUNAČEK 1918a: 2-3

¹¹³ LUNAČEK 1918b: 2

¹¹⁴ KARA 1918: 2

¹¹⁵ ANDRIĆ 1914: 2

¹¹⁶ „Ullrichov salon“ 1916

¹¹⁷ VOTAR 1918: 293-296

*da radi vodenim bojama, jer joj za uljene slike nije dostajalo sredstava. [...] I kad gledam slike Slave Raškajeve – mislim si vazda, koliko ćemo još talenata pustiti, da padnu tužnoj sudbini u ruke, a da ne mičemo ni prsta, da barem olakšamo sudbinu, kad je već ne možemo da zapriječimo.*¹¹⁸

*„Nijemom ju je učinila priroda kao za to, da nikad ne prozbori slatke riječi ljubavi ni njoj – prirodi. Utisnula joj je za to kist u ruke. I kad je bila klonula pod ljepotom njenom, pomutila joj pamet. Kao robusni krvolik davnoga doba, što oduzumlje nevinom djevojčetu nevinost, pa uzevši joj rumenilo prvog srama s lica i ne mogavši više da se naužije nevine čiste ljepote, da ne nabasa na vlastiti blatni trag, stavlja je na muke, polagane duge muke – dok napokon ne izdahne. Takva je često priroda kao mahnita. [...] Umjetnik je sirota. [...] A sad pomislite umjetnika gluha i nijema! [...] Pa uzmite da je još k tome žena, da joj prilike, u kojima živi, nisu najsjajnije: kao da se priroda htjela da ispituje, kako je jaka njezina snaga. A onda kada se taj jaki individualitet počinje razvijati, kada je sretno svladao sve zapreke – onda mu pomuti pamet. [...] A risala je u pomanjkanju sredstava za uljene boje pastelnim i vodenim bojama. Da je slikala uljenim bojama ona bi svakako postigla veliki uspjeh. Smrću je Slavinom hrvatska umjetnost izgubila finu i istančanu ličnost, koja je mogla žensku umjetnost hrvatsku proslaviti kao Baškirčevljeva, kao Rosa Bonheur, kao Simonova.*¹¹⁹

Unatoč dugačkim metaforama o prirodi i djevicama, te općem tonu žalopojke koji karakterizira ove njegove kritike, Lunaček je možda jedini kritičar koji je istaknuo loše uvijete rada umjetnice, te opću nebrigu svijeta kulture o umjetnicima. Nasuprot mnogim drugim kritičarima, on primjećuje da slikarica ne bira akvarel i male formate iz neke ženske sklonosti, već iz nedostatka sredstava za uljane boje. Drugi razlog zašto su njegovi prikazi važni, jest sama činjenica da neusporedivo više nego o drugim umjetnicama piše upravo o Raškaj. Dok kod ostalih umjetnika i umjetnica obično raspravlja o samim izloženim djelima, kod Raškaj uvijek inzistira na biografskim podacima, i to onim tragičnim. Zahvaljujući njemu, Raškaj je donekle postala dio popularne imaginacije tragične ženske ličnosti, i jedina je hrvatska umjetnica iz ovog razdoblja koja je poznata i izvan kruga ljudi izravno vezanih uz umjetnost. O njoj su napisane brojne romansirane biografije, a u novije vrijeme snimljen je i film. Može se zaključiti da je Raškaj istaknuta među ostalima upravo zbog dobrog uklapanja u lik fragilne žene, kakav je popularan na prijelazu stoljeća (opisan u poglavlju 1.2.2.). Jer ako se neka žena već proslavila svojom profesijom, a kako bi se zadovoljile prihvatljive

¹¹⁸LUNAČEK 1903: 658-664

¹¹⁹*** 1906: 392-394

granice ženskog istupa u javnost, ona mora još po nečemu biti iznimna (lijepa, mlada, nijema), te mora na neki način biti kažnjena (mentalna bolest, smrt).

Još jedan važan moment koji se javlja u kritikama umjetnica je nepriznavanje njihovog prava na uspjeh i zaradu. U kritici izložbe Mile Wod iz 1918., Ljudevit Kara smatra da je umjetnica izložila previše djela, te da je proračunato uredila izložbeni prostor kako bi se dopao malograđanskom ukusu i tako potpomognuo prodaju.

„Sigurno će svakom upasti u oči povodom ove izložbe skulptura da je umjetnica silnu pažnju posvetila aranžmanu. Samo ženskom pažnjom i toplinom uredjene su vanjske stvari, prevučeni prozori, pa mnogo, mnogo cvijeća, mirisavog cvijeća, uvelih ljubica. ... Ovo sigurno nije kod velike većine posjetnika promašilo svoj cilj, pripomoglo samom uspjehu izložbe, [...] Izlagateljica je za time išla, to se vidi odveć očito i podsjeća na proračunatost. ‚Mache‘, uvlači samu umjetnost u atmosferu budoara, senzibilnost srednjih ljudi. Jaki talent Mile Wodove istaknuo bi se dovoljno i bez onolikog broja izložaka, makar se i uzme u obzir davanje prilike kupovanju.“¹²⁰

Još izravniji primjer je jedna kritika izložbe Vere Nikolić:

„Barunica Nikolić je simpatičan talent, ona radi s ljubavlju za stvar, imade shvaćanja za karakterizaciju i osjećaj za fine stimmunge. Bar. Nikolić naročito lijepo prikazuje naš zagorski pejzaž, daleke vidike preko valovitih brežuljaka Prekrižja i na daleke savske nizine. Osobito joj uspijevaju daleke tanke magle. Njene sličice imadu zraka i perspektive i dobro usklađene boje. (...) Njena je izložba naišla na rijetko priznanje i uspjeh. Osobito su oficijelni krugovi kupili pojedine slike već prigodom vernissage i za galeriju i za vladu i za nadbiskupsku palaču. Taj prekomjerni interes oficijelnih krugova, koji se inače tako teško zagrijevaju za našu umjetnost, izazvao je u našoj javnosti otpor, koji se gotovo uperio proti samoj umjetnici. Ali bilo bi krivo, da se to nezadovoljstvo ubrati proti bar. Nikolić, kada politička gramzivost naših ljudi iznosi ovakve pojave. Mi se nadamo, da bar. Nikolić ne će smatrati taj uspjeh mjerodavnim za njeno nastojanje i da će je svaki i najmanji kupac iz privatnih krugova veseliti, nego ta nametljivost oficijelnih krugova. Njen talent daje joj pravo na priznanje, pa ako će marljivo raditi i ako se neće dati zavarati ljubaznim odobravanjem, koje joj osigurava njen društveni položaj, te ako će prema sebi biti neumoljivo kritična i

¹²⁰ KARA 1918: 3

iskrena, onda može dotjerati do umjetničke dotjeranosti, koja će joj osigurati poseban položaj u našoj umjetnosti. ¹²¹

Autor smatra, kao i tadašnja javnost, da slikarica duguje uspjeh najvećim djelom svom statusu barunice. Zato nastoji umanjiti značaj njezinog slikarstva koristeći izraze poput „simpatičan talent“, „fino“, „lijepo“, „sličice“ i sl., te joj savjetuje maksimalnu skromnost i samokritičnost kao samoobranu od lažnog uspjeha. Taj savjet ne bi po sebi bio loš, kad se ne bi uklapao u tadašnji uobičajeni diskurs o ženama-umjetnicama (poglavlje 1.2.3) koji dozvoljava istup u javnost, ali samo uz krajnju samozatajnost, skromnost i nedostatak ambicija, kako se ne bi narušio postojeći rodni poredak. Iste stavove o ženama koje ne smiju konkurirati muškarcima iznosi i Kosta Strajnić u knjižici *Umjetnost i žena*, izdanoj povodom izložbe Ive Simonović i Zdenke Pexidr na Proljetnom salonu 1916. godine, u kojoj koristi priliku za teoretizirati o ženskoj prirodi općenito:

„Gledajući ove radove, odmah osjećamo kako su pred nama dvije žene koje svoju umjetnost nikako ne shvataju kao puku konkurenciju umjetnosti muža. Radi toga, one nas se doimlju. Ali ne samo to. One nam, u isto vrijeme, otkrivaju i svoju dušu, dušu žene. Kako njihova umjetnost nije produkt suvremenih ženskih pokreta koji teže za potpunom ‚ravnopravnošću‘, ona nema ništa od neugodne poze i usiljene ozbiljnosti. [...] Htjeli bismo istaći kako bi ona morala uvijek nastojati da dovede do izražaj svoju prirodu, koja se bitno razlikuje od prirode muža. ...u umjetnosti žena mora da bude posve samostalna. Jer svaka je umjetnost individualna. Ona je posljedica jakog ličnog osjećanja. Pa kada je priroda žene drugačija nego priroda muža, jasno je da umjetnost žene mora imati svoje posebno obilježje. ¹²²

Koje je to obilježje, ostaje nejasno. S jedne strane, Strajnić promjenjuje modernističku vrijednost individualnosti i na žene i na muškarce, a s druge strane, žene k tome moraju izraziti i svoj rodni identitet (kako bi se onaj muški mogao afirmirati kao prvi i univerzalan). U formuliranju razlika ženske i muške kreativnosti poziva se na njemačkog estetičara Karla Schefflera, a kao dokaz ograničenosti ženskog stvaranja navodi da u povijesti ima malo značajnih umjetnica. Kao protuargumente na tvrdnju „modernih pokreta“ da žene u povijesti nisu stvarale jer su bile potlačene i nesvjesne svoje ravnopravnosti, poziva se na „psihologiju stvaranja“ po kojoj je „stvaranje posljedica jedne unutarnje nužde“, a koja, po njemu, kod žena ne postoji. Tome dodaje da je bilo u povijesti mnogo umjetnika koji su stvarali unatoč

¹²¹ DISCOBOLO 1917: 629

¹²² STRAJNIĆ 1916: 7, 8

vrlo teškim uvjetima. Također, bilo je i perioda kada su žene vladale nad muškarcima, pa i uz to one nisu stvarale. Dakle, kreativnost žena je prirodno ograničena:

„U radovima se žena obično osjećaju smjerovi koje su inaugurirali muškarci. (...) Ako žena nije kadra da stvara velika djela, tome nije ona kriva, tome je kriva njezina priroda.“¹²³

Ponavlja poznati stav da je žena po prirodi pasivna, a svoju kreativnost ispoljava u rađanju, brizi za obitelj i mecenatstvu. Navodi slavne umjetnice iz povijesti, redovito naglašavajući njihovu ljepotu (najbolja slikarica u povijesti, Vigée-le-Brun, ujedno je i najljepša), ali priznaje mogućnost da je bilo i još umjetnica, koje međutim nisu ušle u povijest. Smatra da ženskoj prirodi najviše pristaje ples i umjetnički obrt, a slikarice usmjerava na manje formate, te crteže i skice, jer oni naglašavaju iskrenost *„prezirući pozu i namještenost“*. Od hrvatskih umjetnica ističe Raškaj, Borelli i Krizmanić, a o Simonović i Pexidr piše slijedeće:

„... da se one Umjetnosti iskreno predaju, Umjetnosti žrtvuju. Jest: žrtvuju. Jer, kada žena stvara ovako snažne plakete, ili ovako otmene akvarele, znači da se dragovoljno žrtvuje.“¹²⁴

S obzirom da su njegovi vrlo pozitivni sudovi o umjetnicama u kontradikciji s iznesenim stavovima o ograničenosti ženske kreativnosti, proturječje rješava poznatim motivom žrtvovanja ženstvenosti. Ovaj tekst nailazi na brojne kritike, od strane Andrije Milčinovića, Dušana Plavšića i Gustava Krkleca. Milčinović smatra da Strajnić polazi od rodne razlike, što dovodi do toga da je njegova kritika neutemeljena i lišena pravih kriterija prosudbe¹²⁵.

