ГАЛЕРИЈА СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

152

ИГОР БОРОЗАН

УМЕТНИЧКИ ПРЕОБРАЖАЈИ
ВЛАХА БУКОВЦА
у контексту европског сликарства

Београд 2020

Публикацију издаје
Српска академија наука и уметности

Главни уредник
Душан Оташевић

Рецензенти
Ирина Суботић
Миодраг Марковић
Саша Брајовић

Лектор
Ружица Радовановић

Коректор
Вук Влајковић

Фотографије
Владимир Поповић Т II, сл. 17, 19, 31, 102, 103, 109, 120, 129, 136, 146, 148
Горан Вранић Т I, III, IV, сл. 4, 36, 63, 76, 77, 78, 88, 96, 101, 107, 108, 123, 137, 147
Саша Савовић сл. 114
Јанко Дермастја сл. 56

Графички дизајн и техничко уређење
Мирослав Лазић

Индекс
Исидора Савић

Штампа
Службени гласник, Београд

Тираж
1000

ISBN 978-86-7025-864-8 (SRP)

САДРЖАЈ

Реч аутора 9

ДОБА ИСТРАЖИВАЊА (1866–1877): ИЗМЕЂУ НОВОГ СВЕТА И ЗАВИЧАЈА 15
Уобличавање Буковчеве аутобиографије 15
Историографски осврти на лик и дело Влаха Буковца 19
Препознавање *човека* и први Буковчев аутопортрет 24
Препознавање *уметника* и идентитетско дефинисање 31

ДОБА ФОРМИРАЊА У ПАРИЗУ (1877–1893): УТЕМЕЉЕЊЕ САЛОНСКОГ СЛИКАРА . . . 39
Краљевска академија као носилац хуманистичке теорије уметности у 19. веку 39
Александар Кабанел и академско сликарство у другој половини 19. века 43
Александар Кабанел као уметнички и социјални модел: академско формирање Влаха Буковца 47
Салонска уметност у Паризу током последњих деценија 19. века 60
Јарослав Чермак као узор и путоказ у изградњи *црногорских тема* 63
Рани пејзажи: између *намештености* и реализма 69
Опстанак на тржишту уметнина и портретна продукција 71
Прва посета Београду и портрет краљице Наталије Обреновић 74
Велика Иза и сензационални успех на Париском салону 1882. године 82
Између личног и аранжираног: Аутопортретна и портретна делатност раних осамдесетих 99
Боравци на Цетињу и *црногорске теме* 104
Оријентализам и продор на енглеско тржиште 113
Између вере и актуелног: Исус пријатељ деце (Пустите децу к мени) 124
Ствар моде: Од оријентализма до јапанизма 133
Варијације на тему Nouvelle femme 139

Између потврде и имагинације: античке теме 147
Антички жанр и циклус *Патрицијки* 152
Нове тенденције: натурализам и импресионизам 159
У свету *интернационалног Олимпа* 169

ДОБА ЕТАБЛИРАЊА У ЗАГРЕБУ (1893–1898): *КНЕЗ СЛИКАР* И GRAND DÉCOR 175
Патриотске теме и јавни ангажман 175
Династички патриотизам и портрети цара Фрање Јосифа I 189
Изградња куће и креирање уметничког живота у Загребу 200
Врхунац *шареног* (ватреног) стила 209
Симболизам и нервозна клима у доба fin-de-siècle-a 212
Доба изолације: *цавтатски интермецо* (1898–1902) 227

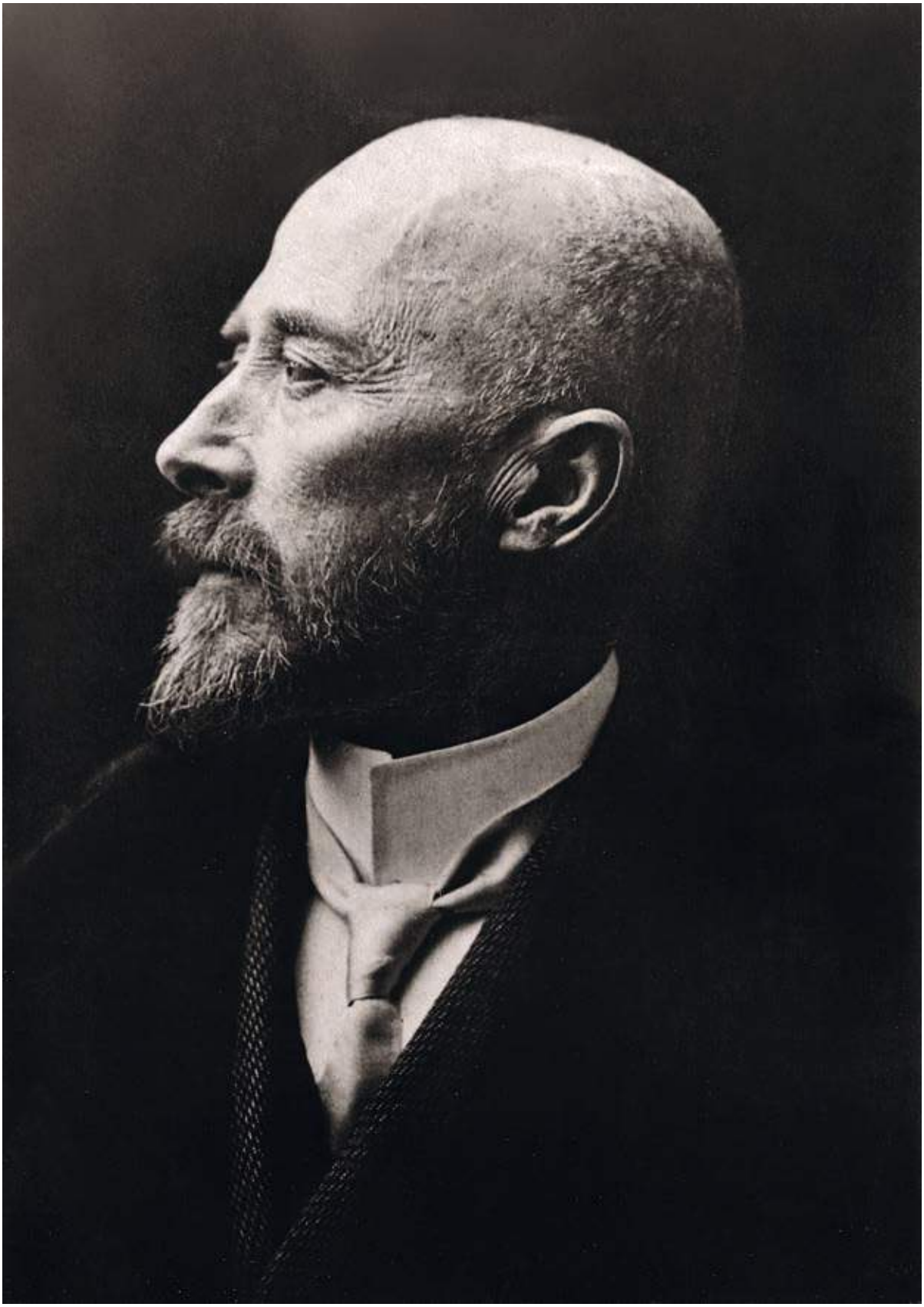
ДОБА РЕ-КРЕИРАЊА У ПРАГУ (1903–1922): АКАДЕМИК КАО ЕСТЕТА (ДЕКАДЕНТ) . . . 239
Боравак у Бечу и формална измена ликовног језика 239
Уметничка клима у Прагу на размеђи 19. и 20. века 242
Декадентне теме и свет помодних идеја 245
Велики актови и концепт l' art pour l' art 254
Позна аутопројекција и репрезентација грађанског двора 264

Епилог 277

Биографија 285

Библиографија 291

Именски регистар 315



Реч аутора

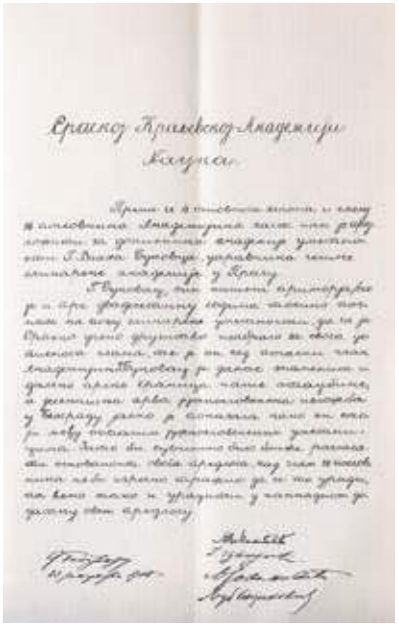
Писање књиге о Влаху Буковцу проистекло је из мог интересовања за дело тог изузетног сликара. Готово вековна рецепција његовог дела у српској средини створила је менталну слику о њему као о уметнику који је оставио дубок траг у разноликим историјским епохама на тлу данашње Републике Србије. Израда владарских портрета чланова династија Обреновић и Карађорђевић и потоњи Буковчев рад у великој су мери утицали на колективно сећање на сликара. Уметник који је током радног века више пута посетио Београд и Србију, у чијим се музејским и приватним збиркама чува велики број његових слика, оправдано је постао члан Српског ученог друштва (1884) и потом Српске краљевске академије у Београду (1892). Рељеф с профилом Влаха Буковца који је 1924. године извео вајар Ђока Јовановић у складу с концептом *ars memoria* данас се налази у Сали Председништва Српске академије наука и уметности, међу представама најистакнутијих уметника и научника.

Европски оквир Буковчевог стваралаштва додатно је контекстуализовао његова дела. Сликар који је стварао у Паризу, Лондону, Ливерпулу, Прагу, Загребу, Београду и Бечу био је сведок разноликих идејних и културних струјања на тлу Европе од последњих деценија XIX до првих деценија XX века. Честе промене места боравка утицале су на Буковчев ликовни преображај, испод којег се ипак назирала једна константа – свет непролазне лепоте. Као естета и хедониста, конзумент и стваралац лепог, Влахо Буковац је у себи понео блештаву светлост Јадрана у велики свет, у којем се потврдио као један од најуспешнијих сликара из медитеранског региона.

Жудња за лепим, проткана у највећој мери угодним и улепшаним грађанским животом, произвела је истоветну рецепцију – Буковчеве слике у посматрачу изазивају и сету и радост, али и утисак да су време и простор замрзнути у једном трену и на једном месту – његовом родном Цавтату.

За остваривање овог пројекта захвалност дугујем низу појединаца и установа, а пре свега Српској академији наука и уметности и њеном председнику академику

I. Влахо Буковац, архивска фотографија, инв. бр. САНУ-Ф 299



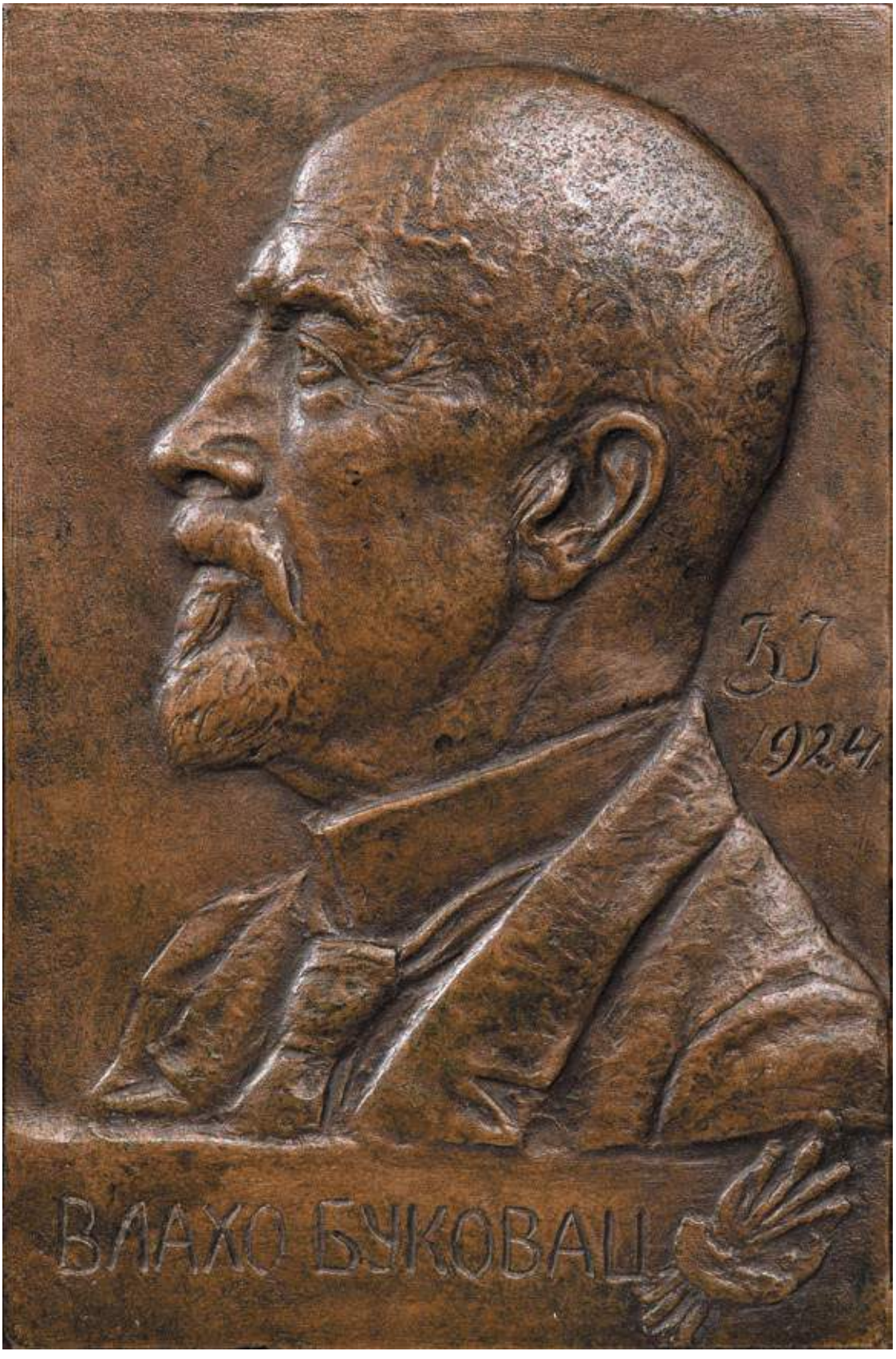
II. Предлог именовања Влаха Буковца за члана СКА, Архив САНУ, Акта СКА 905/45, од 23. јануара 1905

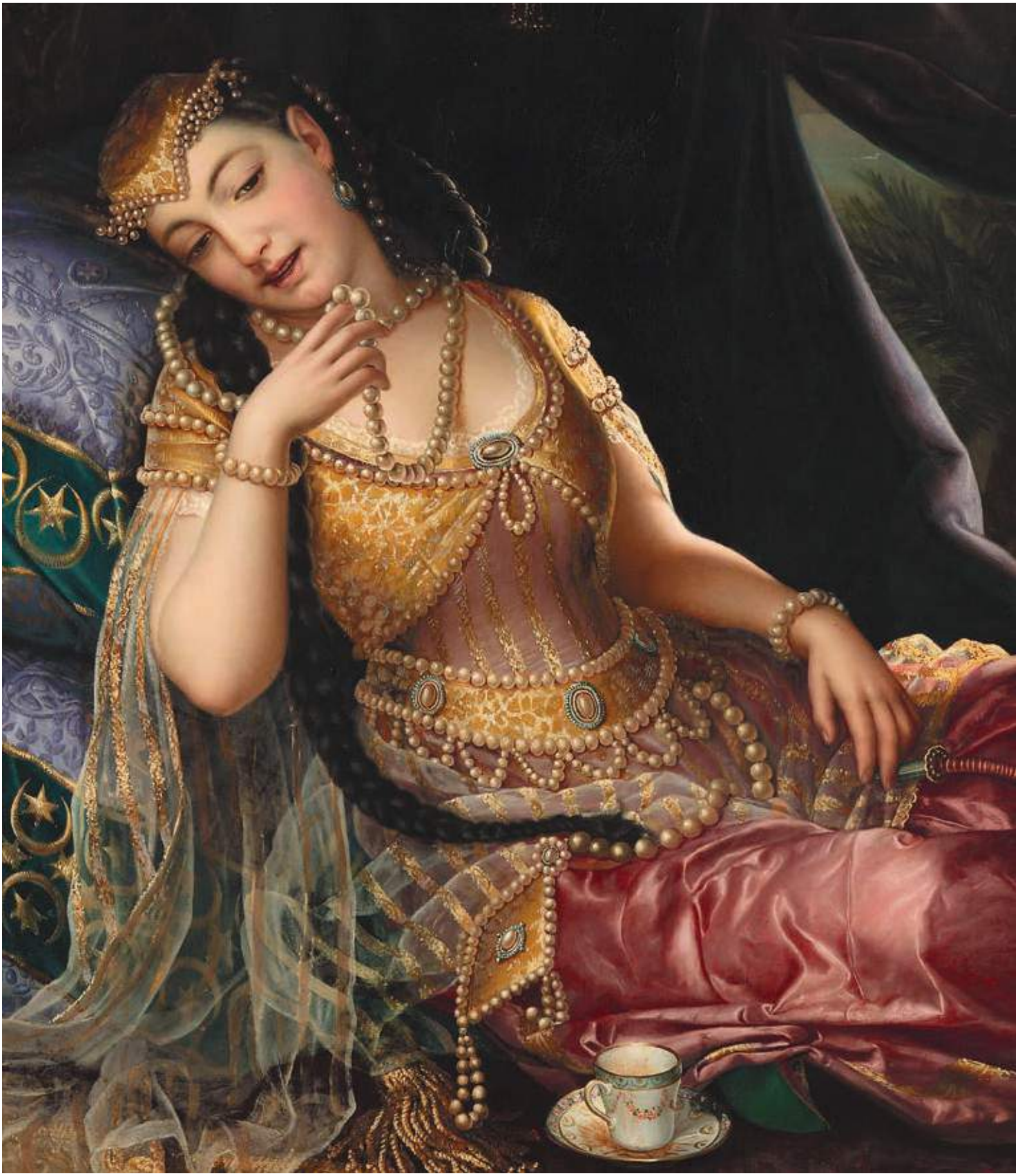
III. Ђорђе Јовановић, Влахо Буковац, 1924, рељеф, Уметничка збирка САНУ, инв. бр. 113 (стр. 11)

Владимиру С. Костићу, као и Галерији САНУ са управником академиком Душаном Оташевићем на челу.

Изузетну захвалност изражавам и Министарству културе и информисања Републике Србије и ресорном министру Владану Вукосављевићу, који су, увиђајући значај Влаха Буковца за српску средину и његов утицај на културне споне у региону, у потпуности материјално подржали остваривање овог пројекта. За његову реализацију посебно је заслужна Рада Маљковић, кустос Галерије САНУ, која је била главни покретач пројекта и чију стручност, несебичну посвећеност послу и љубав према уметности желим нарочито да истакнем. Искрено захваљујем и уваженим рецензентима др Ирини Суботић, професорки емерити, Миодрагу Марковићу, дописном члану САНУ, и др Саши Брајовић, професорки Филозофског факултета у Београду.

Својом безрезервном подршком немерљив допринос дали су Народни музеј у Београду и његова директорка мр Бојана Борић Брешковић, а драгоцену помоћ пружили су и Државна уметничка колекција Дворског комплекса на Дедињу, Музеји и галерије Конавала / Кућа Буковац у Цавтату и њеној директорки Антонији Русковић Радонић, Модерна галерија у Загребу, Музеј Српске православне црквене општине у Дубровнику, Народна галерија у Љубљани, Спомен-збирка Павла Бељанског, Музеј Југославије, Дом Јеврема Грујића, Галерија Матице српске у Новом Саду, Медија центар *Одбрана*, Музеј рудничко-таковског краја, Умјетничка галерија у Дубровнику, Умјетничка галерија Босне и Херцеговине, Хрватски повијесни музеј, Хрватски институт за повијест, Државни архив у Загребу, Државни архив у Задру, Градски музеј у Вараждину, Завичајни музеј Нашице, Галерија *Кловићеви двори* у Загребу, фрањевачки самостан у Томиславграду, Колекција Фарингдон, Музеј лепих уметности у Будимпешти, престолонаследник Александар Карађорђевић и Катарина Карађорђевић, Лазар Шеферовић, Петра и Давор Вугринец, Бранко Роглић, Бисерка Раутер Планчић, проф. др Александар Кадијевић, проф. др Звонко Маковић, Луција Вуковић, Богдан Жижић, Сања Лазић, Петар Петровић, Ивана Игњатовић, Александар Радосављевић, Петер Крајнц, Амар Дацковић, Вук Влајковић, Исидора Савић, преводилац на енглески језик др Тијана Борић и мајстор дизајна Мирослав Лазић.