Iako su kritike ženske umjetnosti od početka u tonu donekle obezvrjeđujuće, može se primijetiti kako ta tendencija s vremenom biva jače izražena, a kulminira prema kraju promatranog razdoblja u kritikama Kare, Dušana Plavšića (Discobola) i Strajnića. Razumljivo je da Saccinski neće dati individualiziranu kritiku rada umjetnica, jer je njegov primarni cilj istaknuti vrle Hrvatice, s idejom da činjenica da postoji klasa u kojoj žene svoju dokolicu posvećuju slikarstvu svjedoči o naprednosti i civiliziranosti naroda. Osim toga, u tom razdoblju još ne dominiraju industrijsko-kapitalističke vrijednosti individualiziranog i komparativnog vrednovanja, već postoji jedan ideal – bogobožnost, marljivost, dopadljivost – s kojim se onda sve slikarice jednako mjere. Nasuprot tome, od sredine devedesetih na

¹²³ ***, 1916: 16

¹²⁴ ***, 1916: 39

¹²⁵ GALER 2009: 78

dalje, ideal postaju upravo originalnost i individualnost (modernost), kojeg većina autorica, prema kritičarima, ne zadovoljava. Rječitije omalovažavanje, poput onog Kare, Plavšića i Strajnića, može se protumačiti i sljedećom činjenicom: dok su ranije svoja djela uglavnom poklanjale, umjetnice su sada stupile u javni prostor, počele su više izlagati i prodavati svoja djela, pa su time postale konkurencija muškim umjetnicima.

2.3. „Implicitni promatrač“ - autoportreti kao indikatori određivanja vlastitog položaja u socijalnom prostoru

Razmišljati o mogućoj recepciji rada umjetnica moguće je i na temelju njihovih radova. Naime, uporabom specifičnog medija, formata, stupnjem dovršenosti, te načinom na koji konstituira vanjski prostor i položaj promatrača, umjetničko djelo reagira na svoj prostorni i funkcionalni kontekst. Svi su ti elementi dio konvencija, a ne nužno kreativno postignuće umjetnika. Pozicija promatrača određena je kompozicijom i prostornom organizacijom, te nije ni osobna ni apstraktna, već ideološki i povijesno konstruirana. I sam umjetnik/umjetnica oblikovana je unutar prostorno uvjetovane društvene strukture koju doživljava kako na psihološkoj, tako i na društvenoj razini¹²⁶. Autoportret, zbog svog intimnog i autobiografskog karaktera, pruža umjetnicama najveću mogućnost preispitivanja vlastitih identitetskih pozicija, pogotovo u slučajevima nekonvencionalnih i rubnih identiteta (rodnih, seksualnih, klasnih, rasnih itd.). Izravnije nego drugim žanrovima, autoportretom umjetnice uspostavljaju komunikaciju s promatračem i pregovaraju svoj društveni položaj, te postaju aktivni umjetnički subjekti¹²⁷.

Ovdje će biti analizirano šest autoportreta: *Autoportret u okruženju* (oko 1849) Caroline Voikffy Armero, *Autoportret sa sinom uz glasovir* (oko 1885.) Julijane Drašković, *Autoportret u bijeloj haljini* (1908.) i *Autoportret u ateljeu* (oko 1910.) Jelke Struppi, *Autoportret u španjolskom kostimu* (oko 1910.) Zoe Borelli, te *Autoportret – lovac* (1912.) Naste Rojc. Odabrane umjetnice nisu potpuno homogena skupina, već se razlikuju po generaciji, obrazovanju, seksualnoj orijentaciji i donekle klasi (Rojc nije plemkinja), što će omogućiti i malu komparativnu analizu.

Autoportret u okruženju (sl. 30) dio je crtaćeg bloka kojeg Armero radi tijekom svojih putovanja Sredozemljem, najviše u Smirni, Turskom gradiću gdje boravi u maloj zajednici Austrijanaca. U bloku su prisutne skice pejzaža, te ljudi različitih etniciteta koji su ponekad prikazani i karikaturalno. List s autoportretom sadrži skice četvero likova u poprsju u gornjem djelu, ispod čega je pejzaž s lukom, te mali prikaz žene koja sjedi, a kraj nje leži muškarac koji joj drži glavu u krilu. Prvi i treći lik u gornjem djelu su vjerojatno lokalni muškarci (zbog

¹²⁶ KEMP 1998: 183, POLLOCK 2005: 172

¹²⁷ SPACAL 2005: 279, 283

turskih kapica), drugi lik je ona, a posljednji također mlada zapadnjakinja koja miriše cvijet. Žarka Vujić je o autoportretu napisala sljedeće: „*Naime, on Carolinu Voikffy imenuje našom prvom umjetnicom koja je posjedovala jasnu svijest o sebi i o svom životnom (još uvijek ne možemo napisati strukovnom) određenju i koja je o tome ostavila jasan vizualni trag. Jer, kako drugačije odčitati fini pojednostavljeni crtež dame obučene najvjerojatnije u slikarsku pregaču, s maramom oko vrata, kosom skupljenom u mrežu kako ne bi smetala u radu, s paletom i kistom u ruci, a štafelajem ispred sebe? Po svojoj čistoći i snazi atributa ovaj mali crtež ne predstavlja samo autoportret C. Voikffy, već autoportret Umjetnice uopće. Istovremeno potiče i bitno pitanje: je li on posvema istinit ili je poradi toga svoga ikoničnoga karaktera dobio u stvarnosti nepostojeće detalje.*“¹²⁸ Autorica se referira na slikanje uljem, zbog toga što nikakva Carolinina ulja nisu sačuvala, niti ih Sakcinski spominje. Međutim, to nas ovdje toliko ne zanima. Možemo se složiti da ovaj autoportret predstavlja slikaričinu svijest o sebi kao slikarici, ali ako se uzme u obzir njegov kontekst u prikazu, kao i moguća publika tog djela, teže je prihvatiti ideju o njegovoj ikoničnosti. To je, naime, crtež malog formata, unutar crtaćeg bloka, a uz autoportret tu su i drugi mali prikazi turskih muškaraca i pejzaž bez neke unutarnje povezanosti. Ako je djelo uopće i imalo neku publiku osim umjetničine obitelji, to je mogla eventualno biti mala austrijska zajednica u Smirni. Samo djelo nam svojim stilom i formom govori da nije bilo namijenjeno izlaganju i javnoj recepciji, dok je ikona prikaz kojemu je cilj neku poruku jasno i jednoznačno predstaviti velikom broju ljudi. Stoga ovaj autoportret ne bi trebalo čitati kao ikonični prikaz „Umjetnice uopće“, nego prije kao prikaz žene/plemkinje/zapadnjakinje koje slika, možda čak i s naglaskom na distinkciju prema lokalnim muškarcima i ženama.

U *Autoportretu sa sinom uz glasovir* (sl. 31) Drašković se prikazala u punoj veličini s leđa, kako stoji kraj glasovira za kojim sjedi njezin sin. Radi se o akvarelu na papiru, formata 240x157 milimetara, bez potpisa. Mali format i nepostojanje potpisa ukazuju na to da autorica vjerojatno nije namijenila rad javnoj recepciji, već je on više mala zabilježka svakodnevnog života. Sadržajem, ali i načinom prikaza, autoportret potpuno odgovara slici žene visoke klase onog vremena. Prvo, umjetnica se prikazala u kućnom ambijentu, zaokupljena svojim sinom i kućnim muziciranjem, s udaljenosti s koje bi ju mogao promatrati neki ukućanin ili obiteljski prijatelj. Drugo, prikaz žena s leđa je bio vrlo čest u tadašnjim fotografskim portretima žena više klase (poglavlje 1.2.2., slike 1 i 2). Okretanje leđa promatraču isključuje ga iz glavne radnje, sviranja klavira, ali istodobno ukazuje na određenu prisnost, odnosno da je on ipak

¹²⁸ VUJIĆ 2003: 227

pozvan da pasivno prisustvuje maloj intimnoj kućnoj aktivnosti. Konačno, neprikazivanje lica umjetnice znači da joj njezina osobnost i individualnost nisu bitne. Bitna joj je uloga majke i odgajateljice.

Dva autoportreta Jelke Struppi su odabrana jer pokazuju kontrast dva različita viđenja sebe: kao žene određenog društvenog statusa i kao umjetnice. *Autoportret u bijeloj haljini* (sl. 32) je prikazuje u sjedećem položaju, kako na koljenima drži šešir ukrašen cvijećem, te neodređeno gleda pred sebe. Njezin lik zauzima veći dio slike i u kontrastu je s tamnom nedefiniranom pozadinom. U *Autoportretu u atelieru* (poznat i kao *Autoportret u interijeru*) (sl. 33) prikazana je kao „... srednjovječna žena, skrenuta od izvora svijetlosti i stoga posve nejasna lica, zatečena u atelieru, u prostoru u kojem se, pretpostavljamo osjećala najsigurnije i najzaštićenije i pri specijalno oblikovanom stoliću i pri poslu kojim se htjela i morala posvetiti – crtanju. [...] svakako portret umjetnice.“¹²⁹ Vujić naglašava samosvijest o vlastitom umjetničkom identitetu. Ali ponovno, kao i u slučaju Caroline Voikffy, to nije jednoznačna izjava autorice koja želi sebe reprezentirati i šire afirmirati kao umjetnicu. I ovo je, kao i autoportret Julije Drašković, mala intimna kućna scena u kojoj je žena „zatečena“ u atelieru, u trenutku dokolice, kao što bi isto mogla biti zatečena za klavirom ili šivaćom mašinom. Na to upućuje položaj promatrača, te sam izgled sobe i umjetnice. Promatrač je vrlo blizu umjetnici i gleda ju sa strane, a ona mu (iako je teško reći zbog reduciranog slikanja) dobacuje neobavezan pogled tek toliko da mu pokaže da je svjesna njegove prisutnosti. Odnos između umjetnice i promatrača je, dakle, prisan i intiman: ona je u interijeru u kojem se „osjećala najsigurnije i najzaštićenije“, a promatraču je, kao članu obitelji ili intimnom prijatelju, dopušteno sudjelovati u tom osobnom trenutku. Nadalje, iako naslov smješta umjetnicu u atelier, prikazani prostor vrlo je malen, i zasigurno nije pogodan za slikanje. Za razliku od pisanja ili crtanja, za slikarstvo nije dovoljna samo „vlastita soba“¹³⁰. Potreban je mnogo veći prostor u koji mogu stati slike, štafelaj, modeli i ostala slikarska pomagala, a prostor bi trebao biti donekle odvojen od ostatka kuće kako bi se izolirala isparavanja terpentina i ostalih sredstava, te ne bi ometali ostali ukućani. Kad su se umjetnici na čelu s Bukovcem izborili za izgradnju atelierja za mlade umjetnike, niti jedna umjetnica nije ostvarila pravo na vlastiti atelier. Zato je većina njih bila osuđena na male formate i tehnike poput crteža i akvarela – jer su se takve forme mogle prakticirati i u vlastitoj sobi, u vremenu između ostalih kućnih aktivnosti. Slikarstvo Struppi nije nešto što ju bitno određuje u društvu