ВЛАХО БУКОВАЦ
1924



ДОБА ИСТРАЖИВАЊА (1866–1877): ИЗМЕЂУ НОВОГ СВЕТА И ЗАВИЧАЈА

Уобличавање Буковчеве аутобиографије

Живот и дело Влаха Буковца, рођеног 1855. године у Цавтату, тадашњем делу Аустријске монархије, од оца Влаха Фађонија и мајке Марије Перић, доспели су у фокус интересовања научне јавности. У новије време, појединим епизодама из његовог опуса баве се научници из Хрватске,[1] Србије,[2] Америке[3] и Средње Европе.[4]

Полазиште за разумевање Буковчевог живота чини његова аутобиографија *Moj život*, објављена у Загребу 1918. године.[5] Редакцију књиге је обавио Божа Ловрић, док је предговор написао Иво Војновић. На предњој корици је приказан једрењак који сугерише сликареву несталну природу, али и шире оквире времена. Јасна је редакторова намера да истакне уметников пустоловни карактер.[6] Поткорична страница Буковчеве књиге обележена је посветом, *Жени и дјеци својој, гнијезду своме*, која недвосмислено упућује на уметниково уточиште и исходиште – породицу

Т.1. *Млада султанија*, 1877, детаљ, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. –300

1 О Буковчевом прашком периоду у склопу деконструкције његовог психичког стања: H. Puhara, L. Vuković, *Vlaho Bukovac u Pragu – protuslovlja vremena i negiranja novog*, Kvartal 1–2 (2015) 60–62; P. Vugrinec, *Slikari u atelijeru. Međusobno portretiranje Vlahe Bukovca i Bele Csikosa Sesije i umjetnička djela nastala u njihovim prvim zagrebačkim atelijerima*, Peristil LVIII (2015) 121–134.

2 О тумачењу Буковчевих слика *Бијеле лилије* (1915) и *Далеко од дома* (1916), у власништву збирке Медија центра у Београду: *И.* Томић, *Два дела Влаха Буковца из уметничке збирке Медија центра Одбрана*, Зборник Народног музеја, историја уметности, XXII (2016) 291–301. О биографији Влаха Буковца: С. Чупић, *Влахо Буковац*, у: *Српска енциклопедија*, том I, књ. 2, Београд 2015, 649–650.

3 R. Rossner, *"The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion … " Vlaho Bukovac, Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest*, Nineteenth Century Art Worldwide 1 (2007).

4 О учешћу и организацији Влаха Буковца приликом представљања Хрватског павиљона на Миленијумској изложби у Пешти 1896. године, као и његовом формативном значају за уобличавање ликовне сцене у Загребу крајем 19. века: I. Sármány-Parsons, *Painting in the Age of Franz Joseph*, у: *The First Golden Age*, ed. A. Bán, Budapest 2016, 190–191.

5 V. Bukovac, *Moj život*, pred. I. Vojnović, Zagreb 1918.

6 V. Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, Zagreb 2005, 10.

и родно место. Насупрот уметниковом авантуризму, породица је дефинисана као сигурна лука и место његовог спокоја.

Непрекидни периоди кретања и мировања, који су обележили Буковчев живот, допринели су да његова аутобиографија у великој мери остане недоречена. С правом је уочено да она није у потпуности кохерентно и уобичајено наративно дело.[7] Велики део своје исповести уметник је посветио младалачким авантурама и боравцима у Америци и Паризу, док су делови живота проведени у Загребу, и нарочито у Прагу, скрајнути. Упркос намерној селекцији представљених догађаја, и понекад збрканих датума, уметникова аутобиографија је драгоцена за разумевање његовог живота и опуса. Утисак да сликар наступа као неутрални наратор може да оспори пажљиво читање његове књиге – иза наизглед стерилне нарације крије се наменски устројен приказ узрастања уметника.

Након Буковчеве смрти 1922. године, у Београду је објављено друго издање његове аутобиографије у Српској књижевној задрузи.[8] Уметников пријатељ и књижевник Марко Цар је 1925. године приредио Буковчеву књигу на ћириличком писму са истоветним насловом *Мој живот*.[9]

Приређивач је извршио минималне дораде изворног текста по жељи самог Буковца, незадовољног првим издањем своје биографије.[10] У уводном тексту за београдско издање Цар мења поглед на Буковчев живот, али и на типску фигуру уметника у ширим оквирима. Он истиче да је прошло време боемских уметника и особењака, чије су биографије чинили фантастични доживљаји,[11] чудесни животописи – као у случају вајара Бенвенута Челинија (1558–1566)[12] – и типске представе сликара с дугом косом и шеширом широког обода *à la Rembrandt*.[13] Уметник је превасходно детерминисана особа која у социјалном окружењу изграђује сопствену личност (self-made man).[14]

---

7 Исто.

8 За потребе овог рада коришћена је друга верзија Буковчеве *Аутобиографије* из 1925. године: В. Буковац, *Мој живот*, пред. М. Цар, Београд 1925.

9 Прве биографске податке о Влаху Буковцу Марко Цар је објавио у *Словинцу* 1881. године. Потом их је проширио у студији *Annuario dalmatico*, Zadar 1884. О сликару је драгоцене биографске податке оставио и књижевник Симо Матавуљ у делу *Са Јадрана*, Београд 1891; V. Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 10.

10 Буковац, *Мој живот*, XIV–XV.

11 Исто, V.

12 B. Čelini, *Moj život*, pred. J. Stojanović, Gornji Milanovac 2006.

13 Буковац, *Мој живот*, V. О типологизацији Рембрантовог визуелног лика у 19. веку: A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century*, Amsterdam 2003, 123–156. О историјској биографији Рембранта: E. van de Wetering, *Rembrandt, eine Biographie*, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*, ed. Gemälde galerie Staatliche Museen zu Berlin, Köln 2006, 11–20.

14 Буковац, *Мој живот*, VI.

Теза о самоуобличеном појединцу (уметнику) може се, на први поглед, повезати са знаменитим концептом немачког романтичарског романа *узрастања* (Bildungsroman).[15] Идеја о трагичном јунаку, који раздиран унутрашњим противречностима изграђује свој егзистенцијални идентитет, почивала је на хегелијанском концепту телеолошког развоја.[16] У време осврта Марка Цара на Буковчев живот, модернизован је концепт bildungsroman у *Чаробном брегу* Томаса Мана.[17] Стога, Цар извлачи Буковца из дискурса о судбински детерминисаном појединцу и смешта га у социјални простор: *Природа се задовољава да наговести позив, али живот и његове свождене нужде образују човека*.[18] Овим речима приређивач другог издања Буковчеве књиге потире основе романтичарског дискурса о херојима као изванредним појединцима који игром судбине ступају на светску сцену. Извори оваквог конструкта, несумњиво познатих и Цару, представљају знамените Карлајлове лекције о херојима.[19] Карлајл у биографијама великих појединаца види основе филозофије историје, будући да је њихово динамично делање сам процес историје.[20]

Изнад тезе о урођеној генијалности предодређеног појединца, и модерног мита о субјективном уметнику чију бит рефлектује уметничко дело,[21] Марко Цар истиче да је Буковац *самообразовани* уметник који *дисциплинованом вољом* учи и ствара лични уметнички израз. Сликарев таленат види као *потенцијал* који се испуњава у складу са животним околностима. Мукотрпна борба за егзистенцију, запаженост на уметничком тржишту и, коначно, време убирања ловорика у јавности, дефинишу шаблон у који се смешта Буковчев уметнички живот.[22]

Цар је представио Буковца као уметника који делује у социјалном пољу. Бурдијеовски интонирано социјално поље (хабитус)[23] поима се као *мост између индивидуалног деловања и социјалне структуре*.[24] Индивидуално хтење се поима као деловање унутар колективних правила друштва, оно при том остаје препознатљиво у односу

15 R. P. Janz, *Bildungsroman*, у: *Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte*, vol. V, ed. H. Albert Glaser, Reibek 1980, 144–163.

16 S. Jovanov, *Junak i sudbina. Poetika nemačke romantičarske tragedije*, Novi Sad 2011, 241–243.

17 R. A. Berman, *Modernism and the Bildungsroman: Thomas Mann's Magic Mountain*, in: *Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte*, 77–92.

18 Буковац, *Мој живот*, VI.

19 Т. Карлајл, *О херојима*, пред. Б. Кнежевић, Београд 1903.

20 Филозоф Божидар Кнежевић је за потребе српског издања култне Карлајлове књиге *О херојима* написао предговор у коме појашњава основне поставке његовог учења о херојима. Издање је изашло под окриљем Српске књижевне задруге, и то у истој едицији као каснији Буковчев *Мој живот*: Б. Кнежевић, *Предговор*, у: Карлајл, *О херојима*, XII–XIII:

21 W. Benjamin, *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu*, Zagreb 2007, 69–123.

22 Буковац, *Мој живот*, пред. М. Цар, V.

23 J. Dünne, *Einleitung*, у: *Raumtheorie*, ed. J. Dünne, S. Günzel, Frankfurt am Main 2008, 301–302.

24 Буковац, *Мој живот*, V.

на остале индивидуалне праксе. Социјална дистинкција се схвата као непрекидна борба за стицање културног капитала.

Година кад се Марко Цар латио писања предговора за Буковчеву аутобиографију поклапа се с периодом који је Карин Хелвиг обрадила у својој књизи *Улоīа биоīрафије умеīника у меīодском сукобу између 1900. и 1925. īодине*.[25] Око 1900. године избијају бројне несугласице о повезаности биографије уметника и саме уметности.[26] Сукоб између Хајнриха Велфлина и Хермана Воса указао је на различите приступе у писању биографија. Велфлин је у монографији о Албрехту Диреру (*Die Kunst Albrecht Düreres,* 1905) незнатни део текста посветио сликаревој биографији, а већи део његовом делу. Велфлин је заступао тезу о *историји умеīности без имена*, у чијем је средишту уметничко дело. Сматрао је да биографија особене индивидуе није довољна за разумевање целовитих историјских процеса и извођење уопштених закључака, и тим ставом је укинуо везу између живота уметника и уметничког дела.[27]

Херман Вос је пак сматрао да уметник не може бити измештен из историјског процеса. Противан *неодређеној закониīости* заснованој на тези о аутономији уметничких процеса,[28] уметникову биографију је поимао као основицу за потоња *есīеīска уопшīавања*. Вос није негирао могућност аутохтоног развоја историје уметности, али је биографију сматрао важнијом структуром у разумевању историјских процеса. За разлику од *неисīоријских* биографија, какве су оне Хермана Грима и Карла Јустија,[29] Вос је захтевао да се чвршће повежу живот и дело уметника. Поред анализе, тражио је и синтезу, што би довело до напуштања хронолошкогређања ваљских догађаја и уметничких дела.

Управо се таквом чини Буковчева аутобиографија, наизглед дефинисана као неповезани сплет објективних догађаја с којима садејствују побројана уметничка дела. С друге стране, предговор Марка Цара се јасно уклапа у Босову поставку уобличавања биографија. Појединац који се кали и узраста јесте самоформирана индивидуа у историјском процесу. Изнад наратива о предестинираном генију, али и изван конструкције о аутономном стилском развоју његовог уметничког опуса, Марко Цар је Буковца и његово дело сместио између индивидуалне судбине и општег историјског процеса. Уосталом, и славно Вазаријево дело *Живоīи сликара, скулīīора и архиīекаīа* у новијим студијама се сагледава *као средсīво које исказу-*

---

25 K. Hellwig, *Künstlerbiographie und Historiographie,* Kunst Chronik 3 (2003) 126–127. Више о конституисању уметничких биографија у модерно доба: K. Hellwig, *Von der Vita zum Künstlerbiographie,* Berlin 2005.

26 Исто.

27 Исто, 126.

28 Исто.

29 Исто, 129.

је капацитет ондашње културе.[30] Изнад Вазаријевог концепта литерарне фикције и хагиографског портретисања ренесансних уметника, Царев осврт на Буковчев живот остаје у сфери поштовања историјског (биографског) наратива.

Коначно, уобличавање монографске студије о Буковцу намеће заузимање методолошког приступа. Предговор Марка Цара посвећен животу и делу Влаха Буковца у великој мери смо преузели као градивни основ за наше полазиште у уобличавању ове монографије. У деценијама након Другог светског рата поновљене су сумње у жанр биографије. Бурдије је говорио о *биографској илузији*, која производи утисак о линеарности живота и тако ствара фиктивно јединство.[31] Чини се избалансираним став Георга Кублера, који је биографије уметника видео као станице које *омогућују исправнији преглед развоја уметности*.[32] Кублер истиче тезу да се из појединачног живота уметника не може сагледати општи ток историје и уметности, али да је један биографски допринос важан елемент за склапање мозаичне целине.

У таквом маниру смо конципирали биографски осврт на Влаха Буковца. Брзе и континуиране промене формалног језика (академизам, поентилизам, дивизионизам, импресионизам), и континуиране измене садржаја (библијски, оријентални, религијски, симболистички…), условиле су да се Буковчев опус тешко може дефинисати у сагласју с дијалектичким развојем стила. Истовремено, константне тематске измене и разнолики садржински искази онемогућили су структурално постављање сликаревог дела.

Континуирано прожимање живота и дела говори о свези социјалног и културног, културног и историјског – све у светлу контекстуализације живота и дела Влаха Буковца у европским оквирима. Динамика живота и разнолике уметничке праксе одредиле су оквир за разумевања личности и дела Влаха Буковца. Непрекидне промене у његовом животу одразиле су се на цело његово сликарство. У питању је парадоксална и недијалектичка хронологија, која у јединствену целину спаја уметников живот са његовим опусом.

Историографски осврти на лик и дело Влаха Буковца

Кључну улогу у ревитализацији Буковчевог дела припада Вери Кружић Ухитил. Њена истраживања су кодификована у докторској дисертацији из 1986. године. Недуго затим Ухитилова потписује каталог ретроспективне изложбе о Влаху Буковцу, одржане у Умјетничком павиљону у Загребу 1988. године.[33] Вишедеценијско изуча-

30 С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009, 87.
31 Hellwig, *Künstlerbiographie und Historiographie*, 127–128.
32 Исто.
33 V. Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac, Retrospektiva*, Zagreb 1988.

вање Вере Кружић Ухитил сублимирано је у утемељитељској монографији о Влаху Буковцу из 2005. године.[34] Научница је поделила текст на два дела: први је посвећен сликаревом животу, а други је заснован на проучавању његовог разноликог опуса, махом посматраног кроз призму стилске анализе изабраних слика. Оба дела њеног текста подељена су на пет целина: детињство и младост (до 1877), париски период (1877–1893), загребачки период (1893–1898), цавтатски период (1898–1902) и прашки период (1903–1922).

Појачано интересовање за дело Влаха Буковца је садејствовало с научним обртом из прве деценије 20. века, када су поново уследила откривања високовреднованих сликара из друге половине 19. века. Велика међународна изложба посвећена Влаху Буковцу, одржана у Хагу 2009. године, била је замишљена као интернационализација сликаревог дела – у пратећем каталогу је био истакнут *космополитизам* Влаха Буковца.[35]

Исте године је у Галерији Кловићеви двори у Загребу одржана велика ретроспективна изложба посвећена Влаху Буковцу. Пратећа публикација Игора Зидића донела је ново рашчитавање сликаревог дела и живота.[36] Изнето је становиште да Буковчев живот и дело чине неразлучиву целину. Зидић устаје против превласти модернистичке *реконквисте*[37] и уводи дискурс постмодернизма, као средство деконструкције сликаревог дела и живота. Указује на семантичку и симболичку мотивацију као срж феномена постмодерне. У том поливалентном назору препознаје се оквир за разумевање сликаревог бића и дела.[38] Растакање модернистичке чистоте и детерминисане стилске кохерентности довело је до прихватања постмодернистичког релативитета и поливалентности у рашчитавању Буковчевог идентитетског плурализма и стилске поливалентности.[39] Сликарев еклектицизам је претворен у предност, а формални језик, заснован на дијалектици супротности, валоризује његову стилску поливалентност.[40]

У време одржавања велике хашке изложбе, у научној јавности је дошло до ревалоризације салонских мајстора друге половине 19. века. Најчувенија имена европског сликарства су изнова оживљена и научно интерпретирана. Један од првих јавних осврта на дело Александра Кабанела, учитеља Влаха Буковца, појавио се 2011. године. Хубертус Кол је у жижу научне јавности вратио заборављеног европског вели-

[34] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*.
[35] I. Zidić, *Vlaho Bukovac: Kosmopoliet uit Croatie/A Cosmopolitan Croatian*, ed. Waanders Uitgevers, Hague 2009.
[36] I. Zidić, *Vlaho Bukovac 1855–1922*, Zagreb 2009.
[37] Исто, 78.
[38] Исто, 6.
[39] Исто, 20.
[40] Исто, 90–92.

кана сликарства и салонске уметности Париза у другој половини 19. века.[41] Реагујући на Кабанелову изложбу у Келну, коју је пратио *скроман* каталог о заборављеном француском мајстору,[42] Кол је иницирао ново читање уметности друге половине 19. века. Уместо закона *естетике* (стила) истакао је потребу за историјским сагледавањем уметности у прошлости.[43] У излагачким стратегијама Музеја Орсеј из осамдесетих година 20. века Кол је видео основе за потоњу ревизију сликарства друге половине 19. века. Уместо прогресивног схватања уметности оличене у дијалектици *бисерне нити авангарде – Жак-Луј Давид – Ежен Делакроа – Гистав Курбе – Едуар Мане – три звезде: Пол Гоген, Винсент ван Гог, Пол Сезан*,[44] немачки историчар уметности указује на потребу ревизије деветнаестовековне уметности. Он износи став о потреби напуштања тезе да је једина вредност академског сликарства друге половине 19. века у томе што је оно послужило као исходиште авангарде.

Откривање Александра Кабанела је природно водило проучавању односа учитеља и ученика. Године 2012. објављена је студија о утицају Кабанела на младог питомца из Далмације током студија на École des Beaux-Arts.[45] У контексту дефинисања *Велике Изе*, прве велике салонске слике Влаха Буковца, размотрен је однос двојице сликара у светлу превредновања изучавања сликарских феномена од формалистичког тумачења до феноменолошког и историјског приступа. Наредне године је група аутора под покровитељством Спомен-збирке Павла Бељанског из Новог Сада уобличила публикацију о знаменитој слици.[46] Из разноликих углова су проширена сазнања о роману *La Grande Iza* Алексиса Бувијеа и његовом утицају на конципирање истоимене Буковчеве слике, која се налази у власништву Спомен-збирке Павла Бељанског.

Године 2012. Норберт Волф објављује књигу *Уметност Салона. Тријумф сликарства*.[47] У њој се апострофира значај постмодернистичких мислилаца (Борис Гројс) и авангардних уметника (Салвадор Дали) у ревалоризацији салонске уметности[48] уврежено перципиране као *кич*.[49] Дефинисање кича од стране првака модерни-

41 H. Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne*, u: Faust. Kultur muss sein (приступљено 9. 12. 2011.) http://faustkultur.de

42 A. Blühm, ed. *Alexandre Cabanel. The Tradition of Beauty*, München 2011.

43 Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne*.

44 Исто.

45 I. Borozan, *Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski*, у: *Naučni skup posvećen Pavlu Beljanskom (1892–1965), Zbornik radova*, ур. J. Jovanov, Novi Sad 2012, 101–113.

46 Ј. Јованов и др., *Велика Иза Влаха Буковца*, Београд 2013.

47 N. Wolf, *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich– London–New York 2012.

48 Исто, 17–19.

49 Исто, 264–266.

стичке критике створило је негативну слику о салонској уметности.[50] Она је означена као тривијална културна пракса, изопштена од стварности и употребљена у контексту буржоаске културне конзумације.[51] Изнад превласти модерне и њеног естетичког виђења уметности, Волф налаже потребу смештања уметности у социо-културолошко поље. Попут нешто раније Зидића, Волф се позива на Алексу Челебоновића.[52] У оживљавању салонског сликарства друге половине 19. века данас је неупитан утемељитељски значај његове донедавно заборављене књиге *Улепшани свет. Сликарство буржоаског реализма од 1860. до 1914. године*, објављене 1974. године.[53] Челебоновић је у време апсолутне превласти модернизма изнео храбру тезу о вредности салонског сликарства. Позивајући се на Салвадора Далија и његов визионарски *омаж храбрим сликарима који носе лепо име помпијери*,[54] Челебоновић је истакао потребу ревалоризације сликарства друге половине 19. века у Европи. Салонску уметност обележену као *помпијеризам, кич или еклектизам*,[55] дефинише као *буржоаски реализам* ослобођен прудоновског борбеног реализма.[56]

Током првих деценија 20. века појачано је интересовање за живот и дело Влаха Буковца у словенском свету: Анђе Капичић је 2002. године извршила анализу Буковчевих слика у колекцији Народног музеја на Цетињу;[57] Петар Петровић је 2014. године саставио каталог о делима Буковца у београдском Народном музеју.[58] Репрезентативну збирку Буковчевих слика је анализирао у садејству с оновременим критичким приказима сликаревог дела у српској периодици; Вјера Борозан је 2011. године у својој докторској дисертацији расветлила Буковчев прашки опус.[59] Године 2016. је докторирала и Рејчел Роснер на тему *Velika očekivanja: Južni Slaveni u pariškom Salonu, platna Vlaha Bukovca i Jaroslava Čermáka*.[60] У фокусу њеног истраживања било је уобличавање Буковчевих *црногорских слика* и њихов пласман на Салонима у Паризу.

---

50 C. Greenberg, *Avantgarde und Kitsch*, у: *Kitsch, Texte und Theorien*, ed. U. Dettmar, T. Küpper, Stuttgart 2007, 203–212.

51 Исто, 206.

52 Wolf, *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-Century Painting*, 38.

53 A. Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*, Beograd 2014.

54 Исто,12.

55 Исто, 14.

56 Исто.

57 A. Kapičić, *Bukovac i Crna Gora*, Cetinje 2002.

58 П. Петровић, *Влахо Буковац (1855–1922)*, Београд 2014.

59 V. Borozan, *Tři kapitoly dějepisy uměni, Vzajemné vztahy Čechůa Jihoslovanů poli výtvarného umění mezi lety 1861–1922*, Disertační práce, Univerzita Karloca v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, 2011.

60 R. Rossner, *Great Expectations: The South Slavs in the Paris Salon Canvases of Jaroslav Čermák and Vlaho Bukovac* (Ph. D. dissertations, Department of Art History, The University of Chicago), 2016; *Velika očekivanja: Južni Slaveni u pariškom Salonu, platna Vlaha Bukovca i Jaroslava Čermáka*, doktorska disertacija, Univerzitet u Čikagu, 2016.

Крајем друге деценије 21. века, у хрватским научним и музејским круговима испољава се велико интересовање за Буковца. У Галерији Кловићеви двори организована је 2018. године велика изложба *Влахо Буковац, Паришко раздобље у периоду од 1877. до 1893. године*. У уредништву Петре Вугринец и Луције Вуковић објављен је пратећи каталог у којем се на актуелним научним основама деконструише сликарев опус из периода његовог живота у Паризу.[61] У расправном тексту Петра Вугринец смешта Буковца у свет великих салонских мајстора (Жером, Кабанел, Месоније…).[62] Рејчел Роснер у истом каталогу контекстуализује сликарево место у светлу пулсирајућег ритма Салона у Паризу.[63] Игор Борозан је у фокус поставио рад Влаха Буковца на портретисању српских владара из династије Обреновић током последњих деценија 19. и почетком 20. века.[64] Додатну интернационализацију Буковца на простору Енглеске доноси студија Алекса Кидсона, који разматра излагачку праксу и механизам сликаревих острвских патрона.[65]

Исте године је Петра Вугринец расветлила Буковчеве посредне и непосредне односе са бечком сецесијом и аустријским симболизмом око 1900. године.[66] У контексту општих културних и уметничких контаката Беча и Загреба, и на основу феноменолошког приступа, Вугринецова је указала на могуће подударности ликовног дела Густава Климта и Влаха Буковца у време његовог бечког периода.[67]

Коначно, 2018. године је одржана изложба у Умјетничком павиљону у Загребу. У пратећој публикацији изложбе, неколико хрватских и француских стручњака проучавали су однос Александра Кабанела и Влаха Буковца.[68] Пјер Степаноф је анализирао однос Александра Кабанела са својим ученицима, у које се убраја и Влахо Буковац.[69] У поменутој публикацији велики расправни текст потписује Игор Зидић.[70] Поновно Зидићево рашчитавање опуса и живота Влаха Буковца је спроведено у контексту хронолошке биографије устројене на прожимању ликовног дела и сликаревих животних епизода, те њихове контекстуализације на одабраним примерима ликовне праксе европских сликара.

---

61 P. Vugrinec, L. Vuković, ur. *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877–1893*, Zagreb 2018.

62 P. Vugrinec, *U potrazi za izgubljenim Bukovcem*, у: Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877–1893, 7–9.

63 R. Rossner, *Vlaho Bukovac u Parizu: Habemus pictorem/Habetis pictorem*, у: Исто, 17–31.

64 I. Borozan, *Između intencije i recepcije: Vladarski portreti Vlaha Bukovca*, у: Исто, 33–41.

65 A. Kidson, *Vlaho Bukovac i njegovi pokrovitelji na sjeveru Engleske*, у: Исто, 55–73.

66 P. Vugrinec, *Hrvatski salon i bečka secesija: Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900*, у: *Izazov moderne: Zagreb–Beč oko 1900*, ed. I. Kraševac, P. Vugrinec, Zagreb 2018, 57–124.

67 Исто, 62–70.

68 I. Zidić, J. Poklečki Stošić, pr. *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, Zagreb 2018.

69 P. Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, у: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, 59–69.

70 I. Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, у: Исто, 87–173.

Препознавање *човека* и први Буковчев аутопортрет

Године до коначног пресељења Буковца у Париз су обиловале – како су старији хроничари и истраживачи уметниковог живота говорили – готово дикенсовским пустоловинама.[71] Влахо Буковац се још као младић, са својим стрицем Франом Фаћонијем, упутио у Америку 1866. године. Склоност према уметности је континуирано потврђивана у Новом свету. Дечачки цртежи, попут главе Џорџа Вашингтона, указивали су на креативне склоности будућег сликара. Наредне четири године је провео у стричевој трговинској радњи у Њујорку. У отаџбину се вратио почетком 1871. године. У Лиму у Перу се упутио 1873. године, а наредне се стационирао у Сан Франциску. Од тог периода почиње Буковчева мукотрпна борба за опстанак. Поред различитих послова, самоуки Влахо је препознаван у локалној средини као уметник аматер. Након ноћног рада у кафани земљака Трипала, колорисао је фотографије, копирао хромолитографије и цртао разнолике мотиве.

Важан моменат у Буковчевом самопотврђивању, пресудан по његовом тврђењу, био је онај кад је наумио да направи свој аутопортрет: *Једноī дана ūокушах да насликам самоī себе, īледајући се у зрцалу*.[72]

Знаменита теорија Жака Лакана о улози огледала у самоуобличавању малог детета је умногоме позната.[73] Дете прве представе о себи стиче пред огледалом у којем конструише представу о себи која прераста у распознавање свог ега. Наравно, Буковац је већ био одрасла особа, али се процес његовог самораспознавања може поистоветити са Лакановом поставком о три фазе психичког процеса: реално, имагинарно и симболично.[74]

О односу огледала, огледања и аутопортретне пројекције уметника писано је у научној историографији.[75] Успон аутопортретног сликарства се остварио у доба ренесансе.[76] Нова самосвест уметника и потреба да визуелизује свој лик у вештачком медију указивали су на сложене процесе артифицирања сопства.[77] Славна серија Рембрантових аутопортрета потврђује уметникову континуирану тежњу да са-

---

71 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac, Retrospektiva*, 24.

72 Буковац, *Мој живоūī*, 65.

73 H. Doetsch, *Einleitung*, у: *Raumtheorie*, 199–200.

74 Исто.

75 K. Borchardt, *Des Künstlers Alter Ego. Kreativitat und Destruktivität in Arnold Böcklins "Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod"*, Saarbrücken 2010, 62–63.

76 J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven 1998, 13–19.

77 Брајовић, *Ренесансно соūсūво и ūорūреūи*, 111–113.

гледа свој лик у протоку времена.[78] Сликар постаје сопствени модел који исказује идентитетске промене у времену.

Уобличавања Буковчевог идеалног Ја указала су на поставку о дуализму између представе и представљеног. У овом случају је приказан уметников идеални (креативни) близанац. Римска пословица која говори о добром човековом двојнику, добром пријатељу (Amicus est alter ego), визуелизована је у Буковчевом аутопортрету.[79] За разлику од потенцијалног негативног и злог пријатеља, често анализираног у психологији, Буковчев конгенитални двојник представља прву манифестацију његове идеалне присутности у свету. Сликарев први визуелни отисак у простору произвео је извесне техничке потешкоће, које помиње у својој аутобиографији: *То је било врло тешко, баш ради свјетлости; рефлектовано лице остајало ми је сувише у сјени. Ја сам се испомагао бијелим ручником, и осветлио лице тако да је било могуће извести ствар доста добро.*[80]

Буковац искључиво говори о техничким детаљима у својим покушајима да прикаже себе. На тај начин провоцира тврдњу да уметници имају потребу да себе портретишу. Огледало се од ренесансе поима парадигмом сликарства.[81] Оно премошћује брисани простор између уметника и његовог стварног, или варљивог, лика у огледалу. Поред симболичне ноте огледала, као синонима истине, његово коришћење је у ренесанси препоручивано сликарима приликом израде аутопортрета. Предност огледала је у томе што сликару омогућује да прецизно и веродостојно сагледа свој лик, и да помоћу светлости и сенке представи сопствени одраз у огледалу.[82]

Вечито питање да ли уметник аутопортретом испољава своју нарцисоидност или решава техничке проблеме који више спадају у сферу чисте уметничке праксе, остаје отворено. Оваква дилема је пратила визуелно самоуобличавање Фридриха фон Амерлинга, једног од највећих уметника епохе бидермајера у Средњој Европи.[83] По сликаревом тврђењу, више десетина његових аутопортрета настали су из досаде. Ипак, толику потребу за самопредстављањем је тешко објаснити доколицом, или пуким настојањима да се реше технички проблеми.

У сваком случају, Буковчев први аутопортрет из 1875. године, данас у Кући Буковац у Цавтату (сл. 1), представља зачетак једне од најимпозантнијих серија аутопортре-

78 Г. Зимел, *Рембрант. Огледи из филозофије уметности*, Сремски Карловци 1992.

79 Borchardt, *Des Künstlers Alter Ego*, 63.

80 Буковац, *Мој живот*, 65.

81 Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 113.

82 Исто, 115.

83 H. Jurković, *Spiegel und Maske, Überlegungen zu Friedrich von Amerlings Selbstbildnissen*, у: *Friedrich fon Amerling 1803–1887*, ed. S. Grabner, Wien 2003, 71–90.

1. *Аутопортрет*, 1875, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB-939

та уметника модерног доба. Представљање социјалног статуса није било могуће, с обзиром да је будући уметник живео у оскудној изнајмљеној соби. Поред наведене потребе да се технички реши проблем аутопортретисања, Буковчев први покушај је настао као визуелни памфлет о психолошким изражајним квалитетима младог уметника. Након описа техничког процеса приказивања себе у огледалу, Буковац је закључио: *Успио сам прилично, особито што се тиче сличности*.[84] Исказ о *сличности* говори о основама теорије портретне уметности. Латински појам *imago* може се превести као портрет, репродукција или као сасвим слично биће.[85] По Хансу Белтингу, од раног модерног доба аутопортрет и портрет уопште указују на портретисану особу – објекта репрезентовања.[86] Белтинг указује да питање физиогномске сличности није основ поруке која се одашиље овим визуелним исказима. Изнад пуког подсећања налази се идеја о приказаном лику као носиоцу друштвених значења и обавезујућих норми.

Почетком 19. века је додатно исказивана сумња у концепт подражавања (сличности).[87] Јавила се тежња да се портретна уметност ослободи мимезиса, што је суштински негирало основе академске праксе засноване на концепту идеалног репродуковања стварности, и улепшаног представљања портретисаног. Стога се може закључити да је питање сличности у предмодерно и модерно доба углавном посматрано из два опречна угла. Јакоб Бурхарт сматра да се сличност може исказати веродостојном физиогномијом приказане личности на портрету. Супротно овом идеалистичком ставу, Лука Ђулијани пак сматра да је сличност заправо секундарна, и физиогномију схвата као индивидуалност зависну од спољашњих форми.[88] Чини се да се између ова два виђења може сместити Буковчев први покушај представљања сопства. Георг Зимел је под сличношћу подразумевао нешто сасвим особено, и непоновљиво, што надилази сличност повезану са цртама лица.[89] Он је негирао пуку физиогномију, али и

[84] Буковац, *Мој живот*, 65.

[85] T. Haunfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, Wien 2005, 36.

[86] H. Belting, *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft (Bild und Text)*, München 2011, 3.

[87] J. August Eberhar, *Priručnik estetike za obrazovane čitaoce iz svih staleža*, пренесено у: A. Dorgerloh, *Beseelung der Bilderscheinung Porträt und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert*, у: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Vom Biedermeier zum Impresionismus*, Bd. 7, ed. H. Kohle, München 2008, 433–434.

[88] О томе расправља Терезија Хаунфелс: Haunfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, 39.

[89] Исто, 41.

ону повезану са хегелијанском апсолутизацијом духа.[90] Сматрао је да сликар личност на портрету испуњава душом која употпуњује сличност. Након констатације да је успео да прикаже сличност између стварног себе и себе на платну, Буковац је свој вештачки лик изложио у јавном простору: *Једне вечери понесох већ готову слику са собом у кафану.*[91]

Аутопортрет током 19. века представља особен компромис између самопоимања и социјалне маске и схвата се као део *свеобухватног комплекса инсценирања којим су професионални уметници настојали да придобију поруџбине и налоговце.*[92] На основу поступка свеобухватног инсценирања, професионални уметници су стицали поруџбине и тако обезбеђивали своју будућност. Свакако је рекламирање побудило Буковца да свој портрет изложи у јавности. Можемо се запитати да ли је сликар осећао потребу да свој угрожени статус и скривену индивидуалност јавно представи.[93]

Без коначног одговора на постављено питање, могуће је констатовати да је излагање Буковчевог аутопортрета изазвало мушевиту реакцију посетилаца. Слику је приметио Холанђанин Џон Барингтон, виши поштански чиновник и сликар аматер. Буковац описује његову реакцију: *Ово мјесто није за вас! Ви свакако морате настојати да ваш лијепи дар искористите. Ваша будућност је у умјетности!*[94]

У исказивању свог визуелног сопства рођен је појединац. Јавност је потврдила сликара, који се након тога осећао као пуноправни члан заједнице. Буковчев помало драматични осврт на излагање свог лика у јавном простору има корене у хуманистичкој теорији уметности. Стари дуализам између слободних вештина и механичких заната је реактуализован у ренесанси.[95] Уметање уметности у корпус слободних вештина, и преображај занатлије у достојног уметника, подразумевало је препознавање посебног дара у појединцу (ingenium).[96] На основу тог дара, мануелни акт је могао да прерасте у стваралачку радњу, која неживо чини живим, а портрету даје *животност*.

Ренесансни концепт уобличавања аутопортрета, портрета и самопрепознавања уметника поновио се у случају Влаха Буковца, који је преко свог *животног* портрета стекао статус уметника. Барингтон је, по навођењу Буковца, указао да тај лепи *дар*

90 Исто.

91 Буковац, *Мој живот*, 65.

92 Dorgerloh, *Beseelung der Bilderscheinung Porträt und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert*, 437.

93 Арон Гуревић је кандидовао тезу да је успон портрета у раној ренесанси производ угрожене индивидуалности. Он је тако негирао уврежену Бурхартову поставку о појави портрета као последици рађања инидивидуалитета у ренесанси: Haunfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, 40.

94 Буковац, *Мој живот*, 66.

95 Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 80–81.

96 Исто.

2. Портрет Џулије Данфи Пирси, 1876, уље на платну

треба искористити, и на њему изградити основ будућег уметничког деловања младог сликара. Овај догађај је у Буковцу, по сопственим речима, *пробудио нови живот*.[97]

Топос животности у складу с ренесансном теоријом уметности представља основ аналогије и уметности.[98] Иако се може посматрати као учестала фраза, хипербола преузета из поезије, животност, рађа се у тренутку самораспознавања уметника у вештачком медију.[99]

Сада може да се оспори изнета теза о аперсоналном тону Буковчеве аутобиографије. Баринггтонов исказ о Буковчевом аутопортрету могуће је разумети и као самосвојни уметников осврт на рођење свог портретног близанца. Велика сличност наведеног Баринггтоновог исказа с основама ренесансне уметничке теорије чини се сувише очигледним. Стога можемо изнети претпоставку да је творац тог исказа сам Буковац. Уметник који се на потоњим студијама на Академији у Паризу сигурно упознао са основама хуманистичке теорије уметности, могао је бити аутор овог наводно Баринггтоновог исказа. Идеја о рађању уметничког дела и самоспознаји сликара кроз процес стварања налази се у бити овог исказа којим Буковац себе смешта на позорницу слободних људи.

Намеће се паралела са збирком аутобиографија Ђорђа Вазарија *Животи сликара, вајара и архитеката* и његовим хагиографским биографијама великих ренесансних уметника. У новијим освртима на славне *Животе* истиче се да су они засновани на претакању чињеница у фикције и обрнуто.[100] Наизглед стерилна Буковчева аутобиографија се на тренутак претвара у исконструисану митологизирану биографију која, слично Вазаријевим *Животима*, постаје *средство које исказује капацитет ондашње културе*.[101] Изнад литерарности и репродукције аутентичних историјских чињеница, Буковчева аутобиографија постаје огледало креирања појединца и уметника у друштвеном и културном универзуму.

Од тада креће развој младог Буковца. Новоизнајмљену пространу собу је претворио у *радионицу* (сликарски атеље) и по зидовима покачио своје *нацрте*. Упркос скромном простору, наруџбине су пристизале. Први наручени уљани портрет Буковац је израдио по фотографији покојника, и то без надокнаде, у намери да привуче и друге наручиоце.[102] Нове поруџбине су потврдиле да је реклама успела. Извесни поручилац је након посете сликаревом атељеу наручио седам портрета својих сродника. Буковац је тај задатак обавио у сарадњи с фотографом, који је најпре фо-

97 Буковац, *Мој живот*, 66.
98 Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 81.
99 Исто.
100 Исто, 87.
101 Исто.
102 Буковац, *Мој живот*, 67.

тографисао целу породицу у природној величини. Потом је њихове ликове пребацио на платно, да би на крају Буковац колорисао оцртане ликове. За изведени посао сликар је добио хонорар од двадесет пет долара по сваком од портрета. Новчана надокнада је потврдила уметников улазак у свет тржишних односа заснован на понуди и потражњи. Уосталом, приказ социјалног статуса у форми портрета је из Европе пренесен у Америку, умногоме означивши визуелизацију припадника највиших друштвених слојева у златно доба (Gilded Age).[103]

Портретисање је, упркос константној критици, било лукративан посао током читавог 19. века.[104] Потреба грађанства да буде овековечено у медију сликарства није јењавала. Уљане слике савременика и предака су дефинисале приватне просторе грађанске класе. Портретне поруџбине су омогућавале сликарима егзистенцију и сигуран приход. Из визуре сликара сматране *робским хлебом*,[105] портретне поруџбине су остале најсигурнији извор прихода за сликаре. Уосталом, и Буковац ће током живота у највећој мери своју егзистенцију базирати на портретисању представника високе грађанске класе, попут новооткривеног портрета Џулије Данфи Пирси (сл. 2).