¹²⁹ ***, 2002: 23

¹³⁰ Pojam Virginie Woolf kojim se želi naglasiti da je za umjetnički rad posebno slobodno vrijeme i prostor samo za sebe.

veće samo njezino intimno zadovoljstvo. To je vidljivo i ako se *Autoportret u atelieru* usporedi s *Autoportretom u bijeloj haljini*. Drugi je mnogo veći u dimenzijama (1375x925 mm nasuprot 417x548 mm), potpisan je, te je više reprezentativan. U njemu se slikarica objektivira, daje se na gledanje: prikazana je frontalno i s jasnim detaljima odjeće i ukrasa. U drugom je bitna radnja, a ne detalji njezinog izgleda. Ako nam format, postojanje potpisa i položaj implicitnog promatrača mogu nešto reći o važnosti koju umjetnica daje tim dvjema predodžbama sebe, onda ćemo zaključiti da je *Autoportret u bijeloj haljini* prikaz kojim bi umjetnica predstavila sebe u javnosti, dakle kao ženu određenog statusa. Istovremeno, ona jest i umjetnica, ali samo u svom privatnom životu.

Autoportret u španjolskom kostimu Zoe Borelli (sl. 34) prikazuje ju sa strane, u sjedećem položaju, kako se obučena u kostim španjolke s lepezom u ruci, opušteno naslanja na stol prekriven šarenim stolnjakom. Rađen je akvarelom, formata 276x188 milimetara, potpisan sa „ZOE“. Na pozadini jednog svog *Akta žene* kojeg poklanja Nasti Rojc s kojom je studirala u Münchenu, Borelli je na njemačkom jeziku napisala: „poštovanoj gospođici Nasti Rojc / slavna Zoe Borelli“¹³¹. Koristeći njemački vjerojatno radi prizvuka službenosti i važnosti, Borelli u intimnoj šali s kolegicom Rojc ironizira položaj umjetnica nazivajući se „slavnom“. O autoportretu Vujić piše: „Zoe Borelli, pak, igra se bojama i svoju sklonost dekorativnosti pokazuje pri akvareliranju duginih boja stolnjaka uz koji pozira obučena u kostim španjolke.“¹³² Ako se uzme u obzir karakter ženskog umjetničkog obrazovanja, sa svojom repetitivnošću, neslobodom odabira teme, malim formatima i naglaskom na crtež i akvarel (pogl. 1.2.3.), umjetnicama niti ne preostaje mnogo više od „igranja“ bojom. Svjesna velikih ograničenja nametnutih ženskoj kreativnosti i afirmaciji, za ovaj se autoportret Borelli igra onime čime ima: vremenom, kostimiranjem, i akvarelom, birajući motiv koji dozvoljava uporabu mnogo boja. Prikazuje se kao samosvjesnu i analitičnu ženu, ali istovremeno i dokonu i rezigniranu.

Najvažnije doprinose interpretaciji autoportreta Naste Rojc dale su Ljiljana Kolečnik i Leonida Kovač, pa će ovdje biti izneseni samo mali doprinosi njihovim tezama, a naglasak će biti na *Autoportretu – lovac* iz 1912. godine (sl. 35). Obje navedene autorice tumače autoportrete Naste Rojc u smislu formuliranja rodnog/spolnog identiteta koji je drukčiji od dotad dostupnih modela ženstvenosti, barem što se tiče slikarstva. To je, naime, pokušaj reprezentacije lezbijskog identiteta koji je tada još neartikuliran i neprepoznat. Rojc zato

¹³¹ citirano u VUJIĆ 2002: 20

¹³² ***, 2002: 23

poseže za raznim referencama: za toreadorom u *Autoportretu s kistom*¹³³, za vildeovskim dandyjem u *Simbolističkom autoportretu*, za zastarjelom jahačkom modom u *Autoportretu – jahačica*, i još mnogim drugim motivima u brojnim akvarelima i crtežima. Pišući o *Autoportretu s kistom*, Kolečnik se pita u kojoj je mjeri intencija prikaza alternativnog rodnog identiteta bila čitljiva suvremenima, te zaključuje da ga je gledatelj prije mogao protumačiti kao primjer umjetničke ekscentričnosti¹³⁴.

O *Autoportretu - lovac* Kolečnik piše: „*Element androgynosti, temelj očitavanja simboličkog značenja prethodnog prikaza, i nadalje je prisutan, no to je prije svega romantični, idealizirani prikaz žene borca. [...] Neobičnost njezine odjeće, pa i aktivnost pri kojoj smo je zatekli, a s obzirom na rodnu pripadnost – dakle svi oni elementi koji upućuju na transgresiju i mogu izazvati konfuziju- manje su važni od načina na koji redefinira poziciju gledatelja: „zarobila“ je njegovu pozornost, usmjerava mu pogled i nadmoćno upravlja cjelinom procesa vizualne recepcije prikaza. Riječ je o Nastinu pokušaju da složenim značenjskim strukturiranjem odloži otvoreno obznanjivanje vlastitog lezbijskog identiteta.*“¹³⁵

Kovač dodaje: „*Prostor koji je reprezentiran je nesvodiv niti na javno niti na privatno: pozadina je uvijek neko nedefinirano slikano polje ili nejasni reducirani krajolik. Dakle, zaobiđen je interijer kao prostor građanske ženstvenosti, ali i gradski prostor kao prostor moderniteta. Autoportretom Nasta Rojc portretira svoju eksteritorijalnu poziciju.*“¹³⁶

Ovi uvidi su veoma važni, ali prenaplaćavaju neobičnost odjeće, transgresivnost i eksteritorijalnost prikazanog lika. Zapravo, ovaj se autoportret može izdvojiti od ostalih zato što zapravo nije toliko neobičan, jer ne predstavlja prerusavanje, a istovremeno je možda najčitljiviji izraz lezbijskog identiteta. Naime, neka određena predodžba o lezbijkama ipak je postojala, u psihoanalitičkom diskursu, književnosti, ali i javnosti. Kraft-Ebing uključuje lezbijanizam među seksualne perverzije u svojoj *Psychopathia Sexualis* (1889): „*U Uranizam se gotovo uvijek može posumnjati kod žena koje nose kratku kosu, ili koje se oblače na muški način, ili se bave sportom kao i njihovi muški poznanici; također i kod opernih pjevačica i glumica koje se pojavljuju u muškom odjelu na pozornici svojim izborom.*“¹³⁷ Dakle, lezbijska ikonografija prema Ebingu bila bi kratka kosa, muška odjeća i bavljenje sportom. Vrlo je

¹³³ Ljiljana Kolečnik interpretira ovaj autoportret kao umjetnicu u liku paža, ali s obzirom na Nastine autobiografske zapise u kojima jasno govori o svojoj intenciji vezanoj uz ovu sliku, treba se složiti s zaključkom Leonide Kovač da se radi o toreadoru - KOVAČ 2007: 46, 49

¹³⁴ KOLEŠNIK 2000: 194

¹³⁵ ***, 2000: 195, 196

¹³⁶ KOVAČ 2001: 139, 140

¹³⁷ citirano u SHOWALTER 2001: 23

moguće da je Rojc bila u doticaju s njegovim teorijama jer u svojoj autobiografiji iz 1918. piše da ju za vrijeme studija u Beču jako zanimaju djela psihijatra, te mnoge motive iz takve literature, poput crne mačke i poze arc-de-cercle, uključuje u svoje ostale autoportrete¹³⁸. Ponešto o recepciji ženskog bavljenja lovom i jahanjem u 19. stoljeću piše i Virginia Woolf: „Malo se u sportskim izvještajima spominje oružje u ženskim rukama, a njihova je pojava na lovištima često izazivala podsmješljive primjedbe. Skittles, glasovita jahačica iz devetnaestoga stoljeća, bila je žena laka morala. Vrlo vjerojatno je vladalo vjerovanje kako u devetnaestom stoljeću postoji veza između sporta i razbludnosti žena.“¹³⁹ Nadalje, razni časopisi na prijelazu stoljeća (u Engleskoj, Njemačkoj i drugdje) puni su prikaza *nove žene*, a njezine karakteristike su muškobanjasta odjeća, intelektualnost, ratobornost, pušenje cigareta, bavljenje lovom, jahanjem ili biciklizmom, seksualna asertivnost, a ponekad i preferiranjem ženskog društva. Iz početka su to oštra ismijavanja i osude uglavnom usmjerene sufražetkinjama, pa se one prikazuju kao ružne, stare i muškobanjaste. S vremenom se, međutim, ta ikonografija počinje primjenjivati i na mlade i lijepe žene, koje onda kao takve postaju simbolom moderniteta (pogotovo djevojke na biciklima, česte u njemačkom časopisu *Jugend*), a ponekad i reklama za proizvode poput guma za bicikle ili cigarete¹⁴⁰. Likovi lezbijka vrlo su prisutni u engleskoj književnosti druge polovice 19. stoljeća, a u hrvatskoj književnosti, lik koji bi mogao predstavljati lezbijku jest Pudencija Patačić iz Tomičeve *Udovice* (1891.): „[...]pušila je, jahala, odlazila u lov, govorila i pisala latinski, nije voljela muškarce. Preferirala je ženske prijateljice i nije držala do braka. Povlaštenu klasnu položaj stvorio joj je prostora slobodnog kretanja i djelovanja.“¹⁴¹ Nešto o percepciji lezbijstva u javnosti može nam reći odlomak iz Zapisaka Ise Kršnjavog u kojem piše o Mariji Jambrišak:

„Bila je ponešto muškobanjasta, oblačila je svoje gornje ruho na muški način; kad sjedi za stolom izgleda kao nekakav odlučni časnik ili vojni svećenik u civilu. [...] Pričaju se priče o njezinoj muškobanjastosti, koje je Prokopije bio pričao s veliko radošću. Činjenica je da je moj pokojni prijatelj Marijan Nikolašević, ravnatelj nadbiskupskih dobara, bio vrlo ljut i uzrujan nakon što se njegova nećakinja Olga Prelog smrtno zaljubila u Jambrišakovu i kad su ga razni duhovnici upozorili na opasnost od te ljubavi. Htio sam mu tu stvar, smijući se ispričati, ali ništa nije pomoglo. Dakako, nije pomogla ni njegova ljutnja, jer je taj odnos trajao dugo i ljudi su se višestruko skandalizirali nad tom vezom, koja je bila slična ljubavnoj

¹³⁸ KOVAČ 2007: 38

¹³⁹ WOOLF 2004: 54

¹⁴⁰ SHAPIRO 1991, EHRENPREIS 1999

¹⁴¹ ŠEGO 2008: 225

vezi između muškarca i djevojke. Jambriškova je strastveno protežirala malu nenadarenu Prelogovu i htjela ju je sasvim izvesti iz liceja kako bi neprestano bila uz nju. Prelogova joj je, uostalom, postala nevjernom i živi sada sa Pogačićevom u zajedničkom kućanstvu. I Pogačićeva slovi kao virago, koja svoje ljubavne pjesme šalje pjevačici Frauderreichovoj, a sada Prelogovoj. To je upravo naličje nevinosti.“¹⁴²

Vidimo da je neka predodžba o lezbijkama (virago) postojala i u Hrvatskoj, i to kao o muškobanjastim ženama koje nose svoje „gornje ruho na muški način“. Javnost se uglavnom skandalizirala nad lezbijskim vezama, ali čini se da odnos Kršnjavog prema tome i nije tako izrazito negativan, nego više podsmješljiv. Reklo bi se da je to njemu jedan zanimljivi trač, ali da mu ne pridaje neku veliku važnost, te donekle i ismijava pretjerane reakcije svog prijatelja i javnosti. Do vremena kada Rojc slika svoj *Autoportret – lovac*, neki su elementi lezbijstva/nove žene već donekle ušli u svakodnevicu. K tome, iste godine nastaju i Kraljevićevi crteži *Lezbijke* (sl. 17 i 36). Ako se pogledaju modni časopisi iz tih godina (oko 1912.), vidjet će se da je ovaj tip sakoa i košulje s visokim uškrobljenim okovratnikom i kravatom sasvim u modi (sl. 12). Dakle, predodžbe o lezbijstvu postoje, samo ih je trebalo reappropriirati iz književnosti i psihijatrijskog diskursa, te im dati pozitivan predznak i vizualni oblik u slikarskoj formi. Za pretpostaviti je, dakle, da je intelektualna elita, koja je vjerojatno bila upoznata s Tomićevom Pudencijom i modernim djevojkama iz njemačkog časopisa *Jugend*, mogla pročitati *lovca* kao tip *nove žene*, koja uz to može biti i lezbijka, što je samo jedan od njezinih mogućih atributa, ali ne i najvažnija karakteristika. Rojc poziva promatrača da dovrši djelo, da isčita drugu stranu prikazanog lika, računajući na neku razinu zajedničkih kulturalnih referenci i horizonta očekivanja koje dijeli s publikom kojoj se obraća. Ipak, za pretpostaviti je da kulturna kompetencija promatrača koji nije dio te elite, nije dovoljno velika za ovakvo čitanje, pa se treba složiti s Kolečnik, da je od strane većine slika vjerojatno interpretirana kao umjetnička ekscentričnost.

Što na temelju toga zaključujemo o publici i recepciji? Kako su same umjetnice oblikovale svog promatrača, svoj auditorij? U vremenu kada Carolina Voikffy radi svoj crtaći blok, u Hrvatskoj ne postoji umjetnička publika u pravom smislu, te ona vjerojatno radi imajući na umu austrijsku ili općenito, europsku umjetničku publiku. Istovremeno, ona svoj rad ne namjenjuje toj publici, već maloj skupini ljudi u Smirni. Zanimljivo je da u promatranom razdoblju nema mnogo autoportreta umjetnica pri radu, a ovaj je zasigurno

¹⁴² KRŠNJAVI 1986: 252

najjasniji. Možda je to upravo zato što ona nije imala gotovo nikakvu mogućnost šire javne recepcije, pa stoga taj slikarski identitet mora jasnije vizualno naglasiti, dok je kasnijim slikaricama koje su imale priliku izlagati, taj identitet manje upitan. Također, s obzirom na ostale likove u bloku, njoj je slikanje i jedan od atributa zapadnjaštva, kao što je lokalnim ženama feredža, a muškarcima brkovi i fets. Iako je autoportret Julijane Drašković vrlo jednostavan i lako čitljiv bilo kome u to vrijeme, sudeći po intimnom formatu, tehnici i temi, ona svoju publiku vjerojatno koncipira kao uski krug pripadnika vlastite klase. Rad je nepretenciozna zabilješka svakodnevnog života kojom ona želi poručiti da je uzorna i marljiva žena i majka. Jelka Struppi i Zoe Borelli imaju već šire shvaćanje vlastite publike, i žele reći nešto o vlastitoj ličnosti i svojoj slikarskoj vještini. Dakako, najviše od svoje publike očekuje Nasta Rojc. Vlastiti klasni i slikarski identitet joj je neupitan, i osjeća se dovoljno blisko s publikom da s njom može pregovarati i vlastiti rodni/spolni identitet. Ona računa na neku razinu zajedničkih kulturalnih referenci i horizonta očekivanja kod jednog djela publike (intelektualne elite), ali istovremeno odgaja i širu publiku, suočavajući je u galeriji – javnom prostoru – s jednim drugačijim načinom bivanja ženom.

Zaključak

Položaj umjetnica u 19. stoljeću i početkom dvadesetog bio je vrlo ograničen: bilo konkretnim materijalnim uvjetima, bilo u javnom diskursu. Istovremeno, umjetnice su „moderne žene“ – žene koje su ušle u javnu sferu, o kojima se zapravo najviše piše, više nego, primjerice, o radnicama ili znanstvenicama. Čak je i jedan od prvih emancipiranih ženskih likova u književnosti, slikarica – Zdenka Podravec iz Truhelkinog *Plein aira*. To je vjerojatno stoga što je ulazak žena u javnu sferu na području umjetnosti najbezopasniji, odnosno najmanje zadire u postojeću sliku o ženama i njezin društveni položaj. Plemkinja ili bogata građanka koja se u svoje slobodno vrijeme bavi nekom umjetnošću i nije toliko kontroverzna. Međutim, među umjetnicama, položaj slikarica i kiparica je zasigurno najproblematičniji. Jer dok spisateljice i glazbenice mogu svoj rad obavljati kod kuće uz ostale ženske dužnosti, a glumice i operne pjevačice u nekoj kazališnoj grupi pod „nadzorom“ ostalih kolega, likovna umjetnica mora raditi sama, izvan kuće, u vlastitom atelijeru, sa živim modelima, a potrebno joj je i dosta skupog materijala. Ništa od toga umjetnicama ne biva osigurano, a kod ženskog umjetničkog obrazovanja, koje je k tome bilo potpuno nedostupno pripadnicama nižih klasa, nije se uopće nastojalo pripremiti djevojke za umjetničku profesiju.

Tri pokazatelja iz drugog djela (institucionalna vidljivost, kritički napisi i „implicitni promatrač“) interpretirani su pomoću tri skupine vrijednosti: 1. „bidermajerske“ ili predindustrijske vrijednostiplemstva i veletrgovaca, 2. konzervativni liberalizam i nacionalizam „stare“ inteligencije i nižeg građanstva, te 3. modernističke vrijednosti „mlade“ inteligencije.

Umjetnice prve generacije nemaju gotovo nikakvu javnu recepciju, i to iz dva razloga: 1) žene su u tom periodu u javnom diskursu strogo vezane uz kućansku sferu (pogotovo plemkinje), i 2) u razdoblju do 1890ih dominiraju predindustrijske vrijednosti: baljenje umjetnošću je obiteljska kućanska aktivnost, te se recepcija ne fokusira na autorstvo i individualni talent, već na dopadljivost u funkciji stvaranja ugodnog doma. Pisanje o ovim umjetnicama motivirano je romantičarskom težnjom za afirmacijom vlastitog naroda; vođeno je znanstvenim načelima; umjetnice prije svega trebaju posjedovati određene vrline kao osobe, a njihovom se umjetničkom radu ne pristupa izrazito individualno. Umjetnice su svjesne vlastitog umjetničkog identiteta, ali svoja djela ne namjenjuju širokoj javnoj recepciji.

Umjetnice druge i treće generacije izlaze u javnu sferu, ali ne u istoj mjeri kao i muški kolege: prosječno sudjeluju na manje izložaba, izlažu manje djela, njihovi radovi su jeftiniji, dobivaju vrlo malo javnih narudžbi i posvećeno im je manje prostora u tekstovima kataloga i

kritikama. Kritike njihovog rada uglavnom su kratke i štire, česti su orođeni termini i umanjnice, procjenjuju ih pomoću kontinuuma ženstveno – muževno, ne iskazuju visoka očekivanja, odriče im se pravo na uspjeh, pogotovo onaj komercijalan, vrlo rijetko se ističe njihovu originalnost i rijetko ih se uspoređuje s muškim umjetnicima; najviše im se pripisuje osjećajnost i nedostatak inovativnosti.

Ovo stanje se jednim djelom može objasniti začaranim krugom ženske nesposobnosti za kreativni rad: 1) i dalje prisutno obezvrjeđivanje ženskog kreativnog rada (duga tradicija te ideje i u hrvatskoj javnosti); 2) u skladu s tim, nejednake „startne pozicije“ umjetnica nasuprot umjetnika (manjkavo obrazovanje, loši uvjeti rada), iz čega slijedi 3) djela koja su, po tadašnjim kriterijima (tehnička virtuoznost i snaga za pripadnike „stare“ inteligencije i većeg djela publike, te modernističke kvalitete individualnosti i formalne inovacije za pripadnike „mlade“ inteligencije) objektivno manjkava; što onda rezultira daljnjim reproduciranjem ideje o inferiornosti ženske kreativnosti i sustavnim umanjivanjem značaja i onih rijetkih umjetnica koje postižu uspjehe. Drugi dio objašnjenja je nedostatnost resursa u kulturi: (ako su resursi rijetki, a imajući u vidu uglavnom komercijalni karakter umjetničkih institucija, nastojat će se diskriminirati neku skupinu po nekom principu koji će većini biti prihvatljiv, a to je u ovom slučaju spolna razlika, s time da se ta diskriminacija tumači naoko očitim i objektivnim razlozima): 1) ako je publika nezainteresirana za investiranje u skuplja djela, a to su djela muških umjetnika, ona se trebaju više „reklamirati“; 2) ako je u nekog umjetnika investirano putem stipendija i poticaja, a to su gotovo isključivo muški umjetnici, onda treba omogućiti uvjete za razvoj njegove profesionalne karijere.