Млади сликар је веома брзо схватио снагу рекламе. Фотографија уметника у његовом атељеу у Сан Франциску, из 1876. године, указује на промотивни карактер атељеа као места делатности перспективног почетника (сл. 3). Истовремено, окружен насликаним грађанским портретима, сликар потенцијалним купцима приказује себе током рада, и тако представља атеље као место стваралачког процеса. Буковац је у скромном ентеријеру, без споредних детаља, послао поруку о сопственој озбиљности и достојанству сликарске професије.

Упркос заради од првих изведених портрета, Буковац пише у аутобиографији о свом незадовољству израдом портрета по фотографији и истиче жељу да слика по природи, као и то да га у овладавању сликарском вештином подучава прави уметник. Невољно прихватање портретисања по фотографији чини се општим местом у европској уметничкој пракси током последњих деценија 19. века.[106] Буковчев савременик, знаменити српски сликар Урош Предић, и некадашњи питомац Академије ликовних уметности у Бечу, противио се портретисању по фотографији.[107] Иако је ценио добре фотографске предлошке, Предић је инсистирао да је боље

3. Атеље Влаха Буковца у Сан Франциску, око 1876, фотографија, преузето из књиге: I. Zidić, *Vlaho Bukovac 1855–1922*, Zagreb 2009, 103

[103] O. Westheider, M. Philipp, ed. *High Society. American Portraits of the Gilded Age*, Munich 2008. Буковчев учитељ Александар Кабанел је такође био уважени портретиста елитних чланова *аристократије* у Америци у време раног златног доба: L. Zalewski, *Alexandre Cabanel's Portraits of the American 'Aristocracy' of the Early Gilded Age*, Nineetenth Century Art Worldwide 4 (2005) 1–22.

[104] Dorgerloh, *Beseelung der Bilderscheinung Porträt und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert*, 433–434.

[105] Исто, 438.

[106] О ширим оквирима односа фотографије и сликарства у периоду од 1839. до 1914. године: D. de Font-Réulx, *Painting and Photography, 1839–1914*, Paris 2012.

[107] M. Todić, *Fotografija i slika*, Beograd 2001, 36.

4. *Млада султанија*, 1877, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. –300

насликати дрољавог слепца по природи, него уваженог појединца по фотографији. Упркос томе што су фотографски снимци излагани на париском Салону 1859. године, статус фотографије није био довољан да би се она уврстила у лепе и канонске уметности (архитектура, сликарство, скулптура).[108] У сваком случају, фотографија је, упркос истицању њене предности као медија верног природи, од већине сликара поимана као пуки корак у процесу уобличавања уљане слике.

[108] Исто.

Жеља Буковца да усаврши сликарску вештину се ускоро обистинила. Сликар Тојети из Рима постаје његов први учитељ цртања.[109] Искуснији колега је наложио Буковцу да копира цртеже. Ипак, у технику сликања *масним бојама* није желео да га упути. Такав след потеза је изазвао фрустрацију младог сликара, који је желео да што пре изводи уљане слике. Међутим, по устаљеном процесу академског устројства, ученик је најпре морао да овлада техником израде цртежа, што је подразумевало напорно и дуготрајно копирање. Симулација уводних курикулума великих европских академских установа била је пут који је Буковац прошао током часова код Тојетија.

Од самих почетака свог професионалног бављења сликарством, уметник је и те како схватио моћ рекламе. Своје слике је излагао у радњи „Морис и Шваб". Ускоро су италијанске и америчке новине почеле да ласкаво пишу о Буковцу.[110] Подстакнут успехом и новчаном надокнадом, и жељом да се усаврши у сликарству, Буковац је наумио да крене у Рим. Већ устаљени центар културног ходочашћа (Grand tour), Рим је остао обавезни топос за многе уметнике. Сматран исходиштем античког наслеђа, потврђен великим ренесансним мајсторима, и вековном папском патронажом, Рим је био логичан избор и за младог Буковца. Уметник је био упознат са увреженом праксом Академије лепих уметности у Паризу, која је најбоље студенте по окончању школовања награђивала годишњом наградом Prix de Rome – вишегодишњим боравком у Риму.[111] Истовремено, релативна близина града источној обали Јадрана је додатно подстакла младог сликара да размишља о посети главном уметничком центру европске културе. Упркос константним миграцијама и културној размени источнојадранског приобаља са залеђем, културни контакти између две обале Јадрана су у највећој мери дефинисали идентитет Влаха Буковца и житеља Конавала.

Препознавање *уметника* и идентитетско дефинисање

По повратку у *завичај* 1877. године, Влахо Буковац је приказао своју прву уљану слику *Султанију* (сл. 4).[112] У Дубровнику је слика изазвала велико одушевљење сублимирано у исказу Меда Пуцића: *Тешко је и било вјеровати да је ту ствар израдио младић из наших крајева, и то самоук.*[113] Буковац још наводи: *Међу људима који су се за ту слику интересовали био је и чувени дубровачки властелин, познати српски пјесник Медо Пуцић.*[114]

[109] Буковац, *Мој живот*, 71.
[110] Исто, 72.
[111] Исто, 84.
[112] Исто, 73.
[113] Исто.
[114] Исто.

Сусрет са Пуцићем историографи дефинишу као моменат када је Буковац препознат као сликар (habemus pictorem).[115] Тај сусрет се чини круцијалним за изградњу Буковчевог артифицираног лика. Након што је Барингтон у његовом аутопортрету видео искру (дар) стварања и видео животност достојну уметничког стварања, сада је то уочено и на једном *аутономном* делу. Овде ћемо се изнова послужити ренесансном уметничком теоријом. Ренесансни теоретичари су акт стварања, готово једнак божанском подухвату, различито дефинисали. Неки од њих су тражили посебну искру као водиљу уметничког стварања, док је већина у ликовним елементима, перспективи, композицији, покрету и промишљеној идеји (concetto) видела основе достојно изведеног уметничког дела.[116]

И овога пута можемо изложити хипотезу да иза Пуцићеве екфразе стоји заправо сам Буковац. Од часа препознавања његове *Султаније* до писања аутобиографије прошло је четрдесет четири године, и сећање на догађај је с временом постало фикција. Уметник је, условљен протоком времена, неизоставно морао да изнова рекреира сопствени положај у родном крају везујући га за јавни оквир.

Јавност је, као кључна метафора друштва у предмодерно и модерно доба,[117] дефинисала оквире појединца и нормирала његово место у друштвеном универзуму. Стога Буковац не креира свој аутономни развојни пут, већ га центрира у односу на одијум јавног мњења. Њему је било потребно признање друштва као подстицај остварења свог уметничког потенцијала.

Сама слика је умногоме невешто конципирана. Перспективна одступања и неспретно изведена композиција, као и извесна наивност, указују на одсуство Буковчевог академског ликовног образовања. Ипак, угледни писац Пуцић могао је да оцени уметнички потенцијал младог натуршчика. Он указује на *самоуког* појединца, дакле занатлију који је успео да изведе ваљану слику. Истовремено, Пуцић и остали Дубровчани су могли препознати Буковчеву ликовну даровитост, али и његову способност да испрати актуелна уметничка збивања.

Могуће је да се Дубровчанима свидео приказ оријенталне теме. Мода оријентализма, која је обележила европску културу 19. века, деловала је несмањеном снагом. Буковац је током својих путовања био у прилици да упозна бројне визуелне потврде актуелне оријентоманије која је у различитим циклусима континуирано одржавана у великим европским срединама током читавог 19. века. Истовремено, Далмација је вековима била рубна територија османског света. У Буковчевом родном крају оријентални артефакти су били део свакодневице.[118] Стога се распознавање његове *Султаније* не

[115] Rossner, *Vlaho Bukovac u Parizu: Habemus pictorem/Habetis pictorem*, 17.
[116] Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 86.
[117] J. Habermas, *O Javnom mnjenju, Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Beograd 1969.
[118] Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 154.

може повезати са пуком модом тренутка заснованој на визуелизацији стереотипа о *другости*. Свет Оријента је био уткан у живот Буковчевих родитеља и сродника, и представља *природни* део простора, говора (турцизама) и уврежених ритуала житеља Приморја.[119] Из тих разлога је избор Буковчеве теме последица његовог одрастања у додиру с оријенталним артефактима и модом коју је упознао у *великом свету*.

Медо Пуцић је након препознавања Буковчевог потенцијала подстакао и дефинисање идентитета младог уметника. Године 1877. сликар је, по Пуцићевом наговору, *словенизирао*[120] своје аутохтоно италијанско презиме Фађоне у Буковац.[121] О томе је записао: *…Једно ми рече да би било добро да своје талијанско име прославеним и да се назовем Буковац. И моји су се стари – рече – звали Pozza, а данас смо сви Пуцићи. И тако се ријешим да своје име преведем са Faggioni на Буковац.*[122] У наставку Буковац истиче да се нада да му остали Фађони неће замерити измену презимена, и као повод за измену наводи љубав према *родној груди* и *нашем језику* који је научио са мајчиних уста.[123] *Славјански* језик[124] и словенски идентитет су више пута поменути у Буковчевој аутобиографији. Осећање припадности великој словенској етничкој групи у време варијација на тему културног пансловенства (илирског)[125] вероватно је подстакло измену сликаревог презимена. Буковац контрастрира талијански језик *нашем* језику,[126] и тако, упркос италијанском пореклу по очевој линији, исказује оданост словенској писмености. Ипак, увид у писма која потписује на италијанском – Biaggio – потврђује његов поливалентни идентитет.[127]

Родно место Влаха Буковца, Цавтат, неоспорно је одредило основе његовог идентитета. У новијим студијама геоепистемолошки простор Средње Европе измиче виђењу његове јединствености.[128] У складу с теоријом постмодерне географије, [129] про-

[119] Буковац, *Мој живот*, 82.

[120] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac, Retrospektiva*, 25.

[121] Исто, 20.

[122] Презиме Фађони долази од италијанске речи faggio (lat. Fagus), која значи буква, што наводи на комбинацију Faggioni-Буковац: Буковац, *Мој живот*, 82, напомена 1.

[123] Исто, 83.

[124] Више о дубровачком дијалекту: Rossner, *"The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion… " Vlaho Bukovac' Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest*, напомена 12.

[125] О лирском пансловенству који су прокламовали поједини хрватски културни прваци (Људевит Гај) још током четрдесетих година 19. века: H. Kohn, *Pan-Slavism, Its History and Ideology*, Notre Dame 1953, 55–68.

[126] Буковац, *Мој живот*, 73.

[127] Исто.

[128] D. Marinković, D. Ristić, *Ogledi iz geoepistemologije. Prostor–Prakse–Moć*, Novi Sad 2016, 204–214.

[129] E. W. Soya, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York, 1989.

стор централне Европе се разуме као фрагментаран, заснован на тези о *лутајућем погледу* и *географији расутости*.[130] Уобличавање разноликих националних идентитета, јачање словенских партикуларних национализама, наднационални династички патриотизам у односу на Беч и царску фигуру, део су корпуса идентитетских особености на тлу Двојне монархије током последњих деценија 19. века. Истовремено, особеност далматинске обале је умногоме поимана као посебна подструктура. Њена природна гравитација према италијанској обали насупрот залеђу,[131] као и снажан локални идентитет (град, регија, село) дефинисали су особеност становника далматинске регије. Стварање Двојне монархије након аустријско-мађарске нагодбе 1867. године је у извесној мери изменило живот на источном Јадрану. Аустријска управа је подржавала италијански језик као службени, док је сам простор постао земља између Запада и Истока. Далмација је за централне делове композитне државе, на челу са вековном династијом Хабзбурговаца, била земља другости, својеврсни Оријент.[132] Различито поднебље, медитеранска клима и неконзистентост државног и управног поретка су одредили виђење Далмације. Ова политичка хегемонија и културна пројекција почивала је на старој подели сфера: Запад (Occident) – Исток (Orient).[133]

Буковац је уобличен у Далмацији, у Цавтату, малом граду близу *ренесансног* Дубровника, који је вековима градио свој политички статус и културни идентитет. Своја прва дечачка сећања Буковац гради на посети Дубровнику.[134] Симбол регије Конавала је особито током прославе градског заштитника светог Влаха био свечано декорисан. Млади Буковац у аутобиографији описује свој први сусрет са градом: *… за мене је Дубровник – од тог првог дана, па до данас – био и остао нешто необично и свечано, а то надасве ради својих звона. Та су ме звона свуда пратила. Њихов звук, у далеком свијету, одјекивао ми је у души као стишани глас удаљене домовине*.[135] Истоветне утиске о Дубровнику током прославе светог Влаха имао је и Марко Мурат, такође сликар из Конавала.[136]

Након повратка бродом из Америке Буковац Конавле означава као родну груду: *Конављани и Конавоке, које сам затекао на лађи, подсјетише ме на мили мој завичај. Већ*

[130] Marinković, Ristić, *Ogledi iz geoepistemologije*, 188.

[131] К. Орел, *Средња Европа. Од идеје до историје*, Београд 2012.

[132] A. Klee, *Dalmatia in Kronprinzwerk-The Orient within Reach*, у: *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. A. Husslein-Arco, S. Grabner, Wien 2012, 129–137.

[133] E. V. Said, *Orijentalizam*, Beograd 2000; H. Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008; S. Grabner, *Orient and Occident – By Way of an Introduction*, у: *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters*, 9–18.

[134] Буковац, *Мој живот*, 7–8.

[135] Исто, 8.

[136] Сликар Марко Мурат из засеока Дубрава Шипанске луке је као шестогодишњак посетио Дубровник о празнику светог Влаха 1870. године: Марко Мурат, *Из мог живота*, прир. А. Мамић-Петровић, П. Петровић, Београд 2007, 40–42.

сам се осјећао као код куће: она лађа, оно море, говор и чељад око мене, све ме је то јако гануло. Да сам имао најмањег повода за то, био бих све моје сапутнике по реду изгрлио и изљубио, као своје најмилије.[137]

Виђење медитеранског света Фернана Бродела као да је оживљено овом Буковчевом вербалном сликом.[138] По Броделу, геоисторијски простор није статично поље, већ је географски предодређен простор дефинисан *променљивим и динамичним оквиром могућности политичке и економске праксе*.[139] Броделов простор надилази политички и државни оквир и *постаје транснационални оквир заснован на трговачким односима од којих само један посредује специфичан географски супстрат – дуго трајање*.[140] Менталитет и обичаји источног Јадрана, као основе Медитерана,[141] дефинисали су локални идентитет Конављана. Јединство предака, древни обичаји, локални симболи (црква) и природни околиш су одредили сликарев локални патриотизам. У композитној држави налик модерном Вавилону осећање припадности родном месту је дефинисало локални идентитет Конавала и особеност житеља Далмације у целини.

Међу сликарима са територије Двојне монархије практиковано је флуктуирање идентитета и измена презимена. Сликар Паја Јовановић, из Баната, потписивао се на српском и немачком језику као Паја Јовановић/Paul Joanowitch.[142] Пореклом Немци, Франц Ајзенхут[143] и Михаљ Мункачи[144] су мађаризовали своја презимена и меморисали себе као мађарске сликаре.

---

137 Буковац, *Мој живот*, 35.

138 F. Brodel, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, Beograd 2001; Fernand Braudel, *Geohistorie und geographischer Determinismus*, у: *Raumtheorie*, 395–408.

139 R. Lüdeke, *Einleitung*, у: *Raumtheorie*, 376.

140 Исто.

141 S. Brajović, *An Introduction*, у: *Beyond the Adriatic Sea. A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture*, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 9–10, 9–18.

142 Више о Паји Јовановићу: М. Тимотијевић, *Паја Јовановић*, Београд 2009.

143 Сликар је рођен у немачкој породици у Немачкој Паланци у Бачкој. Градић је припадао угарском делу Аустроугарске, и сходно политичком оквиру сликарево презиме је мађаризовано: O. Kovačev Ninkov, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857–1903)*, Subotica, 2007.

144 Најславнији деветнаестовековни мађарски сликар Михаљ Мункачи је рођен у немачкој породици Лајб, која се почетком 18. века доселила из Баварске у Мађарску. По одобрењу мађарске владе, породично презиме је 1868. године промењено у Мункачи.

ДОБА ФОРМИРАЊА У ПАРИЗУ (1877–1893): УТЕМЕЉЕЊЕ САЛОНСКОГ СЛИКАРА

Краљевска академија као носилац хуманистичке теорије уметности у 19. веку

Влахо Буковац је основе ликовне праксе стекао у Паризу, где га је упутио Медо Пуцић, чији покушај стипендирања младог уметника нажалост није успео. Наиме, Пуцић је послао Буковчеву слику *Туркиња (Султанија)* Штросмајеру, с идејом да бискуп пружи сигуран новчани основ за сликарево школовање.[1] Упркос великим Пуцићевим очекивањима, Штросмајер је слику откупио за хиљаду франака, и тако окончао облигациони однос с младим уметником и његовим покровитељем.

Т.2. *Велика Иза*, детаљ, уље на платну, 1882, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. СЗПБ 182

Пуцић и Буковац су у априлу 1877. године стигли у Париз. Буковац у својој биографији истиче Пуцићево пријатељство са *славним* чешким сликаром Јарославом Чермаком, кога су по доласку у Париз посетили.[2] Чешки сликар је Буковцу по *нашки* указао да мора добро научити *дисењ*.[3] Реч је препев италијанског термина disegno (дизајн, нацрт), који је вековима био основна пракса академских курикулума и неопходна основа за сликаре широм Европе.

Ренесансна уметничка теорија је, на основу поређења с античком поезијом, настојала да формира сопствени теоријски дискурс, што је резултирало препознавањем уметника као уваженог члана заједнице, и уздизањем уметности до ранга слободне вештине. Као основа такве вештине, цртеж је уметнику занатлији омогућио статус достојног члана заједнице. Мануелни рад је добио своју теоријску надоградњу пружајући уметницима пуноправно место у заједници и корпусу слободних вештина.[4]

Уобличавање уметничког дела је схватано као интелектуални и развојни чин, као *укупан и целовит имагинативни процес, медијум саме уметникове мисли и њеног конкретног остварења*.[5] Ова умна и имагинативна радња материјализује се у скици и потом довршава у медију слике, потврђујући Вазаријев став да је цртеж сушти-

1 Буковац, *Мој живот*, 83.
2 Исто, 83.
3 Буковац, *Мој живот*, 83.
4 Исто, 84; С. Брајовић, *Основи ренесансне уметности* (у штампи).
5 Исто.

5. Двориште École des Beaux-Arts, око 1850, уље на платну, преузето из каталога: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, ed. I. Zidić, J. Poklečki Stošić, Zagreb 2018, 6

на три канонске и високо вредноване уметничке гране – сликарства, скулптуре и архитектуре. Цртеж је основ стваралачког чина који уметника води по замисли његовог ума. Овај дедаловски принцип је уметнику омогућио прокреативну моћ стварања.[6]

Теоријски основи цртежа су уткани у програме модерних европских академија које су, током векова, цртеж сматрали за темељ академског образовања. Отуда не чуди што је Чермак младом Буковцу препоручио школу гласовитог сликара и професора Кабанела на парискоj École des Beaux-Arts.[7]

У овом тренутку је потребно указати на развој европских ликовних академија, с посебним осртом на ону најславнију – *Краљевску академију* у Паризу (Académie royale de peinture et de sculpture). У новије време се преиспитује донедавно владајућа поставка о крају превласти ове узорне и класицистички конципиране установе под утицајем авангарде у другој половини 19. века,[8] па се на актуелне научне поставке о *крају идеала*, који наизглед указују на крај превласти вековних хуманистичких идеала, поставља знак питања.[9]

Током друге половине 20. века *стара* и *нова* историја уметности су имале додирну тачку у негацији академске уметности 19. века.[10] Старија доминантна англосаксонска историја уметности, постављена на традицији варбургијанске иконографске праксе и гомбричијанске визуелне естетике, видела је у академским праксама *репетицију* механичке теорије уметности.[11] С друге стране, нова и критички постављена историја уметности сагледавала је у англосаксонској историји уметности *стерилну* и *инертну* форму у служби идеологије либералног грађанства и његове тржишне конзумације.[12] Отуда је потребно испитати основе Краљевске академије у Паризу као стожерне академске установе у предмодерно и модерно доба (сл. 5). И поред изостанка јединственог именитеља уметничких академија и њихових различитости, попут оне да се у Краљевској академији у Паризу могла похађати настава код једног наставника, њих повезује заједничка традиција као основа академских вредности у целини.[13]

6 Буковац, *Мој живот*, 84–86.
7 Исто, 83.
8 M. Facos, *An Introduction to the Nineteenh–Century Art*, New York – London, 2011, 272–304.
9 A. Thaomine-Berrada, *Die École des Beaux-Arts. Das Ende des Ideals*, у: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, ed. R. Diederen, L. des Cars, München 2017, 51.
10 C. Trodd, R. Cardoso Denis, *Academic Narratives*, у: *Art and Academy in Nineteenth Century*, ed. R. Cardoso Denis, C. Trodd, New Brunswick 2000, 1.
11 Исто.
12 Исто.
13 Исто, 9.

Славна Краљевска академија је од оснивања била заснована на строгом и педагошки нормираном систему теоријске и практичне наставе. У средишту њеног студијског програма и практичне обуке – у складу с програмом Accademia di San Luca, основане 1577. године у Риму, и еманципацијом уметности – налазио се цртеж, [14] потка интелектуалног процеса. Краљевска академија је била укинута у револуцији 1793. године и поново оформљена две године касније.[15] Почетком 19. века, након година кризе изазване деловањем конкурентске Давидове уметничке радионице, Краљевска академија је ревитализована 1816. године, у време Рестаурације,[16] као школска установа École royale des Beaux-Arts, зависна од званичне Академије.[17] Од 1832. године зграда самостана у којој је Краљевска академија била смештена претрпела је озбиљне архитектонске измене. Оне се разумеју као рефлексија функционисања наставног програма, и указују на *животност* ове високе академске установе у време континуираних културних и друштвених промена.

О превласти цртежа на часовима сведочи Жан-Огист-Доминик Енгр: *У École royale des Beaux-Arts, истина је, не постоји сликарска школа у правом смислу, тамо се само цртање предаје, но цртање и јесте све оно што је читава уметност. Основне технике сликања су сасвим једноставне и могу се савладати за осам дана…* [18] Енгров исказ потврђује диктат цртежа који је и даље дефинисао основе академског програма. Након овладавања основа цртежа, заснованих на копирању античких модела, приступало се студијама по живом моделу.[19] Додатно образовање је подразумевало и похађање наставе у приватним радионицама, где су млади уметници овладавали сликарске вештине.

Превласт Краљевске академије је чинила награда Grand Prix. Установљена 1663. године омогућавала је награђеним младим уметницима право на вишегодишњи боравак у Риму. Сусрет с античким наслеђем и старим мајсторима био је примамљив циљ за генерације студената. Студијски боравак у Académie de France у Риму, која је од 1803. године пресељена у Вилу Медичи, нудио је потенцијалну могућност добијања јавних послова, што је доводило у спрегу уметност и државно покровитељство. Од 1830. године поједини студенти Виле Медичи су повремено дизали глас против државног меценарства. Тежња за либерализацијом тржишта уметнинама се поклопила с критиком тематског репертоара дефинисаног потребама Академије. Снажно је одјекнуо и Делакроин исказ 1832. године у којем критикује ропско подражавање античких тема. По угледању на двојицу романтичарских великана,

14 D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Connecticut, 1971, 155–192.
15 Thaomine-Berrada, *Die École des Beaux-Arts. Das Ende des Ideals*, 51.
16 Законски је нормирана 1819. године: Исто.
17 Исто.
18 Исто.
19 Исто.

писца Проспера Меримеа и архитекту Ежена Виоле-ле-Дика, 1863. године је изведена делимична реформа школског програма. Овај прогресивни акт је саображен деловању Салона одбијених (Salon des Refuses), и требало је да потврди *толерантну* политику Наполеона III Бонапарте спрам нужног ослобађања École des Beaux-Arts од покровитељства званичне академије. Истовремено, реформа је ослободила Академију од њене контроле додељивања Prix de Rome.[20]

Организоване су бројне бесплатне уметничке радионице замишљене као испомоћ теоријским предавањима. Овим радионицама су руководили успешни академски сликари – Александар Кабанел, Жан-Леон Жером и Исидор Пилс.[21] Изразито интернационални карактер уметничких радионица потврђују многобројни студенти из различитих европских земаља, Северне и Јужне Америке, Новог Зеланда…[22] Премда су стилски и садржински били различити, тројица сликара су стекли награду Prix de Rome, што говори о тежњи Академије да одржи превласт на пољу образовања уметника упркос либерализацији. Истовремено, државна контрола Треће републике над уметничким образовним системом није јењавала. Године 1772. изнова је дато право Краљевској академији над наградом Prix de Rome, а државна администрација је реактуализовала превласт историјског сликарства. Спонзоришући путне стипендије у Рим, и подупирући награду с трогодишњим боравком сликара у Риму, држава је настојала да одржи примат италијанског и класичног наслеђа. Ипак, многобројни уметници из академског круга (Пол Бодри, Анри Рењо…), посебно они из млађе генерације (Гистав Моро, Леон Бона), узоре су проналазили у другим изворима италијанске прошлости (рана ренесанса, маниризам…). Изван институционалних, слободни атељеи су деловали упркос постојању сликарских радионица у оквиру званичне École des Beaux-Arts. У служби оспособљавања сликара за надметање за Prix de Rome успешно су дејствовали атељеи славних сликара Леона Бона, Фернана Кормона, Шарла Глера…[23] Особито је успешно деловала Académie Julian.[24] Ова престижна школа, у највећој мери устројена као припрема за École des Beaux-Arts, почивала је на цртачкој пракси и поштовању акта.[25] Сличност програма Académie Julian с програмом École des Beaux-Arts потврђује и педагошки рад уважених предавача (Вилијам Бугеро, Гистав Буланже и Жил Лефевр), који су предавали у овим институцијама. Извесне критике нису могле да наруше углед École des Beaux-Arts током последњих деценија 19. века. Многобројни уметници, данас познати као предводници модерних тенденција (Клод Моне, Огист Реноар, Винсен Ван Гог) похађали су курсеве у радионицама вели-

[20] Исто, 52.
[21] Исто.
[22] Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, 61.
[23] Исто, 53.
[24] Исто.
[25] Исто.

ких академских мајстора. Снага цртежа, као стожерне основе академске праксе, присутна је у делу и потоњих сликара модерне (Анри Матис, Пабло Пикасо…).[26]

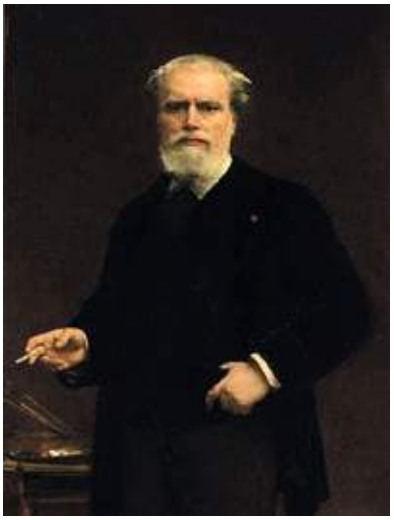
Упркос превласти историзма и непоколебљивости класичних идеала, École des Beaux-Arts је својим студентима омогућавала стилски плурализам у складу с пулсом времена и извесне либерализације педагошког образовања. Примери Жан-Леона Жерома, Гистава Мороа и Жана-Пола Лорана – уметника који нису били добитници Prix de Rome, а ипак су били уважени предавачи на Академији – говори о губитку институционалне уметничке патронаже и поступном слабљењу концепта beau idéal.[27]

Осврт на трансформације École des Beaux-Arts у другој половини 19. века стављени су у функцију Буковчевог формативног развоја у тој високошколској установи. Буковац је у пратњи Меда Пуцића четвртог дана по доласку у Париз посетио атеље славног сликара Александра Кабанела, који је *тада био на врхунцу своје репутације као membre de l'Institut*.[28] Буковац је знао да је Кабанел добитник награде Prix de Rome,[29] на основу које су селектовани уметници, и на конкурсу изабрани питомци, проводили *извесан број година у Француској Умјетничкој Академији у Риму*.[30]

Александар Кабанел и академско сликарство у другој половини 19. века

Истицање значаја Кабанела имплицира савремени научни осврт на једног од највећих сликара друге половине 19. века у Француској (сл. 6). Након деценија игнорисања овог уметника, по диктату модернистичке *реконквисте*,[31] крајем прве деценије 21. века уследиле су научне и критичке ревитализације његовог опуса у научним и музејским круговима. Изложба у Монпељеу 2008. године,[32] и пропратно предавање истакнутог историчара Хубертуса Кола,[33] изнова су увели академског сликара у научну историографију и музејску праксу.

[26] Исто, 54.
[27] Исто, 53.
[28] Буковац, *Мој живот*, 83.
[29] Исто, 84.
[30] Исто.
[31] Zidić, *Vlaho Bukovac 1855–1922*, 78.
[32] Изложба под називом *Alexandre Cabanel, la tradition du beau* одржана је у Монпељеу у периоду од 9. јула 2009. до 1. јануара 2010. у Musée de Fabre, https://museefabre.montpellier3m.fr/EXPOSITIONS/Alexandre_Cabanel_la_tradition_du_beau (приступљено 13. 11. 2019).
[33] Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne*.



6. *Аутопортрет Александра Кабанела*, 1885, уље на платну, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Антверпен, инв. бр. 1505, преузето из књиге: *Alexandre Cabanel, The Tradition of Beauty*, ed. A. Blühm, Munich 2011, 112.

Поглед на Кабанела, и посредно на Буковца, није могућ без осврта на место академског сликарства у накнадној уметничкој историографији. Некада славом овенчани сликари друге половине 19. века су накнадно постали исмејани представници ретроградног сликарства у служби високог грађанства.[34] Чувени Далијев осврт поводом изложбе Ернеста Месонијеа 1967. године,[35] и његово указивање на *йомйје-ре* – још важећи пежоративни назив за академске сликаре у Француској друге половине 19. века[36] – усмерио је пажњу појединих истраживача на скрајнуту епоху велике академске уметности. Далијев осврт је проистекао из покушаја рехабилитације академског сликарства друге половине 19. века у научним круговима крајем седме деценије 20. века.[37] Упркос постмодернистичкој релативизацији прошлости, и разградњи модернистичког канона,[38] резултат није био на нивоу очекиваног, и игнорисање је поново дефинисало однос науке према академским мајсторима. Устаљени наратив о деветнаестовековном сликарству и даље је одређивао званичан историјско-уметнички дискурс – од Давидовог класицизма, романтизма, реализма, импресионизма, евентуално симболизма, до постимпресионизма.[39]

Прогнани из званичне историје уметности друге половине 20. века, такозвани помпјери су барем накратко заживели у канонској студији Алексе Челебоновића *Улейшани свеш. Сликарсшво буржоаскоī реализма 1860–1914. īодине*.[40] Челебоновић је систематизовао сликарство заборављених мајстора и тако поставио основе ревитализације академских и салонских сликара широм Европе током последњих деценија 19. и почетком 20. века.

Године 1984. у музеју Petit Palais је одржана ретроспективна изложба великог академског сликара Вилијама-Адолфа Бугероа. Изложба је изазвала поларизацију стручне јавности и посетилаца: противници узношења у јавност ретроградних и декадентних сликара наступали су с позиције доктринарне историје уметности. Следећи прогресивистички став о линеарном развоју уметности кроз историју, и

---

34 Недавно је под насловом *Од слављених до исмеваних, Француско сликарсшво 1820–1880*, одржана у Kunsthaus Zürich од 10. новембра 2017. до 28. јануара 2018. изложба посвећена великанима француског академског и салонског сликарства. Изложбу је пратио истоимени каталог: *Gefeiert und verspottet. Französische Malerei 1820–1880*, ed. Zürcher Munstgesellshaft-Kunsthaus Zürich, Münich 2017.

35 У питању је омаж славном академском уметнику Ернесту Месонијеу: S. Dali, *Hommage à Meissonier* (katalog izložbe), Paris 1967; Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, 13; Wolf, *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-Century Painting*, 17.

36 S. Gianfreda, *Zur Ausstelung*, у: *Gefeiert und verspottet. Französische Malerei 1820–1880*, 14.

37 Исто, 14 . P. Vaisse, *Akademische Malerei im Europäischen Kontext*, у: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 41.

38 Facos, *An Introduction to the Nineteenh–Century Art*, 1–3.

39 Исто, 13–14.

40 Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*

последичну манихејску поделу на *мрачни* академизам и напредни свет авангардних тенденција, и даље су инсистирали на изопштењу академске уметности.[41] Упркос деловању музеја Орсеј у Паризу током 80-их година двадесетог века на ревитализацији великих сликара друге половине 19. века, до оживљавања академске уметности није дошло, па је модернистички наратив наставио да одређује поглед на сликарство друге половине 19. века. Тек је почетком 21. века у научној јавности обновљено интересовање за дело великих академских мајстора друге половине 19. века у Француској, Енглеској, Аустрији и другим европским земљама.[42] Некада слављени тржишни монополисти, потом куђени и исмевани академичари, изнова су уметнути у актуелне историјскоуметничке дискурсе.

Без обзира на то што наука одбија само ексклузивност француског академизма и препознаје разнолике академизме, постојећа опозиција између академизма и авангарде је неминовно означила Париз као центар европског сликарства.[43] Делакроа је још 1832. године говорио да Рим више није у Риму,[44] и тако на посредан начин инаугурисао Париз као град модерности.[45] И Албер Вулф, ликовни критичар листа „Фигаро" описује Париз 1886. године као нови Рим.[46] Доста касније, Валтер Бенјамин је Париз назвао најважнијим градом Европе.[47]

Јулијус Мајер-Грефе је у свом канонском делу *Историја развоја модерне уметности* из 1904. године[48] високо вредновао француске импресионисте. Грефе је успоставио канон чисте ликовности, и трасирао пут прогресивне модерности, који је од реализма, импресионизма и симболизма[49] водио ка великанима класичне модерне. Премда је изостала историјска рецепција Грефеовог дела у Француској, ова-

41 Исто.

42 На поновну ревалоризацију великих академских мајстора у музејским и научним круговима указано је у: I. Kraševac, *Antički žanr u umjetnosti 19. stoljeća*, у: *Alegorija i Arkadija, Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. P. Vugrinec, Zagreb 2012, 11.

43 Vaisse, *Akademische Malerei im Europäischen Kontext*, 41.

44 О месту Рима у култури друге половине 18. и прве половине 19. века, и његовом месту унутар знаменитог концепта Grand Tour: S. Brajović, *Njegoševo veliko putovanje. Meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Podgorica 2015, 15–18, 53–58, 155–202.

45 Thaomine-Berrada, *Die École des Beaux-Arts . Das Ende des Ideals*, 52.

46 Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, 59.

47 Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne*. Више о улози Јулијус Мајер Грефеа у конституисању модернистичког канона у Немачкој: F. Forster-Hahn, *Text and Display: Julius Meier-Graefe, the 1906 White Centennial in Berlin, and the Canon of Modern Art*, Art History 38 (2015) 138–169.

48 Gianfreda, *Zur Ausstelung*, 14.

49 Канон модерности и његов дуготрајни ехо је видљив и у новијим историјскоуметничким студијама друге половине 19. века: M. F. Zimmermann, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Realismus–Impressionismus–Symbolismus*, München 2011.

кав наратив је умногоме постао темељ будуће превласти француске модерности у германским и другим европским земљама. Током друге половине 20. века подразумевало се да сваки сликар бар једном мора да посети Париз, и тако се придружи развојној линији модерне. Таквој конструкцији је допринео мит о рађању модерности у Паризу. Непрекинута популарност француских импресиониста и даље шаље слику о Паризу као довољно отвореном граду да прихвати експерименталне сликарске феномене.

Културна снага Париза током последњих деценија 19. века повратила је углед Француске Републике. Земљи пораженој у Француско-пруском рату 1870. године уметност је омогућила наставак културне хегемоније.[50] Буковчев долазак у Париз 1877. године се поклопио с поновним уздизањем француске уметности. Свет грандиозних булевара Другог царства[51] је наставио да претрајава у култури спектакла Треће републике. Културна политика царства је уткана у стратегију империјалне републике[52] а осећај културне надмоћи је дефинисао патос двомилионске престонице. Жозеф де Местр у таквом духу истиче да није могуће постати уметник уколико га Париз не учини славним.[53] Значај културне хегемоније је сублимиран великим универзалним изложбама 1889. и 1900. године.[54] У граду који је постао светска позорница нарастало је осећање универзалне супремације. Иако политичка стварност није била у потпуности саображена културној супремацији, идеали о великој нацији су изнова репетирани у свету нарастајућих друштвених промена.

Раст европских метропола Беча, Минхена, Лондона…, није могао да угрози водећи статус Париза као културне престонице Европе. Упркос културном процвату Минхена крајем 19. века, када овај град стиче неформалну титулу Тевтонске Фиренце,[55] и када његова Академија постаје у потпуности интернационална, привлачност Париза остаје немерљива. Парадоксално, или не, управо је у том периоду, накнадно проскрибована државна патронажа била она структура која је узвисила француску културну сцену у односу на друге европске земље.[56] Царска, краљевска, или републиканска брига за уметност произвела је ситуацију која другде није постојала.[57] Многобројни колекционари и антиквари постојали су и у другим европским зе-

[50] Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, 59.

[51] G. Cogeval, Y. Badetz, P. Perrin, M. Paule Via, ed. *Spectaculaire Second Empire*, Paris 2016.

[52] T. Jakovina, *Bukovčeva Hrvatska i Bukovčev Pariz*, у: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, 19.

[53] Исто, 20.

[54] Исто.

[55] U. Frohne, *"A Kind of Teutonic Florence". Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Münich*, у: *American Artists in Münich, Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, C. Fuhrmeister, H. Kohle, V. Thielmans, Berlin–München 2009, 73–86.

[56] Vaisse, *Akademische Malerei im Europäischen Kontext*, 41.

[57] Исто.

мљама. Посебно је мрежа трговаца, патрона и галериста, као слика либерализације тржишта уметнина и помодне конзумације уметности, дефинисала уметнички замајац у Енглеској.[58] Ипак, снага државног интервенционизма нигде није била толико изражена као у Француској.

Државно старатељство у производњи културе у Француској проузроковало је и одлучно неодобравање.[59] Рађање авангарде, као и разноликих одбачених уметничких пракси, управо је последица снажног државног уплива у културна збивања и потребе регулисања уметничких пракси.

Александар Кабанел као уметнички и социјални модел: академско формирање Влаха Буковца

Претходни осврт на рад Академије и École des Beaux-Arts је неопходан за разумевање уметничког израза и социјалног статуса Александра Кабанела. Његово позиционирање се чини нужним за препознавање оквира у којем је конституисан и уметнички формиран његов ученик Влахо Буковац. Њихов однос, као и уметничко формирање у оквиру концепције beau idéal, анализирани су у неколико новијих научних осврта на дело и контакте двојице уметника.

Кабанелу је родни град Монпеље омогућио стипендију у Паризу. У атељеу сликара Франсоа-Едуара Пикоа, некадашњег Давидовог ученика, Кабанел се од 1840. године подучавао основама класицистичког сликарства. Током наредних година је настојао да освоји награду Prix de Rome, која је подразумевала јавну обзнану, изолацију кандидата, конципирање основног цртежа током дванаест сати, и период од 72 дана за елаборирање основне скице.[60] Године 1845. Кабанел осваја другу награду Prix de Rome на тему *Исус у судници*. Будући да није додељена награда у категорији музике, сликар почетком наредне године одлази на вишегодишњи студијски боравак у Вилу Медичи у Риму.[61] У Риму, Фиренци и другим италијанским градовима проучава дела великих ренесансних мајстора,[62] и у непосредном контакту са славним наслеђем одржава наратив о супремацији концепта идеалне лепоте. За одређене типске представе узима живе моделе. За *Albaidé* (1848), насталу на основу Игоове песме *Змија* (*Les Orientales*, 1829), позира му модел из римске четврти Тра-

58 Исто.