Jednu iznimku predstavlja komercijalni uspjeh portretnog slikarstva Naste Rojc pri kraju promatranog razdoblja (a pogotovo u 1920ima), i ona se može objasniti na sljedeći način: građanska klasa u Hrvatskoj jača tek 1890ih, ali tada još ne postoji klasna svijest i s time ni potreba za samoreprezentacijom u slikarstvu, nego tek nešto kasnije – od oko 1910ih nadalje. Budući da se ne radi, barem ne isključivo, o pripadnicima „mlade“ intelektualne elite, nego velikim djelom i veletrgovcima i sitnim industrijalcima – sklonost Nasti Rojc nije potaknuta nekom iznenadnom sviješću o vrijednosti ženske umjetnosti, već nepostojanjem modernističkih vrijednosti koje bi ju diskreditirale zbog nedovoljne formalne inovativnosti. Dakle, potreba za samoreprezentacijom koja je do nedavno bila dio životnog stila uglavnom samo plemstva, proširila se u ovom trenutku i na ostale slojeve građanstva (=velika potražnja portreta); istovremeno, modernistički stavovi intelektualne elite se nisu u većoj mjeri proširili i na ostatak umjetničke publike.

U kojoj je mjeri zanemarivanje ženskih autorica u povijesti umjetnosti u 20. stoljeću naslijeđeno iz ovdje promatranog razdoblja, a koliko je rezultat kasnijih koncepcija unutar znanosti? U Gamulinovom pregledu *Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća* spominje se 125 osoba, od čega 108 (86,4%) muškaraca i 17 (13,6%) žena. Slično je i s *Enciklopedijom Hrvatske umjetnosti* (Domljan, 1995/1996): od 1672 osoba, njih 1455 (87%) su muškarci, a 217 (13,5%) žene. Također, prisutno je i često korištenje odrednica kao što su „ženski senzibilitet“, „osjećajnost“, „ženstvenost“ i „rafiniranost“¹⁴³. Primjećuje se da su omjeri zastupljenosti ženskih umjetnica u pregledima slični onima zastupljenosti umjetnica na izložbama u promatranom razdoblju. Također, slično je i korištenje orođenih termina. Iz ovog je razdoblja naslijeđeno i davanje prednosti određenim tipovima ženstvenosti - onom fragilne žene poput Slave Raškaj.

Razlika, međutim, leži u razlozima tog zanemarivanja. Dok se u ovom razdoblju to može (pojednostavljeno) objasniti lošim društvenim položajem žena, te nerazvijenošću manjkom sredstava u kulturi, a tek manjim djelom i estetskim koncepcijama, u 20. stoljeću se to zanemarivanje može velikim djelom objasniti upravo umjetničkom (i povijesnoumjetničkom) paradigmom (ovdje se ne misli samo na zanemarivanje umjetnica iz 19. stoljeća, već umjetnica općenito). Debate između „starih“ i „mladih“ teško da su prešle granice kulturne elite, pa su modernističke vrijednosti bile prisutne kod malog broja kritičara, a kod šire publike se vjerojatno nisu niti pojavile. K tome, ranije u 19. stoljeću postojala je tendencija registriranja ženskih autorica, bilo u povijesti bilo u suvremenosti (čega je u Hrvatskoj primjer Ivan Kukuljević Sakcinski), koja je u 20. stoljeću nestala¹⁴⁴, a opusi autorica koje su u promatranom razdoblju i doživjeli nekakav uspjeh, izbrisani su ili na neki način obezvrijeđeni. Riječima Leonide Kovač, razloge tome „nalazimo upravo u normativnom diskursu discipline modernističke povijesti umjetnosti“¹⁴⁵. Norma je, dakle, formalna inovacija i tip herojskog individualizma neshvaćenog umjetnika. I ona se jednako primjenjuje na sve.

Ilustracije

¹⁴³ KOLEŠNIK 2006: 240, 241

¹⁴⁴ KOLEŠNIK 2006: 224

¹⁴⁵ KOVAČ 2007: 30



Slika 1. F.D. Pommer: Portret djevojke u profilu, oko 1875.



Slika 2. F. D. Pommer: Olga Mraović, prije 1867.



Slika 3. I. Standl: Marija Vancaš, 1865.



Slika 4. I. Standl: Portret mlade djevojke u naslonjaču, oko 1872.



Slika 5. I. Standl: Članovi obitelji Hellenbach, oko 1874.



Slika 6. H. Fickert: Portret žene s cvikerom, poč. 1870ih



Slika 7. Lavoslav Breyer: Ljerka Šram, kraj 1890ih



Slika 8. P. Dimitrijević: Maca Miškatović, prije 1910.



Slika 9. V. Ceregato: Marija i Josipa Ivanković, oko 1914.



Slika 10. "Pariška moda", 1895., br. 3, str. 8

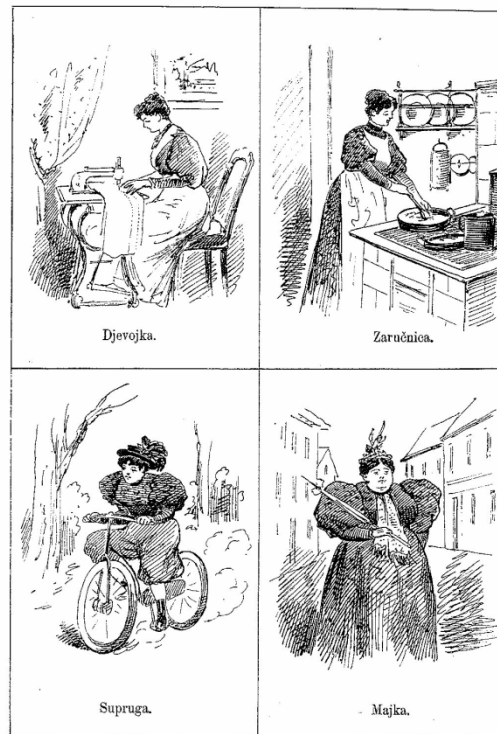


Slika 11. "Pariška moda", 1895., br. 1, str. 4



Slika 12. "Modni svijet", 1911., br. 1, str. 1

Slika 13. Nepoznati autor: *Neuljudan muž*, "Novi Zvekan", 1894.



Slika 14. Nepoznati autor: *Djevojka, zaručnica, supruga, majka*, "Trn", 1899.

P o r a ž e n .



On: „Oh, molim te, Irmo, prestani igrati i „pjevati, kupiti ću ti već opravu“.

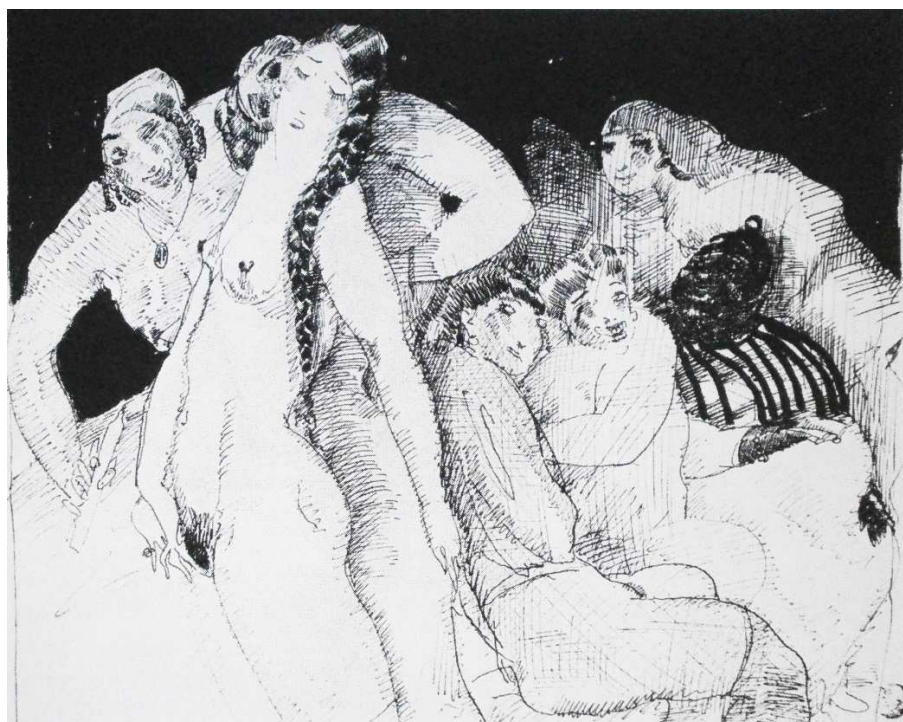
P O E Z I J A I P R O Z A .



On: Ti danas izgledaš kao proljeće.
Ona: Slažemo se. Upravo sam ti htjela kazati, da trebam projetnu toaletu.

Slika 15. Nepoznati autor: *Porazen*, "Novi Zvekan", 1895.

Slika 16. Tomislav Kolombar: *Poezija i proza*, "Koprive", 1919.



Slika 17. Miroslav Kraljević: *Lezbijke*, 1912.



Slika 18. Josip Franjo Mücke: *Sofija grofica Schönborn – Wiesentheid, rođena Eltz, s psićem*, 1858.



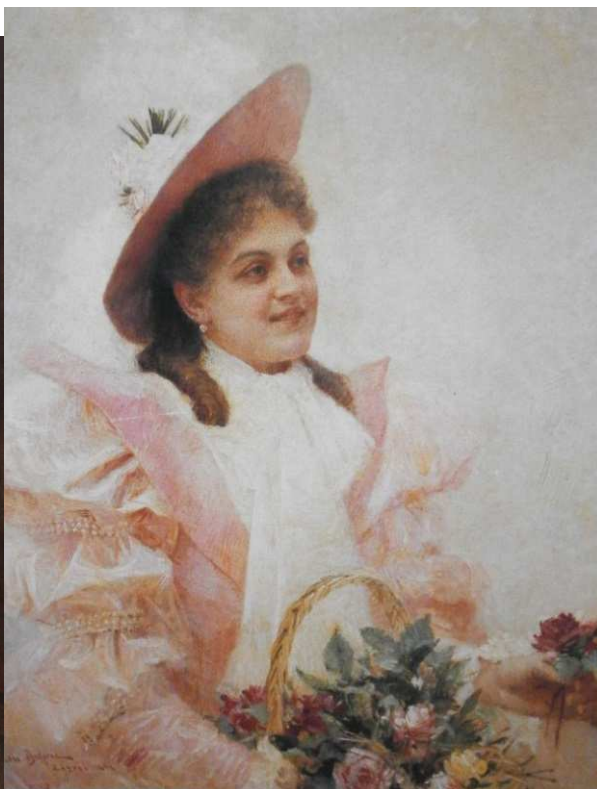
Slika 19. Josip Franjo Mücke: *Gabrijela grofica Pejačević*, 1857.