59 Исто.

60 M. Hilarie, *Prijateljstvo iz mladosti: Alexandre Cabanel i Alfred Bruyas*, у: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, 40.

61 Исто, 40.

62 Исто, 50.

стевере, настањен Јеврејима,[63] док за слику *La Chiaruccia* (1848) позира професионални модел из Виле Медичи.[64] У прожимању класичног наслеђа и оријенталног наратива, Кабанел ствара својеврсне античке жанр представе са одређеним реминисценцијама на савремени свет.

По повратку у земљу, Кабанел континуирано гради свој јавни имиџ, успињући се на друштвеној лествици и уметничкој сцени. Његов потпуни тријумф је остварен на Салону 1863. године. Излагање слике *Рођење Венере* учинило је да се Кабанел у потпуности етаблира и стекне статус неупитног ауторитета у време Наполеона III Бонапарте. Портрет цара из 1865. године је коначно потврдио неформални статус омиљеног сликара француског владара.[65] Исте године је постао члан жирија Салона, што ће остати до своје смрти.[66] Кабанелов статус на француској културној сцени остаје непољуљан у наредној деценији, као неприкосновени ауторитет

63 Исто, 43.
64 Исто, 42.
65 Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne.*
66 Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, 60–61.

Другог царства и ране Треће републике.[67] Његов уметнички положај је допринео стицању културног капитала. Живот у репрезентативном атељеу у парку Монсо је представљао врхунац његовог социјалног статуса (сл. 7).[68] Као ауторитет по питању укуса, Кабанел је могао да утиче не само на свој успех већ и на позиционирање својих ученика,[69] који су од 1866. до 1891. године често добијали престижну награду Prix de Rome.[70] Низ награђених сликара 1866. године започиње славни Анри Рењо, док наредне године награду осваја Жозеф Блан. Овај низ је спорадично настављан до 1891. године.

7. *Александар Кабанел у атељеу*, фотографија, преузето из каталога: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učenika i učitelja*, ed. I. Zidić, J. Poklečki Stošić, Zagreb, 2018, 270

Кабанелова репутација је неминовно условила да се Буковчев пут у Паризу усмери према славном француском сликару. Уосталом, Буковац у свом првом сусрету са Кабанелом истиче сликарево чланство у Институту, али и његов социјални статус оличен, како Буковац записује, у *обичном атељеу, који ми је изгледао огроман*.[71] Буковац наводи и да је Кабанелов атеље *пун красних мапа, умјетничкоī намештаја и свакојаких слика*.[72] Слика Кабанеловог атељеа у Улици Алфреда Вињија број 8,[73] недалеко од парка Монсо, дубоко се урезала у памћење младог сликара, који ће настојати да у свом атељеу развија лични социјални статус и представљачку стратегију.

Потоњи утисци током Буковчевог сусрета са Кабанелом нису били тако повољни. Кабанел је одбио младог уметника под изговором да већ има превише студената. Међутим, упорност Буковца је навела Кабанела да у наредном периоду погледа једно дело младог уметника. Буковац би у случају да замишљена *студија из природе* буде успешно изведена ступио у класу славног уметника. Буковац се одмах упутио у улицу Муфтар где су живели бројни сликарски модели, махом мушкарци из Италије. По Буковчевом тврђењу, Париз је био преплављен сиромашним дошљацима са Апенина који су преживљавали позирањем сликарима. Буковцу је ипак позирала једна Италијанка коју је у пуној народној ношњи срео на булевару Сен Мишел. Када је предао портрет *дивне Италијанке* Кабанелу, испоставило се да је она била и његов модел. Осим портрета, Буковац је Кабанелу предао и студију своје леве руке коју је извео служећи се огледалом.

Кабанелова оцена је била позитивна и Буковца је примио у своју класу. Истога дана млади сликар је јавио својима у Цавтат да је постао Elève de l' Académie des Beaux-Arts.[74] Првог дана по упису у École des Beaux-Arts, упућен је на античко оде-

67 Исто.
68 Исто.
69 Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, 64–69.
70 Исто, 66.
71 Буковац, *Мој живот*, 83.
72 Исто.
73 Данас је то број 12: Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, 62.
74 Буковац, *Мој живот*, 87.

ље, где се прихватио цртања (сл. 8). Кабанел је након неколико дана посетио своје ученике и том приликом рекао Буковцу да му је цртеж *самоук*, и да мора исказати правилан карактер и облик предмета.[75] Младом питомцу је нагласио да су искреност и пажљивост основе цртачког поступка. Буковац наводи да је послушао поуке свог учитеља, и да је од тада веома пажљиво посматрао ствари у природи пре него што је започињао да их црта. Напустивши самоуки принцип *одока*, Буковац примећује да сада лакше савладава просторе, и да је сразмера његових фигура тачнија.[76]

Леон Батиста Алберти је кодификовао раноренесансне напоре да се видљиви свет устроји. Он је заслужан за дефинисање појма пода (pavimento), искоординисаног перспективног поља у које се умећу исправно постављени природни облици, додуше у идеализованој и оплемењеној форми. У правоугаоник, у којем усправне линије крећу од површине слике и укрштају се у тачки недогледа. Сликар обдарен

[75] Исто, 88.
[76] Исто.

сазнањима природних наука тежи да правилном калкулацијом смести облике у рационалну пројекцију света (историју). Раноренесансни хуманисти и нису тежили да прикажу пуку реалност виђеног. Следећи антички концепт мимезиса, они су настојали да преради стварност и да је представе улепшаном.

Упркос извесним наизглед натуралистичким поставкама, Алберти остаје у домену прераде природе и трагања за апсолутном лепотом, којом се надилази репродуктивни приказ видљивог.[77] Отуда и перспектива није пука способност овладавања техничким законима, већ је и интелектуална форма, својеврсни поглед на свет сагледан из самосвојног угла. Перспектива је више од дефинисања математичких принципа, она је и симболична форма.[78] Стога сликар има задатак да правилно представи свет, али из субјективног виђења стварности. Перспектива омогућава аутономију погледа, она указује на особеност уметниковог спознајног става да из свог угла посматрања представи видљиви свет. У складу с Леонардовим постулатима, уметник постаје стваралац, креатор који реализује аутономно уметничко дело.[79]

Коначно, Алберти је дефинисао и концепт линеарне перспективе. Он дефинише сликарство као *подражавање једног дела пирамиде у оквиру које се простире свако тело које се налази насрам посматрачевог ока.*[80] Аналитичари Албертијевог дела истичу: *ова конструктивна пирамида која води од виђеног објекта до ока, јесте темељ линеарне перспективе, и представља метод за бележење тачног изгледа неког предмета у линеарној перспективи.*[81]

Очигледно је да су основи хуманистичке теорије, уткани у потоње програме ликовних академија, суштински дефинисали програм École des Beaux-Arts у време када је на њој основе сликарског заната стицао Влахо Буковац. Кабанелове поуке које указују на прејемство класичне хуманистичке теорије уметности сигурно нису једине у овом периоду Буковчевог формирања. Указивање на потребу пажљивог и искреног представљања предмета понавља ренесансни концепт овладавања природом. Дакле, *пажљиво* и *искрено* проучавање, и потом представљање природе у њеном оплемењеном облику, наметнуло се као императив пред младим Буковцем. У складу с вековном традицијом beau idéal, природа делује као инверзно огледало које му нуди подстицај (извор) за накнадну прераду. Кабанел је наизглед штурим смерницама *отворио* визуру Буковца – пред очима младог уметника појавило се пројекционо поље засновано на постулатима миметичке прераде стварности.

8. Танкред Басте, *Поглед на Кабанелов атеље у École des Beaux-Arts*, 1885, уље на платну, Museum of Fine Art, Морле, инв. бр. MG 1332, преузето из каталога: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učenika i učitelja*, ed. I. Zidić, J. Poklečki Stošić, Zagreb, 2018, 63

77 E. Blant, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, Beograd 2004, 19–20.
78 E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York 1997.
79 Брајовић, *Основи ренесансне уметности*.
80 Blant, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, 19.
81 Исто, 19.

Поједини Кабанелови ученици, попут сликара Пјера Верона, истицали су површност и недовољну заинтересованост свога професора, који је једном до двапут недељно накратко похађао своје питомце.[82] Истовремено, Верон у позитивном светлу указује да Кабанел није био доктринарни педагог, већ је студентима допуштао слободу у раду након припремних година и овладавања техником цртежа, не желећи да их *кабанелизира*.[83]

Буковац је стекао право на рад бојама 1879. године, тек после дуготрајног цртања по моделима које је започињао копирањем канонских античких скулптура. Након извођења десетак припремних цртежа, пожелео је да нацрта главу *Аӣолона Белведерскоӣ*.[84] Цртање по антици, о којој Буковац похвално пише у својој биографији, чинило је неизоставни део уводних студија на свим европским академијама. Снага класичне ренесансне хуманистичке теорије и концепта (idea della bellezza), потврђене у списима Ђованија Пјетра Белорија и Ђованија Батисте Агукија у време барокног класицизма, оживљена је крајем 18. века на великим европским академијама.[85] Идеали римске школе[86] од времена Рафаела уздигнути су на највиши пиједестал, и сматрани су отелотворењем апсолутне и ванвременске лепоте – класичним узорима за сва времена.[87] Поштовање античких идеала је подразумевало коректан цртеж, лако скицирање и представљање узвишеног карактера у виду неусиљеног израза.[88] Античке (историјске) теме и религијске представе исказивале су универзалне вредности. Просветитељски идеали епохе су диктирали тезу да се етичко васпитање остварује кроз естетско образовање.[89] Моралиазаторски карактер историјског сликарства дефинисао је веру у општи прогрес и достизање универзалних етичких принципа. Крајем 18. и почетком 19. века уследили су криза историјске слике и преиспитивање улоге академија.[90] Сликарство романтизма и новоуспостављени грађански укус су довели у питање превласт високопарног и *неживоӣиноӣ* академског сли-

[82] Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, 64.

[83] Неколицина њих су постали, условно речено, натуралисти: Жил Бастијен-Лепаж, Фернан Пеле, Емил Фријон: Исто.

[84] Буковац, *Мој живоӣ*, 88.

[85] D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Connecticut 1971, 109–154.

[86] О основама и трансформацијама уметности у Риму (Римске школе) у периоду од 14. до 16. века: M. B. Hall, ed. *Artistic Centers of the Italian Renaissance Rome*, Cambridge 2005.

[87] О рецепцији Рафаела у 19. веку: G. Heß, E. Agazzi, E. Décultot, ed. *Raffael als Paradigma, Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin–Boston 2012.

[88] M. Fleischer, *Füger und die Wiener Akademie, Unter den Hisigen für dieses Amt immer der Bestel*, у: *Heinrich Friedrich Füger 1751–1818*, Zwischen Genie und Akademie, ed. M. Gundel, München 2011, 104.

[89] M. Gundel, *Heinrich Friedrich Füger maler, Akademiedirektor und kaiserlicher Kunstberater*, у: Исто, 19.

[90] Пример је побуна групе бечких студената, познатих као Назарени, који су 1810. године напустили Академију у Бечу и отишли за Рим: W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien–Köln–Weimar 2010, 164.

карства.[91] Фридрих Шилер у *Писмима о естетском васпитању људи* (1795) истиче потребу ослобођења уметности од државног оквира.[92] У њима је слобода описана као савршенство свих уметничких дела, док је уметност поимана као пресудан медијум који ће својим комуникативним потенцијалом довести до политичке слободе.[93] Овај утопијски исказ, који је подразумевао моралну слободу уметности и финансијску слободу уметника, у извесној мери је поновљен у потоњем исказу Катрмер де Кенсија. Он је у позно просветитељском маниру критиковао француску Академију што је *кроз излагачки монопол повредила правду и природну једнакост*.[94]

Упркос кризи и ударима романтизма, Рафаелови идеали су, преко Енгра и његових настављача, реинтерпретирани почетком 19. века и изнова дефинисали основе академских силабуса, потврдивши нови значај уметничких академија.[95] Академије су обиловале гипсаним одливцима античких скулптура, који су изнова потврђивали класицистички канон утемељен од стране Јохана Винкелмана средином 18. века.[96] Особито је у германским земљама дошло до преструктурирања уметничких академија у чисто образовне установе са мајсторским курсевима.[97]

Класични основи сликарства, оличени у делу Рафаела, Микеланђела и Енгра, дефинисали су Кабанелов педагошки рад. У традицији академског сликарства, он је стварао високовредноване религијске и историјске композиције с античким садржајем. Реинтерпретирајући идеалне фигуре антике и дела великих мајстора ренесансе, Кабанел је уносио свет идеалне лепоте у модерно доба.[98] Његови ученици су на уводним годинама студија упознавали антички уметнички канон. Буковчева студија *Венере Милоске* из 1877. године (сл. 9) потврђује снагу Винкелманових исказа о племенитој узвишености и мирној достојанствености античких скулптура.[99] Истовремено, студија Венере Милоске указује на посебан статус ове канонске античке скулптуре у француском друштву током 19. века.[100] Наиме, недатована скулптура је прошла кроз дискурс национализације недуго након што је пронађена на Милосу 1820. године. Она је дефинисана као апсолутна еманација лепоте, и достојни конкурент енглеским

9. *Студија Венере Милоске*, 1877 –1880, цртеж, Umjetnička galerija, Дубровник, инв. бр. UGD -1145

91 Исто, 158.
92 Исто.
93 Исто, 159.
94 Исто.
95 Исто, 163–164.
96 Пример је Академија у Бечу: Исто, 164.
97 N. Pevsner, *Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, 210–216. Више о Академији ликовних уметности у Бечу: W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1967.
98 Stépanoff, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, 63.
99 E. Prettejohn, *Beauty & Art 1750–2000*, Oxford 2005, 15–31.
100 E. Prettejohn, *Reception and Ancient Art: The Case of the Venus de Milo*, у: *Classics and the Uses of Reception*, ed. C. Martindale, Malden 2006, 227–248.

фрагментима Партенона. Смештена у Лувр, изазивала је пажњу француске јавности током читавог века, о чему сведочи и Готјеов омаж из 1882. године.[101] Посебно је важно указати на овај Буковчев младалачки приказ Венере, мотив који ће у виду разних парафраза континуирано представљати током наредних деценија.

Први семестар на École des Beaux-Arts Буковац је провео у античкој класи. У својој биографији наводи да се на античком одељењу Академије налази можда најбоља *збирка кипова из класичне старине*.[102] Буковац указује да су у питању одливци скулптура које се налазе у музејима у Лондону, Риму, Берлину и париском Лувру. У наставку истиче особену вредност грчких скулптура: *Као што се у музици разни звуци међу собом стапају и хармонизују, тако је у старом грчком вајарству постигнута дивна фузија између разних образаца људских индивидуа. То су грчки мајстори очевидно постигли дугим посматрањем и међусобним поређењем разних модела, да би тако направили селекцију и створили један идеалан тип лепоте*.[103]Поштовање, посматрање и *искрено* представљање природе сублимирани су у овом комплексном исказу, који у суштини понавља основе хуманистичке теорије уметности.

У питању су основе концепта ut pictura poesis.[104] Изведен из Аристотелове *Умјетности пјеништва* и Хорацијеве *Песничке уметности,* овај концепт почива на изједначавању уметности и поезије, и исказује тежњу да се природа представи у идеалном, оплемењеном виду – mimesis.[105] Приказивање природе у њеном идеалном издању представља основ концепта идеалне лепоте. Из природе се одбацују сви несавршени делови, и селекцијом се ствара улепшана, каква би требало да буде у њеном ванвременском и идеалном облику.

Поступком подражавања не презентује се пука реалност, већ се овим стваралачким процесом, о којем је писао Леон Батиста Алберти, врши правилно компоновање природних елемената у хармоничну целину. Албертијеве тезе су у потпуности присутне у Буковчевим освртима на античку скулптуру. Буковац наводи основне хуманистичке теорије уметности о преради природе одабиром њених појединих делова и њиховим накнадним сједињавањем у идеалну *фузију*. У наставку исказа Буковац наводи: *Живи човјек никад не показује у пропорцијама онај склад и савршенство, што га налазимо у дјелима античке умјетности. Отуд и долази да, посматрајући старе грчке статуе, никад не можемо да кажемо: Ово је висок, или мален човјек. Они, у ствари, нијесу ни мали ни високи, они су складни*.[106]

---

101 Централно место у Готјеовом водичу за Лувр заузима *Милоска Венера*: Исто, 236.

102 Буковац, *Мој живот*, 94.

103 Исто.

104 R. W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Art Bulletin 4 (1940) 197–269.

105 Брајовић, *Основи ренесансне умјетности*; Blant, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, 20.

106 Буковац, *Мој живот*, 94.

Концепт имитације и идеализације је након Албертијевих теза постао центар уметничког канона. Ипак, аристотеловски концепт селекције и прераде природе, као и њене идеалне репрезентације, с временом је допуњен. Венецијански теоретичар Лодовико Долче, у делу *Dialogo della pittura, intitolato l' Aretino* из 1557. године, заговара директно угледање на античка дела. Уместо метода селекције природе, Долче указује на античке скулптуре као отелотворење идеалне природе.

Истакавши савршенство и склад античких скулптура, Буковац суштински следи Долчеа, и подржава став да се копирањем античких скулптура могу изнова достићи склад и савршенство, који се преко античких скулптура и римских копија нуде на увид модерном уметнику. Буковац наглашава да су стари Грци били ненадмашни *у осјећању хармоније и еуритмије човечијег тела*,[107] и да је античка уметност достигла пун склад пропорција људског тела. *Уколико уметник види неко несавршенство у природи, а оно сигурно постоји, онда треба да се окрене античким узорима и тако повратити нарушену хармонију*.[108]

Ипак, Буковац експлицитно говори да уметник не може тек тако да копира античке узоре.[109] Овим ставом он истиче још једну од кључних поставки хуманистичке теорије уметности – inventio, преузет из ренесансне теорије уметности.[110] Премда, на први поглед савременог човека, Буковац подразумева чисто копирање и неоригинални процес понављања постојећег, уметник у ствари понавља ренесансни концепт оригиналности. Ренесансни уметник је на основу поштовања традиције стварао ново, оригинално дело, постојеће форме и садржаји су изнова усклађени, и потом претворени у самосвојно уметничко дело. У основе Буковчеве пикторалне логике уткана је идеја да се потенцијал уметничког дела у целости остварује правилном композицијом, која подразумева правилан избор и промишљено спајање изабраних елемената у савршену целину.

Буковчев осврт на појам инвенције дефинисан је пред крај друге деценије 20. века. У време превласти модернистичког дискурса произашлог из романтичарског појма оригиналности, Буковац остаје веран начелима које је стекао на париској Академији. Стваралачка и самосвојна прерада традиције је и даље била норма оригиналности уметника.[111] Отуда и Буковчева снажна реакција на актуелна схватања оригиналности, која су тобоже у циљу очувања индивидуалности штитили будуће сликаре од претходних решења и туђих утицаја.[112] Буковац изричито пориче романтичарски концепт о генију с почетка 19. века. Негирање традиције у доба ро-

[107] Исто, 95.
[108] Исто.
[109] Исто.
[110] Брајовић, *Основи ренесансне уметности*.
[111] Исто; Blant, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, 17.
[112] Буковац, *Мој живот*, 95.

мантизма произвело је конструкцију о рађању модерног човека који вођен изнутра доноси аутономне одлуке.[113] Овај самостални појединац, формиран на осамнаестовековном искуству француских енциклопедиста, а још више на Кантовим теоријским промишљањима (*Критика мишљења*, 1790), делује у доба генија.[114] Клима времена формирала је модерног уметника, који ствара изван традиције и изнад природе, и тако потврђује Кантову тезу о *узорној оригиналности субјекта у слободној употреби моћности уобразиље*.[115]

Буковац одбија раскид са традицијом, који се у међуратном периоду пропагирао на европским уметничким академијама, јер се тако креирају уметници *без знања и укуса*.[116] Истиче да уметници без традиције изгледају дезорјентисани и производе *наказне* појаве (експресионизам, кубизам, дадаизам). По Буковцу, такви уметнички изрази карикирају естетику, негирају сваку лепоту, а њихова најезда представља варварски атак на грчку и латинску културу.[117] Коначно, Буковац се враћа у време свог боравка у Паризу када је антика још имала превласт: *Антика је онда била темељ сваког умјетничког васпитања. Ајсолвирани ђаци пак, који би путем натјечаја добили Prix de Rome, отишли би да своје образовање наставе у класичној средини римској*.[118] У свом теоријском осврту на суштину уметности и академско поимање лепоте, Буковац истиче: *Овим није још речено, да су само стари умјетници имали смисла за љепоту облика; ја хоћу најпросто да кажем ово: ако љепота и јесте ствар релативна, она се опет у неким случајевима, било код људи или код животиња, јавља у тако изабраном и облагорођеном облику да те отмене појаве треба заиста сматрати као неку идеалну манифестацију лијепога*.[119] Уметник, дакле, изнова потврђује своје суверено познавање основа хуманистичке теорије уметности. Истицање облагорођеног облика у ствари представља исказ о прерађеној и улепшаној природи, која се материјализује као апсолутна манифестација концепта лепог.

Потребно је указати и на уводни део пасуса у којем Буковац истиче да је лепота релативна ствар. Овај став, наизглед опречан хуманистичкој (академској) теорији уметности, везује се за утемељење естетике, и још више за дефинисање концепта l'art pour l'art.[120] Буковац потврђује своје знање о основама естетике која се везује за Кантову идеју о субјекцији.[121] Наиме, Кант је установио да је лепота релативна ствар, и да она почива на безинтересном и апсолутно слободном просуђивању о

[113] Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 159.
[114] Исто.
[115] Исто, 160.
[116] Буковац, *Мој живот*, 95.
[117] Исто.
[118] Исто.
[119] Исто.
[120] Prettejohn, *Beauty & Art 1750–2000*, 89–102.
[121] Исто, 47–54.

лепоти виђеног облика. Ова револуционарна идеја, уткана у основе романтичарског сагледавања уметности, утрла је пут слободи уметничког изражавања, која је подразумевала заузимање особеног перспективног става у посматрању уметничких израза. Кантови ставови су, посредством деловања Мадам де Стал, били познати и на француском тлу, где су током наредних деценија вршили снажан утицај на еманципацију чистог сликарства у односу на академску хегемонију.[122] Изван академског дискурса о уметности, као едукативном средству у служби морала и врховног статуса историјског сликарства, наратив о безинтересној лепоти, насталој у игри посматрачеве слободне уобразиље, умногоме је означио француску и европску уметничку сцену друге половине 19. века. Деловање тог наратива је допринело разарању вековне превласти историјског сликарства. Извесна антинаративност је водила ослобађању од историјских тема као доминантних модела академског сликарства. Парадоксално, историјске теме су најснажније материјализоване у сликарству Жана-Огиста-Доминика Енгра, једног од највећих класициста модерног доба.[123] Можемо закључити, са дозом опреза, да је изнети теоријски Буковчев став о релативизацији академског концепта лепог (beau idéal) између осталог резултирао и једва видљивим присуством историјских тема у његовом сликарству. Идеали чисте лепоте и аутономије уметности умногоме ће дефинисати Буковчеву последњу животну фазу у Прагу, о чему ће више речи бити у завршним деловима текста.

На крају Буковац закључује да његове будуће колеге, студенти, више воле да сликају по живом моделу, посебно женском.[124] Сликар посредно указује на извесну превазиђеност античког канона пред крај 19. века међу полазницима Академије, у оквиру кога је посебно вреднован мушки акт. Међутим, у наставку своје биографије истиче да више цени представљање мушког тела, потврђујући хуманистичке теорије уметности и вековну академску праксу које су предност давали мушком телу као отелотворењу идеалне лепоте. У складу с вековним истицањем супериорности мушког тела, особито израженог у време неокласицизма, Буковац додаје: *Ђак који је дубље студирао мушкарца има ширеī појма и о анатомији, јер су мишићи у жене много више заобљени, односно застрти облином, неголи у мушкарца*.[125]

Буковац закључује да се до идеалног тела долази поређењем различитих телесних облика. Након спознаје процеса заснованог на компарацији различитих облика, долази се до дефинисања потпуне хармоније коју сликар види као сублимацију облика и линија.[126] Опитно искуство, утемељено на дуготрајном посматрању при-

122 Исто, 68–72.

123 Недовољно је истакнуто да се Енгр, као један од најпознатијих ортодоксних академичара, у више теоријских осврта субверзивно односио према концепту beau idéal: Исто, 89–90.

124 Буковац, *Мој живот*, 96.

125 Исто.

126 Исто.

роде, водило је препознавању и репрезентовању идеалних облика. Управо се таквим чине прве поуке које је на припремним часовима Буковац добио од Кабанела. Посматрање природе се поставља као образац репрезентовања видљивог света и његове лепоте, која се, упркос истакнутој релативизацији, јавља у посебним људским облицима: *Исто нам тако у очи пада кад се у некој гимнастичкој вježби, или у неком купатилу, појави човјек лијепо конструисаног тијела, или каква ванредна женска љепотица*.[127]

Након похвалних Кабанелових речи које је упутио на рачун Буковчевог цртежа *Аполона Белведерског*, млади уметник се осмелио да закуца на врата *пролетног салона*.[128] Буковац јасно указује на значај Салона, као кључни културни догађај који се одржава првог маја сваке године. Истичући социјални карактер Салона – модне трендове отмених париских дама – уметник сликовито описује овај *крупни догађај*.[129] Свестан да још није достигао водеће француске и европске сликаре епохе, Буковац је настојао да једнога дана буде достојан велике манифестације, јер, како истиче, бити примљен на Салону је већ једно одликовање.[130]

Почетне године свог боравка у Паризу Буковац је провео у оскудним условима. Млади сликари, којих је по његовој процени било око двадесет хиљада у граду, живели су веома тескобно.[131] Само су најпризнатији уметници могли да живе лагодно, док су се остали, по Буковцу, боемски довијали у складу са жељама евентуалних наручилаца.[132]

Извесна боемија младих уметника могла је садејствовати с конструкцијом мита о Рембранту у Француској у другој половини 19. века.[133] Уметање Рембрантовог лика на славну Деларошову композицију *Hémicycle des Beaux-Arts* у аули Академије у Паризу (1841) требало је да потврди сликарев канонски статус међу академским сликарима. Истовремено је Рембрантов реализам снажно одјекнуо међу професорима на значајним европским ликовним академијама.[134] Рембрант је ипак и даље био

127 Исто, 94.

128 Исто, 88.

129 Исто, 89.

130 Исто.

131 Исто, 101. О животу иностраних студената Академије у Паризу: S. Waller, K. L. Carter, *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1871–1914*, ed. K. L. Carter, Farnham 2015, 1–26.

132 Исто.

133 McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century*, 29–64.

134 Професор Лицов је крајем осме деценије 19. века указао младом питомцу Академије ликовних уметности у Бечу Паји Јовановићу на вредности једног од Рембрантових аутопортрета. Међутим, сликар у њему није видео идентификациони модел. Његова тежња је била да се у Бечу

далеко испод узорне фигуре Рафаела, и превасходно популаризован у антиестаблишмент покретима, који су у холандском уметнику видели типску фигуру уметника који се не уклапа у званичне друштвене токове.[135]

Управо се таквим чини Буковчев аутопортрет из 1877. године – приказан са беретком и туником, у медију цртежа, распознаје се као типска представа уметника *a la Rembrandt* (сл. 10). Млади уметник је смело загледан у потенцијалног посматрача, и тако демонстрира свој изражени его. Тих година је Карл Лицов, професор Академије ликовних уметности у Бечу, на сличан начин описао снагу једног од Рембрантових аутопортрета. Указујући на портрет, својим студентима је рекао: *Идите погледајте оно снажно лице, прочитајте у њему самопоуздање и суверено презирање људи око себе, па знајте да је Рембрант, пропао и осиромашени човек, ово дело израдио у сумраку једног подрума. Он, гигант од човека, не само што није клонуо под љутим ударцима судбине, већ је својим стваралачким генијем узлетео до висине овог дела пред нама.*[136]

Буковчев цртани аутопортрет, уподобљен типској фигури славног холандског уметника, остао је образац за потоње варијације аутопортретних представа у којима се препознају уметникова самодовољност и извесни презир према околони.

Упркос претпостављеном дивљењу према узорној и херојској Рембрантовој фигури, млади Буковац није кренуо путем социјалне изолације. У потрази за друштвеним признањем, тежио је свету јавних простора културне и уметничке сцене Париза. Излагање на Салону пружало је уважавање и стицање материјалне сигурности. Буковац је током свог париског раздобља од 1878. до 1893. године изложио тридесет две слике, од којих нам је данас позната отприлике половина.[137] Ова импозантна изложбена манифестација трајала је од почетка маја до средине или краја јуна на седам одељења: сликарство, цртеж, скулптура, архитектура, графика, медаљарство и литографија.[138]

10. *Аутопортрет Влаха Буковца*, 1877, угљен на папиру, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB-836

наметне као академски сликар који ствара у духу идеалистичке естетике: М. Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, Нови Сад 2009, 36–37.

135 McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century*, 16.

136 Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, 36.

137 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 174–176.

138 Исто, 174.

Салонска уметност у Паризу током последњих деценија 19. века

Салони су низ година били проскрибовани у модернистички интонираној историји уметности. Њихова веза са званичном Академијом датира од 1725. године, када су уметници под њеним окриљем почели да излажу на овој смотри.[139] Салонско сликарство 19. века је у накнадној историографији погрешно изједначавано с академским сликарством, иако су на салонима излагали уметници који се нису академски изражавали, па и уметници помпјери, који су својом афектацијом и популарним темама реметили узвишеност академског канона.[140]

До половине 19. века Салони су одржавани у Salon carré de Louvre. Све већа бројност слика условила је да се од 1857. године смотра пресели у пространу стаклену палату Palais de l' Industrie. Године 1791. право излагања је проширено и на стране уметнике, што је отклонило једну од неправедности Салона. Међутим, основна замерка Салону односила се на праксу чланова жирија да предност дају представницима Академије током читавог 19. века.[141]

Противљења спрам салона с временом су постала значајнија од самих Салона.[142] Од 1799. године Жак-Луј Давид у личном атељеу у Лувру излаже *Отмицу Сабињанки*, и тако успоставља паралелну излагачку смотру. Орас Верне 1822. године у свом атељеу представља одбијена дела са прошлогодишњег Салона. Курбе је 1855. године излагао у сопственом изложбеном атељеу, док је 1863. године јавности представљен славни Salon des refusés. Ипполит Тен је 1867. године говорио о потражњи мелодрамских, војничких сцена обнажених жена, tromp l'oeil слика, и разноликих представа Андромеде на стени, као и владарских портрета Наполеона.[143] Уследила је најоштрија реакција на салонско сликарство. Године 1874. основан је Société anonyme des artistes peintres, sculpteures et graveurs, с идејом успостављања слободне изложбе, без одликовања и жирија.

До 1880. године, како истиче Вера Кружић Ухитил, Салоном је доминирала генерација Буковчевих посредних и непосредних учитеља, пре свих Александар Кабанел, Вилијам Бугеро, Пол Бодри.[144]

---

139 Више о Салонима у Паризу током 19. века: F. Brauer, *Rivals and Conspirators. The Paris Salons and the Modern Art Centre*, Cambridge 2013: P. Mainardi, *The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic*, Cambridge, 1993; A. Thaomine-Berrada, *Das Ende des Salons*, у: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 139.

140 Gianfreda, *Zur Ausstelung*, 14.

141 Thaomine-Berrada, *Das Ende des Salons*, 139–140.

142 О кратком историјату паралелних излагачких праксе: Исто, 140.

143 Исто.

144 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 174.

Од тада је, упркос превласти академског сликарства и доминације великих звезда попут Кабанела и Бугероа, нарастао уплив нових тенденција. Еклектицизам је изражен и знатним присуством пејзажних представа и оријенталних тема.[145] Известан замор од историјских, античких тема и популарних милитарних тема (peinture millitaire) Ернеста Месонијеа, означио је долазак нове генерације – Леон Бон, Каролус Дуран, Бенжамен Констан и Жил Бастијен-Лепаж – која је допринела израженијем присуству представа из савременог живота и портретног сликарства.[146]

Подстакнути великим успехом натуралистичких слика Бастијена-Лепажа, импресионисти су, додуше спорадично, почели да представљају своје слике на Салону.[147] Осим ширења тематског репертоара, уследила је промена и на формалном плану. Посветљавање сликарског платна је указало на појаву пленериста и импресиониста на коју упућује и понека слика Реноара и других импресиониста који су излагали на Салонима.[148] Импресионисти су, попут Реноара, наступали на Салону упркос могућности да излажу у сопственим просторима.[149]

Потребно је указати на напуштање мита о строгој одељености академске и авангардне уметности у Француској током друге половине 19. века. Пример Клода Монеа, који је редовно излагао на Салонима од 1859. до 1882. године, као и размењивање идеја између две наизглед супротстављене групе уметника, деконструише мит о поларизацији на радикалну борбену авангарду и етаблирану и блазирану скупину академских сликара. У исто време су многи од академских уметника експериментисали с модерним ликовним тенденцијама (пленеризам…).

Врхунац кризе у функционисању Салона наступио је 1880. године, када је захтевано излагање седам хиљада слика,[150] што је довело до нужне промене у организацији изложбеног простора. Препуштање уметности струковном удружењу била је идеја Жила Ферија, тадашњег министра образовања и лепих уметности, да новоорганизовани Société des Artistes Français преузме организацију Салона. Повлачење државе из руковођења Салоном довело је до тога да сликар Вилијам Бугеро 1881. године преузме организацију Салона. Континуитет са естетском традицијом показао је узалудност покушаја еманципације уметности од уврежених академских норми. Одбивши предлог Бугероа да Салон постане место афирмације младих уметника (Пиви де Шаван, Ернест Месоније) и други уметници су 1890. године основали Société Nationale des Beaux-Arts. Њихова излагачка делатност, под називом *Salon de*

145 Thaomine-Berrada, *Das Ende des Salons,* 141.
146 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo,* 176.
147 Thaomine-Berrada, *Das Ende des Salons,* 141.
148 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo,* 174
149 Уметник је 1878. године изложио своје дело Madame Charpantier: Thaomine-Berrada, *Das Ende des Salons,* 141.
150 Исто.

Champ-de-Mars, убрзо је постала ривал за *Salon de Champs-Élysées* одржаваног под покровитељством Société des Artistes Français.

За разумевање Буковчеве потребе да учествује на Салону, и за расветљавање односа академске уметности и пулсирајућег тржишта током последњих деценија 19. века, неопходно је да се пажња усмери на учешће његовог учитеља Александра Кабанела на Салону.

Хубертус Кол је у свом језгровитом осврту на делатност Кабанела указао на ситуацију у Француској средином века и на референтну фигуру Жана-Огиста-Доминика Енгра.[151] Овај стожерни уметник класицизма је и даље господарио уметничком сценом. Велики формати, монументална људска тела, идеална обнаженост и разнолики академски изрази деловали су као ванвремански и свеважећи модел.[152] Ипак, такав свет високо софистициране уметности није више задовољавао потенцијалне поручиоце. Укус аристократије и цркве је уступао пред новим жељама моћног грађанства, које је, након буржоаске револуције, неумитно постајало водећа друштвена структура. *Бежива̄тна* људска тела, иако су многа била женска, нису задовољавала укус нове грађанске елите.[153] Удари романтизма оличени у громадној фигури Ежена Делакроа и његовим виолентним колорним облицима и некласичним темама, додатно су подривали моћ старих класичних идеала. Ипак, велики академичари средине 19. века морали су да се прилагоде друштвеним променама. Управо је Кабанел, у складу с актуелним потребама све убрзанијег тржишта, дефинисао свој тематски репертоар и ликовни израз. Балансирајући између диктата тржишта, укуса светине и одржавања канонизованих идеала класичне традиције, стварао је слике у складу с модерним добом.[154]

Кабанел је, из визуре прошлих времена, спојио у себи два противречна типа сликара[155] – једног који продужава генезу великих класичара, попут Рафаела и Микеланђела, и другог, који настоји да своју уметност учини приступачном модерном посматрачу. Оваква стратегија се чинила нужном у време изражених противречности у којем претрајава дискурс подражавања великих идеала (Микеланђело), али и доба у којем се назире и *захтева̄на* оригиналност, која надилази строго подражавање канонских узора прошлости.

Своју излагачку стратегију Кабанел је смишљено пласирао на Салонима. Она је дефинисана на компромису строгих начела Академије и огромних, понекад вашар-

151 Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne.*
152 Исто.
153 Исто.
154 Исто.
155 Исто.

ских, Салона са по неколико стотина хиљада посетилаца.[156] Уметнику је било тешко да удовољи публици, жедној сензационализма и јаких ефеката, а да при том остане веран начелима Академије, која је с висине гледала на салонске масовне спектакле. У питању је била социјална, културна и уметничка борба око стицања права на одређивање укуса. Академичари су сматрали да су они врховни просудитељи укуса, негирајући ту улогу лаицима, који су хрлили на изложбе. У мору слика изложених на зидовима није било лако доћи до изражаја. Велике бине и кулисе биле су погодне за сензационалне слике великих формата, попут Кутирове *Римљани у доба декаденције* из 1847. Представљена млака и беживотна класицистичка дела нису могла да издрже конкуренцију уметника који су настојали да својим афективним делима привуку пажњу потенцијалних купаца.

11. Јарослав Чермак, *Рација башибозука у једном хришћанском селу у Херцеговини*, 1861, уље на платну, Danesh Museum of Art, Њујорк, инв. бр. 2000.19

Јарослав Чермак као узор и путоказ у изградњи *црногорских тема*

Излагачка делатност Влаха Буковца првобитно је била повезана с концептом оријентализма, и заснивала се на стратегији представљања балканских слика париској публици. Зарад објашњења Буковчевих *црногорских* представа потребно је указати на Чермакове слике сличне тематике. Познанство Буковца са чешким уметником, као и његова репутација у париским уметничким и културним круговима, довели су до неминовног поређења двојице сликара. Буковац у својој биографији истиче да је Чермак због својих црногорских слика често долазио у *наше крајеве*,[157] мислећи при том на Црну Гору и Мандаљену крај Дубровника.

Јарослав Чермак је ликовно образовање стицао у Прагу, Антверпену и Бриселу, а 1851. године се настанио у Паризу.[158] Из француске престонице је често походио Далмацију, Херцеговину и Црну Гору. Током свог двогодишњег боравка у близини Дубровника, имао је прилику да упозна Меда Пуцића.

Први велики успех Чермак је доживео на париском Салону 1861. године, сликом *Рација башибозука у једном хришћанском селу у Херцеговини* (сл. 11).[159] Слика је у континуитету изазивала позитивне критике стручне јавности. Знаменити књижевник Теофил Готје указао је на слику непознатог уметника која одише *једном снажном и јасном брутално*шћу.[160] Године 1879. Едвард Страхан је слику доживео као живу *але-*

156 Исто.

157 Буковац, *Мој живот*, 83.

158 R. Diederen, *Über die Grenzen. Ein Blick in der Fremde*, у: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, ed. R. Diederen, D. Dapelchin, München 2010, 51.

159 Исто.

160 Исто.

ӣорију хришћанс҃тва.[161] Женска представа је дефинисана као стуб части који одолева *муслиманском чудовишт҃у*.[162] Прикази нерегуларних османских трупа требало је да визуелизују окрутност источне цивилизације, те да покрену јавно мњење у одбрану беле хришћанске цивилизације.[163] Дивљи и сурови Османлија је срачунато преувеличан[164] као контраст хришћанској жени чија наглашена белина евоцира узорну античку скулптуралну представу. Чермакова слика надилази верски оквир, и постаје амблематска представа беле Европе и њеног цивилизацијског исходишта у антици.