Slika 20. Bela CsikosSesia: *Trijumf nevinosti*, 1909.



Slika 21. Bela Csikos Sesia: *Saloma*, 1919.



Slika 22. Vlaho Bukovac: *Portret Zinke Nossan*, 1898.



Slika 23. Vlaho Bukovac: *Moje gnijezdo*, 1897.



Slika 24. Josip Račić: *Gospođa u crnom*, 1907.



Slika 25. Tomislav Krizman: *Marija Delvard*, 1907.



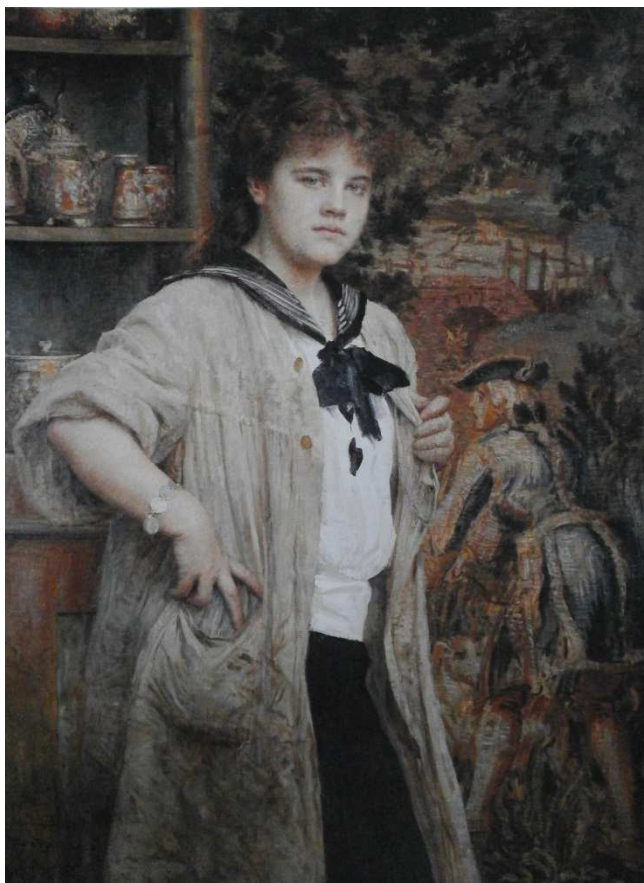
Slika 26. AlcideRobaudi (?): *Portret Antonije Krasnik*, 1907.



Slika 27. Miroslav Kraljević: *Kokote*, 1909.



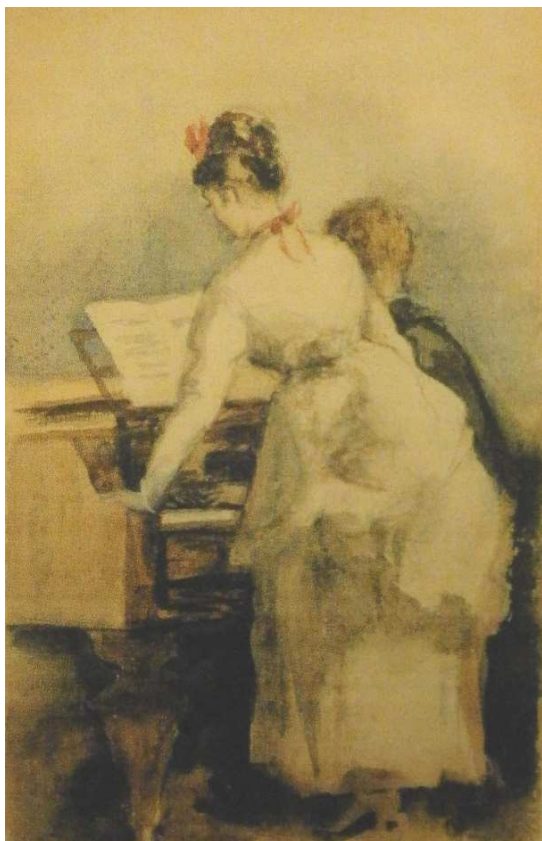
61 Slika 28. Miroslav Kraljević: *U kavani*, 1912.



Slika 29. Vlaho Bukovac: *Mlada umjetnica*, 1914.



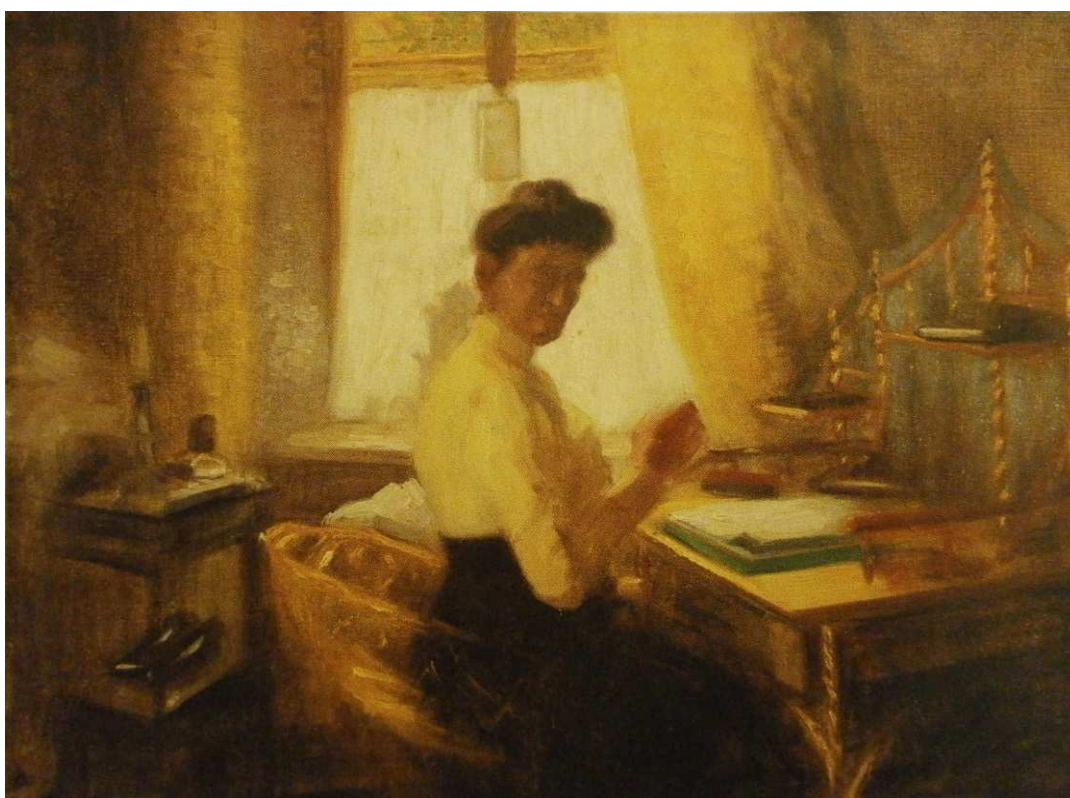
Slika 30. Carolina Voikffy Armero: *Autoportret u okruženju*, oko 1849.



Slika 31. Juliajana Drašković: *Autoportret sa sinom uz glasovir*, oko 1885.



Slika 32. Jelka Struppi: *Autoportret u bijeloj haljini*, 1908.



Slika 33. Jelka Struppi: *Autoportret u ateljeu*, oko 1910.



Slika 34. Zoe Borelli: *Autoportret u španjolskom kostimu*, oko 1910.



Slika 35. Nasta Rojc: *Autoportret lovac*, 1912.



36. Miroslav Kraljević: *Lezbijke (U razgovoru)*, 1912.

Tablica 1. Sudjelovanje umjetnica na izložbama u promatranom razdoblju u Hrvatskoj

Umjetnice		Izložbe				Umjetnici	
		skupne	samostalne		skupne		
1. generacija	Carolina Voikffy	0	0				1. generacija
	Julijana Drašković	0	0	0	3	Josip Franjo Mücke	
	Fanny Daubachy	0	0				
	Marijana Ludovika Mücke	1	0	0	5	Ferdinand Quiquerez	
2. generacija	Antonija Krasnik	1	0	11	24	Menci K. Crnčić	2. generacija
	Anka Maroičić-Löwenthal	5	0				
	Zora Preradović	12	1				
	Slava Raškaj	4	0				
	Jelka Struppi-Wolkensperg	11	1	7	31	Celestin Medović	
	Reska Šandor	0	0				
	Anka Bestall	9	2				
	Leopoldina Schmidt-Auer	8	0				
	Štefana Klaić-Hribar	0	0				
	Flora Jakšić-Marinović	4	0				
	Lina Virant-Crnčić	2	1				
	Marija Paula Dvořak	7	1				
	3. generacija	Milka Bedeković	0	0	2	19	
Vjera Bojničić		18	5				
Zoe Borelli		8	1				
Nasta Rojc		12	2				
Elizabeta Drašković		4	0	2	1	Josip Račić	
Vera Nikolić		4	1				
Ivka Orešković		7	1				
Zdenka Pexidr-Srića		10	2				
Alma Sova		1	0				
Zora Halper		0	0				
Marija Novaković		0	0				
Zenaida Bandur-Ercegović		0	0				
Marija Mikalić-Wolf		1	0				
Mila Wod		7	1				
Dora Car		2	0				
Antonija Tkalčić-Koščević		1	0				
Iva Simonović	5	2					

Tablica 2. Udio ženskih i muških umjetnika na izložbama od 1891. do 1919.

godina	Izložba	Umjetnice		Umjetnici		Ukupno	
		aps.	%	aps.	%	aps.	%
1891.	Izložba Društva za umjetnost i obrt, Zagreb	17	12,1	123	87,9	140	100
1894.- 1895.	Hrvatska narodna izložba, Zagreb	0	0	14	100	14	100
1899.	Društvo hrvatskih umjetnika	6	33,3	12	66,7	18	100
1900.- 1901-	Druga izložba Društva hrvatskih umjetnika u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu	2	10,5	17	89,5	19	100
1901.	Sedma izložba Društva hrvatskih umjetnika, Sušak, Karlovac, Osijek, Mitrovica, Zemun, Brod, Požega, Nova Gradiška, Sisak, Varaždin	2	18,1	9	81,9	11	100
1902.	Izložba Društva umjetnosti, Zagreb	8	22,8	27	77,2	35	100
1903.	Izložba Društva umjetnosti, Zagreb	2	22,2	7	77,8	9	100
1905.	Jubilarna izložba Društva umjetnosti	9	24,3	28	75,7	37	100
1906.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti	8	22,8	27	77,2	35	100
1908.	Treća jugoslavenska umjetnička izložba saveza „Lade“	4		17		21	100
1908.	Split i prva dalmatinska umjetnička izložba	3	10,7	25	89,3	28	100
1909.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti	10	31,2	22	68,8	32	100
1909.- 1910.	Druga umjetnička rzzstava v paviljonu R. Jakopića Hrv. um. društvo „Medulić“	2	10	18	90	20	100
1910.- 1911.	Prva umjetnička izložba priredjena po „Klubu hrvatskih književnika“ u Osijeku u Velikoj dvorani županijske zgrade	1	11,1	8	88,9	9	100
1911.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti	9	36	16	64	25	100
1911.	Umjetnička izložba salona Ullrich?	5	20,8	19	79,2	24	100
1913.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, Zagreb	10	28,5	25	71,5	35	100
1914.	Medjunarodna grafička izložba	25	39	39	61	64	100
1916.	Hrvatski proljetni salon	4	28,5	10	71,5	14	100
1916.	Izložba hrvatskih umjetnika u Osijeku	6	35,2	11	64,8	17	100
1917.	Četvrta izložba Hrvatskog proljetnog salona	5	38,4	8	61,6	13	100
1917.	Peta izložba Hrvatskog proljetnog salona u Osijeku	3	27,2	8	72,8	11	100
1918.	Umjetnička izložba, Rijeka	6	18,1	27	81,9	33	100
1919.	Izložba jugoslavenskih umjetnika iz Dalmacije	1	3,1	31	96,9	32	100
prosječno:		6,1	21,1	22,8	78,9	28,9	100

Tablica 3. Broj izloženih djela umjetnica

godina	Izložba	Umjetnice		Umjetnici		Ukupno radova
		aps.	prosječno po umjetnici	aps.	prosječno po umjetniku	
1891.	Izložba Društva za umjetnost i obrt, Zagreb	34	2	319	2,5	353
1894.- 1895.	Hrvatska narodna izložba, Zagreb	0	0	53	4,4	53
1899.	Društvo hrvatskih umjetnika	14	2,3	144	12	158
1900.- 1901.-	Druga izložba Društva hrvatskih umjetnika u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu	12	6	115	6,7	127
1901.	Sedma izložba Društva hrvatskih umjetnika, Sušak, Karlovac, Osijek, Mitrovica, Zemun, Brod, Požega, Nova Gradiška, Sisak, Varaždin	13	6,5	100	11,1	113
1902.	Izložba Društva umjetnosti, Zagreb	91	11,3	212	7,8	303
1903.	Izložba Društva umjetnosti, Zagreb	11	5,5	158	22,5	169
1905.	Jubilarna izložba Društva umjetnosti	39	4,3	197	7	236
1906.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti	23	2,8	150	5,5	173
1908.	Treća jugoslavenska umjetnička izložba saveza „Lade“	13	3,2	58	3,4	71
1909.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti	41	4,1	139	6,3	180
1909.- 1910.	Druga umjetnička rzsstava v paviljonu R. Jakopića Hrv. um. društvo „Medulić“	8	4	154	8,5	162
1910.- 1911.	Prva umjetnička izložba priredjena po „Klubu hrvatskih književnika“ u Osijeku u Velikoj dvorani županijske zgrade	6	6	70	8,7	76
1911.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti	27	3	81	5	108
1911.	Umjetnička izložba salona Ullrich?	7	1,4	120	6,3	127
1913.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, Zagreb	50	5	324	12,9	374
1914.	Medjunarodna grafička izložba	92	3,6	777	19,9	869
1916.	Hrvatski proljetni salon	22	5,5	98	9,8	120
1916.	Izložba hrvatskih umjetnika u Osijeku	28	4,6	95	8,6	123
1917.	Četvrta izložba Hrvatskog proljetnog salona	11	2,2	79	9,8	90
1917.	Peta izložba Hrvatskog proljetnog salona u Osijeku	11	3,6	97	12,1	108
1918.	Umjetnička izložba, Rijeka	18	3	104	3,8	122
1919.	Izložba jugoslavenskih umjetnika iz Dalmacije	4	4	196	6,3	200
	prosječno:	25	4	167	8,7	

Tablica 4. Udio učenica na izložbama škola

godina	Izložba	Umjetnice		Umjetnici		Ukupno	
		aps.	%	aps.	%	aps.	%
1901.	Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi, Umjetnički paviljon, Zagreb, - škola	10	58,8	7	41,2	17	100
1905.	Jubilarna izložba Društva umjetnosti						
	škola Roberta Auera	1	100	0	0	1	100
	škola Crnčića i Csikosa	13	100	0	0	13	100
	škola Celestina Medovića	1	100	0	0	1	100
	škola Otona Ivekovića	1	100	0	0	1	100
1906.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti						
	škola Crnčića i Csikosa	6	85,7	1	14,3	7	100

Tablica 5. Prosječne cijene radova umjetnica i umjetnika (samo slikarstvo)

godina	Izložba	Umjetnice	Umjetnici
1891.	Izložba Društva za umjetnost i obrt, Zagreb	112 (for)	257 (for)
1901.	Sedma izložba Društva hrvatskih umjetnika, Sušak, Karlovac, Osijek, Mitrovica, Zemun, Brod, Požega, Nova Gradiška, Sisak, Varaždin	104 (K)	423 (K)
1902.	Izložba Društva umjetnosti, Zagreb	181	230
1909.	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti	149	490
1911.	Umjetnička izložba salona Ullrich?	81	219
	prosječno:	127	324

Tablica 6. Broj studentica upisanih na ALU

Godina	1907.	1908.	1909.	1910.	1911.	1912.	1913.	1914.	1915.	1916.	1917.	1918.	1919.
Broj studentica	11	4	6	7	7	1	2	3	8	14	11	6	5

Literatura

- ANDRIĆ, Ivo. 1914. Hrvatska izložba. *Hrvatski pokret* 68: 2
- BAL, Mieke, Norman BRYSON. 2005. Semiotika i povijest umjetnosti. U *Kolešnik* 2005: 51 - 103
- BARBARIĆ, Damir (ur.). 1997. *Fin de siecle Zagreb – Beč*. Zagreb: Školska knjiga
- BOBAN, Branka. 2004. „Materinsko carstvo“. Zalaganje Stjepana Radića za žensko pravo glasa i ravnopravni položaj u društvu. U *Feldman* 2004: 191 – 209
- BOBINAC, Marijan, Krešimir NEMEC 1997. Bečka i hrvatska moderna: poticaji i paralele. U *Barbarić* 1997: 84 - 105
- BREŠIĆ, Vinko. 1997. *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM
- BREŠIĆ, Vinko. 2005. *Čitanje časopisa: uvod u studij hrvatske književne periodike 19. stoljeća.*, Zagreb: Matica hrvatska
- BRLIĆ–MAŽURANIĆ, Ivana. 1997. Autobiografija. U *Brešić* 1997: 520 - 331
- DISCOBOLO. 1917. Kolektivna izložba Vere barunice Nikolić. *Hrvatska njiva* 35: 629
- EHRENPREIS, David. 1999. Cyclists and Amazons: Representing the New Woman in Wilhelmine Germany. *Woman's Art Journal* 20/1: 25 – 31.
<http://www.jstor.org/stable/1358842>(posjet 13.12.2013.)
- FELDMAN, Andrea. 1999./2000. Posljednjih tisuću godina: povijest žena - ženska povijest - kulturna povijest. *Otium* 7(8): 30-37
- FELDMAN, Andrea (ur.). 2004. *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*. Zagreb: Institut Ženska infoteka
- GALJER, Jasna. 2000. *Likovna kritika u Hrvatskoj: 1868-1951*. Zagreb: Meandar
- GALJER, Jasna. 2009. Kosta Strajnić: promotor novih tema u hrvatskoj likovnoj kritici. U: *Strajnićev zbornik: zbornik radova povodom 120. godišnjice rođenja i 30. godišnjice smrti Koste Strajnića*, ur. Ivan Viđen, 71 – 82. Dubrovnik; Zagreb: Matica hrvatska - Ogranak Dubrovnik; Institut za povijest umjetnosti

GROSS, Marijana, Agneza SZABO. 1992. *Prema hrvatskome građanskom društvu: društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća*. Zagreb: Globus

Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću. Donacija dr. Josip Kovačić. Biografije. <http://www.donacijegz.mdc.hr/biografije.aspx?lng=HR> (posjet 20.1.2013)

IVANČEVIĆ, Radovan. 1997. Bečka škola povijesti umjetnosti i Zagreb: utjecaji i nastavljanja. U *Barbarić 1997*: 230 – 255

JAGIĆ, Suzana. 2008. "Jer kad žene budu žene prave...": Uloga i položaj žena u obrazovnoj politici Banske Hrvatske na prijelazu u XX. stoljeće. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=57789 (posjet 14.11.2013.)

JENDRIĆ, Dorotea. 1993. Barunica među slikarima. Izložba slika Vere Nikolić Podrinske u Čakovcu. *Večernji list*, 23. listopada 1993., 55

JOHNSTON, William M. 1993. *Austrijski duh: intelektualna i društvena povijest od 1848. do 1938*. Zagreb: Globus

JURIĆ – ZAGORKA, Marija. 1997. Što je moja krivnja?. U *Brešić 1997*: 450 – 499

KARA, Ljudevit. 1918a. Mila Wod. *Novosti* 69: 3

KARA, Ljudevit. 1819b. Ullrihov salon. *Nasta Rojc. Novosti* 56: 2

KARAMAN, Igor. 2000. *Hrvatska na pragu modernizacije: (1750-1918)*. Zagreb: Naklada Ljevak

KEMP, Wolfgang. 1998. The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1916/1/Kemp_The_work_of_art_and_its_beholder_1998.pdf (posjet 10.10.2013.)

KOLEŠNIK, Ljiljana. 2000. Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma. <http://www.ipu.hr/uploads/documents/49.pdf> (posjet 6.12.2013.)

KOLEŠNIK, Ljiljana. 2004. Safički modernizam Naste Rojc. *Gordogan* 2(3): 152 – 154

KOLEŠNIK, Ljiljana (ur.). 2005. *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: kritičke perspektive povijesti umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti

KOLEŠNIK, Ljiljana. 2006. Likovne umjetnice. U *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, ur. Jasenka Kodrnja, 220 – 245. Zagreb: Institut za društvena istraživanja

KOLEŠNIK, Ljiljana. 2008. (Ne)moguća priča. Utjecaj Münchenske akademije na žensku umjetnost ranog modernizma. U *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, ur. Ljiljana Kolečnik, Irena Kraševac, Petar Prelog, 86 – 107. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti

KOLEŠNIK, Ljiljana. 2011. Croatian Secession: The Unsuccessful Quest for Modernity at the Edge of the Empire. *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 1(11): 66-79

KOVAČ, Leonida. 2001. *Kodovi identiteta*. Zagreb: Meandar

KOVAČ, Leonida. 2007. *Zelene vrpce: samoreprezentacijski radovi Naste Rojc i Stjepana Lahovskog iz zbirke Josipa Kovačića: HAZU, Hrvatski muzej arhitekture, 19. 4. -13. 5. 2007.* Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti

KRŠNJAVI, Isidor. 1899. *Kritična razmatranja*. Zagreb: Nakladom Knjižare Lavoslava Hartmana (Kugli i Deutsch)

KRŠNJAVI, Isidor. 1986. *Zapisci: iza kulisa hrvatske politike. Sv. 1.* Zagreb: Mladost

LUNAČEK, Vladimir. 1903. Izložba društva umjetnosti. *Prosvijeta* 658-664

LUNAČEK, Vladimir. 1906. Slava Raškajeva. *Savremenik* 1(5): 392-394

LUNAČEK, Vladimir. 1918a. Božićna izložba u salonu Ullrichovom. *Obzor* 59(288): 2-3

LUNAČEK, Vladimir. 1918b. Izložba Naste Rojc. *Obzor* 59(39): 2

MARIJANOVIĆ, Stanislav. 1990. *Fin de siècle hrvatske Moderne: (generacije "mladih" i časopis "Mladost")*. Osijek: Revija-Izdavački centar Radničkog sveučilišta "Božidar Maslarić"

MARKOVIĆ, Zdenka. 1911. Izložba Naste Rojc. *Domaće ognjište* 373 - 374

MARUŠEVSKI, Olga. 1997.Hrvatska likovna moderna i Beč. UBarbarić 1997: 257 – 280, Zagreb

MARUŠEVSKI, Olga. 2004.*Društvo umjetnosti: 1868. - 1879. - 1941.: iz zapisaka Hrvatskog društva likovnih umjetnika*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske

MATOŠ, Antun Gustav. 1909.Dojmovi s umjetničke izložbe. *Hrvatska smotra* 5(9-10), 269, 274 – 277

MILČINOVIĆ, Andrija. 1912.Izložbe. *Savremenik* 75

OGRAJŠEK GORENJAK, Ida. 2004.,„On uči, ona pogađa, on se sjeća, ona prorokuje“. Pitanje obrazovanja žena u sjevernoj Hrvatskoj krajem 19. Stoljeća. U Feldman 2004: 157 – 179

PETROVIĆ – KLAJIĆ, Đurđa. 1997.*Nasta Rojc: retrospektivna izložba, Umjetnički paviljon, 19.12.1996. - 2.2.1997.*. Zagreb: Umjetnički paviljon

POLLOCK, Griselda. 1999. Modernost i prostori ženskosti. U *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: izabrani tekstovi*,ur. Ljiljana Kolečnik, 157 - 197.Zagreb: Centar za ženske studije, Zagreb

POLLOCK, Griselda. 2005.(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?. U Kolečnik 2005: 245 - 271

RICHARDSON, Angeliqe. 2008.*Love and eugenics in the late nineteenth century: rational reproduction and the new woman*. Oxford: Oxford University Press

ROJC, Nasta. 1938.Predavanje gdje. Naste Rojc na zagrebačkoj radio stanici prigodom njezine izložbe.*Jutarnji list*, 10. ožujka 1938, 10

SEKULIĆ, Ljerka. 1968.*Njemačka "Luna" u kulturnom životu Hrvatske*. Zagreb: Filozofski fakultet

SHAPIRO, Susan C. 1991.The Mannish New Woman Punch and Its Precursors. *The Review of English Studies, New Series*42(168): 510 – 522
<http://www.jstor.org/stable/518785>(posjet 13.12.2013.)

SHOWALTER, Elaine. 2001.*Sexual anarchy: gender and culture at the Fin de Siecle*. London: Virago Press

SILVERMAN, Debora L. 1989.*Art nouveau in fin-de-siecle France: politics, psychology, and style-* los Angeles, London:University of California Press, Brekeley

SPACAL, Alenka. 2005.Pokušaj uspostavljanja autonomnog subjekta kroz autoportretni likovni izraz umjetnica. U*Filozofija i rod*,ur.Gordana Bosanac, Hrvoje Jurić, Jasenka Kodrnja, 278 – 288. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo

SROUJI – SHAJRAWI, Clara. 2013.*A Model for Applying Jauss' Receptio Theory: The Role of Rumors in the Reception of "Memory in the flesh"*.<http://www.arabcol.ac.il/download/files/7-7%20mdarat%20english.pdf> (posjet 10.12.2013.)

STRAJNIĆ, Kosta. 1916.*Umjetnost i žena: predavanje u intimnoj izložbi Proljetnog salona: sa 9 reprodukcija*. Zagreb: Naklada knjižare J. Merhauta

STERGAR, Branka. 1996.*Slavka Raškaj (1877-1906): retrospektivna izložba povodom 90. obljetnice smrti slikarice, Ozalj, Zavičajni muzej, 8.03. -29.03.1996*.Ozalj: Narodno sveučilište: Zavičajni muzej

SUPPAN, Arnold. 1999.*Oblikovanje nacije u građanskoj Hrvatskoj: (1835-1918.)*. Zagreb: Naprijed

ŠEGO, Jasna. 2008.Ženski lik u hrvatskom romanu 19. stoljeća. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu.

ŠEGO, Jasna. 2011.O ženama u "Viencu" i o liku učiteljice u trima književnim tekstovima 19. stoljeća,http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=119622 (posjet 13.11.2013.)

ŠILOVIĆ – KARIĆ, Danja. 2004.Domaće ognjište – prvi ženski list u Hrvatskoj. U Feldman 2004: 181 – 190

ŠIMUNDŽA, Drago. 1993.*Francuska književnost u "Viencu"*. Split: Književni krug

TICKNER, Lisa. 2005.Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među spolovima. U Kolečnik 2005: 167 - 243

TKALČIĆ – KOŠČEVIĆ, Antonia. 1955.Osvrt na prvi decenij Umjetničke škole u Zagrebu. *Čovjek i prostor* 35: 2

TKALČIĆ – KOŠČEVIĆ, Antonia. 2007. *Sjećanja na prve generacije Umjetničke akademije u Zagrebu*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti

TRUHELKA, Jagoda. 1997. *Iz prošlih dana*. U Brešić 1997: 336 – 361

VOTAR, I. 1918. *Dvije umjetnice*. *Književni jug* 1(7): 293 - 296

VUJIĆ, Žarka. 2002. *Izložba Hrvatske slikarice plemkinje iz Zbirke dr. Josipa Kovačića*. Zagreb: Art magazin Kontura

VUJIĆ, Žarka. 2003. *Uvod u opus najstarije hrvatske umjetnice: Carolina Voikffy Armero (1817. - ?)*. <http://www.ipu.hr/uploads/documents/273.pdf> (posjet 3.12.2013.)

WOOLF, Virginia. 2004. *Tri gvineje*. Zagreb: Centar za ženske studije

ZORIČIĆ, Milovan. 1885. *Statističke crtice o Kraljevinah Hrvatskoj i Slavoniji*. Zagreb: Kraljevski statistički ured

Izvori

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti, Gundulićeva 24, [HAZU, ALU]

„Iz ateliera Mile Wodsedalek“. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti, Gundulićeva 24, [HAZU, ALU]

„Kod Rodina“. 1941. *Hrvatski dnevnik*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti, Gundulićeva 24, [HAZU, ALU]

KUKULJEVIĆ – SAKCINSKI, Ivan. 1856. „Južnoslavenske slikarice danas“, preveo: Pelc, M., *Luna. Beletristički prilog Agramer Zeitung* 1. ožujka 1856., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti, Gundulićeva 24, [HAZU, ALU]

LUNAČEK, Vladimir. 1902. „Izložba Društva umjetnosti“. *Vienac*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti, Gundulićeva 24, [HAZU, ALU]

„Skulpture Mile Wod“. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti, Gundulićeva 24, [HAZU, ALU]

„Ullrichov salon“. 1916. *Novosti*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Arhiv za likovne umjetnosti, Gundulićeva 24, [HAZU, ALU]

Popis ilustracija

Sl. 1. Grčević, 1981: 42

Sl. 2. ***, 1981: 42

Sl. 3. ***, 1981: 67

Sl. 4. ***, 1981: 67

Sl. 5. ***, 1981: 70

Sl. 6. ***, 1981: 164

Sl. 7. ***, 1981: 234

Sl. 8. ***, 1981: 144

Sl. 9. ***, 1981: 251

Sl. 10. <http://dnc.nsk.hr/DataServices/ImageView.aspx?id=294f79c5-d46c-40cb-83cd-b7f55505584d> [21.1.2014.]

Sl. 11. <http://dnc.nsk.hr/DataServices/ImageView.aspx?id=668aa875-9a3c-4c76-a172-9e88ad6bb574> [21.1.2014.]

Sl. 12. Maleković [et al.], 2003: 177

Sl. 13. Dulibić, 2009: 115

Sl. 14. ***, 2009: 117

Sl. 15. ***, 2009: 115

Sl. 16. ***, 2009: 186

Sl. 17. Zidić, 2009: 77

Sl. 18. Balen, 2000: (bez paginacije)

- Sl. 19. Balen, 2000: (bez paginacije)
- Sl. 20. Maleković [et al.], 2003: 349
- Sl. 21. <http://www.umjetnicki-paviljon.hr/hr/izlozbe/?exhibitionId=67> [2.3.2014.]
- Sl. 22. Kružić Uchytl, 2005: 110
- Sl. 23. <http://www.galerijaklovic.hr/sites/default/files/moje-gnijezdo-1897.jpg> [2.3.2014.]
- Sl. 24. Rus, 2008: 109
- Sl. 25. Maleković [et al.], 2003: 8
- Sl. 26. ***, 2003: 371
- Sl. 27. Zidić, 2009: 56
- Sl. 28. ***, 2009: 67
- Sl. 29. Kružić Uchytl, 2005: 288
- Sl. 30. <http://www.ipu.hr/uploads/documents/273.pdf> [3.12.2013.]
- Sl. 31. Vujić, 2002: 23
- Sl. 32. ***, 2002: naslovnica
- Sl. 33. ***, 2002: 23
- Sl. 34. ***, 2002: 23
- Sl. 35.
https://www.google.it/search?q=vlaho+bukovac+moje+gnijezdo&espv=2&es_sm=93&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=KVdJU4H2KKTOygOSyYDgBw&ved=0CAgQ_AUoAQ&biw=1366&bih=667#q=nasta+rojc+autoportret+lovac&tbm=isch&facrc=_&imgdii=qBcUfnUNY9GrtM%3A%3BjpQOI0K2jjBNMM%3BqBcUfnUNY9GrtM%3A&imgrc=qBcUfnUNY9GrtM%253A%3BVIwt7y4XFTRDQM%3Bhttp%253A%252F%252Fimg137.imageshack.us%252Fimg137%252F1384%252F1portretspuskom.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fmarkusevec.blogger.index.hr%252Fpost%252Fzvonko-simunjak--nostalgija [1.2.2014.]
- Sl. 36. Zidić, 2009: 77