Наратив о ванцивилизацијском другом,[165] дубоко инкорпориран у стереотип о Оријенту као месту другости,[166] сублимиран је представом отмице беле жене сликарским средствима. Стереотип о дивљем Турчину (Османлији) је растао током 19. века. Овај дуготрајни став европског човека према османском културном поднебљу дефинисала је позиција културне и технолошке надмоћи; метафора о бруталном варварину са Босфора масовно је премрежила медијски и литерарни свет европских држава.[167] У суштини, она је почивала на перспективној позицији посматрача, који је у складу са доминатном парадигмом учитавао свој културни образац.[168]

Успех Чермакових балканских представа је потврђен сликом *Раӣни ӣлен (Херцеӣовина 1862). Башибозук оӣима младе Херцеӣовке хришћанке и одводи их у Андриноӣол на ӣродају* (*Jeunes filles chrétiennes de l'Herzegovine, enlevées par de Bachi-Bouzouks et conduites à Andrinople pour être vendues*), из 1868. године. Популарност ове представе је потврдила дејство уметникових слика с балканским темама у мотивисању западног јавног мњења да скрене поглед на *малену* Црну Гору и Балкан у целини. У питању је визуелна реминисценција на трговину белим робљем, која је, упркос забрани османског султана из 1854. године, и даље трајала.

Чермакове слике нису биле само фиктивне представе ванцивилизацијских простора и егзотичних појава. Оне су настајале као својеврсне објективне конструкције сликаревог непосредног искуства.[169] Он је током својих боравака на Балкану

---

161 Исто.

162 Исто.

163 M. Baleva, *Bulgarien im Bild. Die Erfindung von nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Köln–Weimar–Wien 2012, 93–96.

164 О негативним представама Османлија у српској уметности 19. века: N. Makuljević, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, у: *Istorija i sećanje. Studije istorijske svesti*, ur. O. Manojlović-Pintar, Beograd 2006, 146–147.

165 Diederen, *Über die Grenzen. Ein Blick in der Fremd*, 51.

166 Исто, 50.

167 B. Jezernik, *Uvod. Stereotipizacija „Turčina"*, у: *Imaginarni Turčin*, ур. B. Jezernik, Beograd 2010, 24–25.

168 Исто, 12.

169 Baleva, *Bulgarien im Bild. Die Erfindung von nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, 72–73.

1858, 1862. и 1865. године био гост црногорске владајуће фамилије, и једно време непосредни очевидац борби с османским трупама кад је и сам био под оружјем.[170] Његове балканске слике настале су између аутентичности и фикције прилагођене западном обрасцу сагледавања Балкана и Црне Горе. Наратив о дивљој и слободарској балканској земљи уткан је у колективну слику о неизвештаченим племенима која живе на ободима Балкана и буди машту европских уметника о словенском југу.[171] *Неуређени* простор Балкана је доминантно дефинисан као сиромашни супституит раскошног богатства Оријента.[172] Визуелна дела су омогућила класификацију уврежених стереотипа о Балкану[173] заснованих на структурама имагинарног Балкана: хероји, башибозуци, ратне сцене…[174]

Ипак, Марија Тодорова је утврдила одређене специфичности које донекле измештају Балкан из оквира глобалног феномена оријентализма (одсуство колонијализма, источно хришћанска традиција, антагонизам локалног становништа са Османлијама…).[175] У сваком случају, Балкан као културно и географски гранично подручје, смештено између Истока и Запада, омогућавало је креирање имагинарне топике.[176]

Слике херојске Црне Горе су дефинисале и визуелне стереотипе Балкана француског уметника Теодора Валериоа.[177] Репутацију *уметника-етнографа* стекао је наступом на Салону и Светској изложби 1855. године. Афирмативни приказ Теофила Готјеа је утврдио уметникову репутацију као сликара балканских тема. Валерио је представљао Црногорце на основу теренског рада и уметничке слободе.[178] У простору између реалности и имагинације, он је у складу с француским концептом *ре-презентације* понудио слику непатвореног али племенитог народа, који својом изворношћу одудара од декадентног човека модерног доба.

Валериове и још више Чермакове балканске слике су производ уврежене дихотомије на релацији Оријент – Окцидент и представљају конструкцију насталу на нарацију о развијеном западном делу Европе и заосталом Истоку. Потребно је истаћи да су Чермакове балканске слике, као и других сликара оријенталиста, поред актуелне моде садејствовале и са тренутним политичким околностима заснова-

170 Исто, 51.
171 Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, у: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877–1893*, 45.
172 M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd 1999, 28.
173 Baleva, *Bulgarien im Bild. Die Erfindung von nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts.*
174 Исто, 75–102.
175 Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, 45.
176 T. Zimmermann, *Der Balkan Zwischen Ost und West, Mediale Bilder und Kulturpolitische Prägungen*, Köln–Weimar–Wien 2014, 2–8.
177 S. Brajović, *Re-prezentacija Crnogoraca Teodora Valeria*, Историјски записи 1–2 (2017) 69–82.
178 Исто, 69–71.

ним на активном империјализму великих европских сила. Масакр у хришћанској четврти Дамаска 1860. године послужио је Чермаку и другим сликарима да *оријенталну моду* прилагоде актуелним догађајима и политици великих колонијалних сила, попут Француске и Енглеске.[179]

Будући да су *црногорске теме* веома изражене у Буковчевом опусу, и да је једну од својих последњих монументалних слика (*Црногорски гуслар, 1919.*) извео пред крај живота, потребно је фокус усмерити на овај део његовог комплексног опуса.

Све слабија подршка државе сликарима, као и немогућност младих сликара да остваре снажније контакте с мрежом галериста и дилера уметнинама, условила је да пут ка уметничкој слави и финансијској сигурности потраже на Салонима.[180] Увидевши велику популарност оријенталних (балканских) тема, те да је Салон место од којег му зависи жељени успон на социјалној лествици, Буковац је на Салону 1878. године наступио са сликом црногорске тематике – *Épisodes de la guerre du Monténégro* (*Епизода из рата у Црној Гори*).[181] По сопственом признању, слика *Црногорка*, како је назива у својој биографији,[182] настала је без увида у ситуацију на терену: *Ја нијесам из близа познавао Црногорце, али сам се опет ријешио да израдим студију за своју слику, па шта ми Бог да.*[183] Иако је Буковац детињство и младост провео покрај Црне Горе, изостао му је стварни контакт с територијом у непосредној близини родних Конавла. Стога је почетне црногорске слике извео у сагласју са комплексном имагинацијом француске јавности спрам замишљеног *другог*.[184] Фантазам о необичној балканској земљи, настањеној јуначким становницима, условио је Буковчеву прву црногорску слику.[185]

Идеализовани приказ Црногорке с бодежом несумњиво је будио машту француске публике. Физиогномија је стављена у службу политичког и културног аргумента. Приказ моћне жене исказивао је идеале моралне и физичке супериорности представљене Црногорке спрам невидљивог османског завојевача. Наратив о херојској борби Црногораца и снажним женама, које активно учествују у рату, манифестује се пркосним ставом идеализоване Црногорке. Попут Чермака, млади уметник

[179] Diederen, *Über die Grenzen. Ein Blick in der Fremde*, 51.
[180] C. A. White, Harrison C. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago, 1993; Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, 46.
[181] Буковац, *Мој живот*, 89.
[182] Исто.
[183] Исто.
[184] C. Todorov, *Mi i drugi. Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, Beograd, 1994.
[185] Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, 43.

је створио визуелну фикцију о племенитој борби малог балканског народа у којој активну улогу имају и жене.

Супротно увреженом ставу о пасивној улози жене у буржоаском систему вредности француског друштва, приказивање Црногорки као активних хероина био је познат у европској путописној култури.[186] Њихова улога у патриотским борбама је особито вреднована у строгом, патријархалном црногорском друштву.[187] Активна улога жена у праведном рату била је предмет идеализације и просвећених европских путописаца, који су борбу Црногораца и других словенских хришћана на османском Балкану видели као нужан отпор хришћанске цивилизације нецивилизацијској османској владавини.[188]

Буковац је, упркос претпостављеној фикцији, настојао да у складу с академским начелима о неопходности аутентичне реконструкције догађаја што верније прикаже једну тему из црногорског рата. Отац му је послао црногорску одећу, док је кршевиту позадину, као синоним дивље црногорске земље, пронашао у шуми Фонтенблоа.[189] Накнадно је дошао до сазнања да је Јарослав Чермак неке од својих црногорских слика изводио управо у тој шуми. И поред примедбе неименованог колеге са студија да му је припремна скица сувише тамна, Буковац је приступио изради коначне верзије у великом формату. Своју *прву умјетничку слику, која је у широј јавности запажена*, изложио је на пролећном Салону.[190] Задовољни очевидац изложеног Буковчевог првенца био је његов пријатељ и покровитељ Медо Пуцић.

12. *Епизода из рата у Црној Гори (Црногорка на одбрани)*, 1878, фотографија, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. КВ-1152

Данас изгубљену слику, познату по монохроматској репродукцији из оновремене периодике (сл. 12), дочарава Пуцићев потоњи опис: *Лијевом руком подупире се о громаду камена, у десној држи бодеж приправан за обрану. Нагао покрет тијела улијево; на*

[186] Више о критичким студијама путописног романа у функцији деконструкције културне производње: S. H. Clark, ed. *Travel Writing and Empire; Postcolonial Theory in Transit*, London 1999. Теоријски дискурс је проверен на студији случаја. У питању је анализа путописног дела Џорџине Мјур Мекензи и Аделије Полин Ирби из 1868: Путовање по словенским земљама Турске у Европи од гђица Г. Мјур Мекензијеве и А. П. Ирбијеве, Београд, 2007 (фототипско издање из 1868. године): И. Зарић, *У служби политичког аргумента: Представа балканске жене у путопису Аделије Полине Ирби и Џорџине Мјур Мекензи*, у: *Лицеум 12: Европска слика балканске жене*, ур. Ђ. С. Костић, Крагујевац 2009, 81. Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 119–120.

[187] Зарић, *У служби политичког аргумента: Представа балканске жене у путопису Аделије Полине Ирби и Џорџине Мјур Мекензи*, 82.

[188] Исто, 68–71.

[189] Буковац, *Мој живот*, 89.

[190] Исто, 90.

лицу неприродан грч. Сукња боје бјелокости, бијели корсет извезен златом, вео и прегача црне боје. Појас и капа живо црвени, украшени златом.[191]

Пуцић је слику послао бискупу Штросмајеру у нади да ће је откупити и тако подржати даље школовање младог уметника, који је у то време *преживљавао* сликајући портрете и разнолике поруџбине ретких наручилаца.[192] Уз слику је било приложено писмо у којем је Пуцић навео податке о социјалном и уметничком Буковчевом статусу у Паризу: *Млади је Буковац, како Ви знате, вриједан потпоре; он је, пошто је примљен у школу des Beaux Arts толико напредовао, да му није такмаца. Зачудо га је проф. Кабанел, након само два мјесеца рисања с антике, де остали стоје барем годину дана, пренио у другу класу на рисање са живог модела, а и остале након пет мјесеци у трећу класу на шарање са живог модела, ће ће се савршенствовати и школни ће наук досљети. Осим тога он је већ зимус начинио једну слику из народне повијести, „Црногорку", што с ханџаром у руци брани се од Турчина, те пошто ју је показао проф. Кабанелу, он га је не само похвалио, него га је опуновластио да је изложи на Салону, што онај строги Паризац не би ништа учинио, да није био задовољан с њом. Али то је Буковца стало трошка, за његов буџет претешки. Морао је држати неколко мјесеца у најам повиши ателиер, јер му је и слика доста већа (2 метра висине), него да би је могао у својој соби сликати; морао је плаћати доста скупо модел, а хаљине су му одавде послали; морао је купити оквир златни, јер је тако прописано за Салон, а сам га је оквир коштао 150 франака… Ја дијелим потпуно с Вашом Преузвишености увјерење, да је Буковац први од наше младости, који може доћи до европског гласа…*[193]

Пуцићево писмо у потпуности историзује околности Буковчевог париског живота у развојној фази.[194] Из њега сазнајемо о сликаревом успешном напредовању у класи професора Кабанела и да је скупо плаћао модел који му је позирао. За приказ Црногорке уметник је одабрао типски модел неименоване Италијанке.[195] Њене крупне, тамне очи и црна густа коса уклапале су се у стереотипну слику о Црногорки у француском друштву. Уједно сазнајемо да је за успех на Салону била потребна атрактивна тема осликана на платну великих димензија у златном раму, не би ли је критичар или потенцијални купац запазио у мноштву других слика. Наизглед Пуцићев овлаш изречени осврт на приказ шуме Фонтенблоа, као и на критику неименованог колеге који је, у складу с импресионистичким тенденцијама, младом

[191] Karičić, *Bukovac i Crna Gora*, 6.

[192] Буковац, *Мој живот*, 90–92.

[193] Karičić, *Bukovac i Crna Gora*, 5.

[194] Слика је ипак послата бискупу Штросмајеру. Данас није познато где се она налази: Karičić, *Bukovac i Crna Gora*, 90.

[195] Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, 45. Више о моделима, и посебно италијанским моделима у Паризу: S. Waller, *The Invention of the Model: Artist and Models in Paris, 1830–1870*, Aldershot 2006, 89–120.

уметнику сугерисао да расветли палету, чине се драгоценим за сагледавање Буковчевог односа према пејзажу у целини.

Влахо Буковац није успео да расветли слику *Црногорка на одбрани*, иако је тражио помоћ од свог непознатог саветодавца и других студената са класе.[196] У потоњим годинама, питање расветљавања слике биће решено, али се у тадашњем тренутку Буковац, са посредним приказом шуме, нашао на линији пејзажног сликарства знамените барбизонске школе.[197]

Рани пејзажи: између *намештености* и реализма

Основи аутономије модерне уметности засновани су на пејзажном сликарству. Раст науке и технике, и последична вера у позитивизам кореспондирали су с изласком сликара у природу ради директне опсервације у слободном простору.[198] Нове сликарске технике и континуирани експерименти у приказивању природног окружења садејствовали су с укусом грађанства, које је тежило да купује слике познатих и географски блиских предела. Канонска вредност класичног пејзажа, заснованог на понављању идеализованих предела Италије с античким мотивима (Лорен, Пусен), полако је узмицала пред савременим тенденцијама.[199]

Судбинска улога Камија Короа у рађању модерног пејзажа чини се неспорном. Изражени натурализам, редуцирана линија, намештена спонтаност и слободно вођење четкице на сликама налик скицама, дефинисале су Короа као предимпресионистичког утемељитеља модерног пејзажног сликарства.[200] Управо је у шуми у близини Париза започео пут ка ликовној еманципацији пејзажа. Некадашње краљевско ловиште постало је узорна инспирација за Короа. Представљени магловитим наносима боје, *лирски прикази разнородне вегетације, стеновите формације, и дрвеће филтрирано трепераво светлошћу*,[201] дефинисали су приказивања околине Париза као потврде сликаревог локалпатриотизма. Коро се накнадно прикључио групи барбизонаца оформљеној у једном сеоцету у шуми Фонтенблоа, коју су чинили Жан-Франсоа Мије, Шарл-Франсоа Добињи и Теодор Русо.[202]

196 Буковац, *Мој живот*, 89.

197 J. H. Rubin, *Der Weg der Landschatsmalerei in die Moderne: Übergänge im 19. Jahrhundert*, у: *Gefeiert und verspottet. Französische Malerei 1820–1880*, 56–57.

198 Исто, 57.

199 Исто, 57–58.

200 Исто, 60.

201 Исто.

202 Исто, 59–61.

13. *Хриди у Фонтенблоу I*, 1886, уље на платну, Umjetnička galerija, Дубровник, инв. бр. UGD -1139

Прикази шуме, као исконског и природног израза, супростављени су декадентној цивилизацији. Носталгичне слике вегетације и извесна меланхолична атмосфера рефлектовали су сваку од ових особених слика. Уместо високопарних представа херојског и класичног пејзажа, настајали су емоционални пејзажи као искази душе модерног човека. У бекству од безличног уметничког тржишта, и у негацији важећих социјалних стега, али и довољно близу Париза као центра уметничког живота, сликари шуме Фонтенбло стварали су нову натуралистичку верзију пејзажног сликарства.

Пејзаж на Буковчевој слици *Црногорка на одбрани* само је увод у низ потоњих представа шуме Фонтенбло, које ће представљати антинаративне пејзажне наративе са или без усамљене црне фигуре у форми готово непрепознатљиве мрље.[203] Пејзажи из Фонтенблоа представљају слободно вариране и *слободно кадриране* приказе густе шуме, пешчаних наноса или стена.[204] Током година тамна гама донекле се расветљава, ако не у целини, у искричавим и неочекиваним манифестацијама светлости под плавим небом.[205] Густи намази боје упућују на спонтаност ликовног поступка и на непосредан доживљај природе, удаљене од простудиране пејзажне представе академског сликарства стваране у атељеу.

Буковчеви инспиративни прикази шуме прожети су поменутом меланхоличном носталгијом барбизонаца – истовремено су објективни прикази виђеног, али и субјективне евокације сликареве осећајности. Сетне представе, попут слика *Шума у Фонтенблоу* из 1879, и *Хриди у Фонтенблоу I* из 1886. године (сл. 13), разумеју се као антропоморфне пројекције уметниковог душевног стања.[206]

Чини се да су на Буковчеве слике шуме Фонтенбло на посредан начин утицали Курбеови пејзажи. Хваљен од стране лево оријентисаних критичара Теофила Тореа и

[203] Vuković, *Bukovac u Dalmaciji*, у: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877–1893*, 91.

[204] Исто, 90.

[205] Исто, 91.

[206] О пејзажу као антропоморфној пројекцији Арнолда Беклина, и других немачких сликара модерне провеније нције: H. Kohle, *Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-) Wissenschaften ihrer Zeit*, у: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, ed. M.Th. Brandlhuber, M. Buhrs, München 2008, 130–147.

Пјера-Жозефа Прудона, Курбе је исказивао модерност епохе у форми *животне* уметности.[207] У складу с позитивистичким постулатима времена, пејзаже је заснивао на чињеницама. Ослобођење од ванвременских и илузионистичких академских слика природе омогућило је Курбеу да их представи на свој јединствени начин.[208] Веза *романтичарског осећаја и натуралистичког посматрања природе*[209] дефинисала је Курбеове пејзаже који су зрачили *истовремено материјалношћу и мистериозношћу природе*.[210]

Буковчево приказивање шуме условно се може поистоветити с Курбеовим пејзажима: децентрираност и намази киста откривају рудиментарну снагу природе. У Буковчево опажање природе уткана је научна вера у еволуционе теорије, које су у спрези с геолошким студијама.[211]

Натуралистичку ноту Буковчевих раних пејзажа у Фонтенблоу, и потоњих, готово импресионистичких приказа Монмартра и родне Далмације, потврђује циклус фотографија из Фонтенблоа, из 1885. године.[212] Фотографи су са својом тешком опремом следили сликаре у шуми Фонтенбло. Иако исмевани од стране сликара и уметничке критике због немогућности представљања боје, њихове фотографије су често биле инспирације за сликаре. Стога није у потпуности прихватљива оновремена критика да медиј фотографије производи механичке представе пејзажа, и стога битно заостаје за креативним делима пејзажних сликара. Дуга и плодотворна медијска размена сликарства и фотографије чини се веома важном у стварању Буковчевих слика из Фонтенблоа.

Опстанак на тржишту уметнина и портретна продукција

Скупоћа живота у Паризу нагнала је Буковца да континуирано слика портрете. Диктат тржишта и све израженија потреба грађанства да се трајно материјализује у медију сликарства изазвали су потражњу за младим, недовољно афирмисаним уметницима. Уколико је Буковац у Паризу још био анониман сликар, у завичају је његов углед растао.

Увидевши тешкоће свог ученика, Александар Кабанел је 1879. године упутио јавну препоруку његовим сународницима да материјално подрже младог уметника у даљој каријери.[213] Његов апел, штампан у дубровачким гласилима, допринео је бољем

[207] Vuković, *Bukovac u Dalmaciji*, 64–65.
[208] Исто, 65.
[209] Исто.
[210] Исто, 63.
[211] Исто, 65.
[212] Исто, 90.
[213] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 25.

14. *Медо Пуцић*, 1880, уље на платну, приватно власништво, Дубровник, преузето из каталога: *Vlaho Bukovac, Pariško razdoblje 18771.–1893.*, Zagreb, 2018, 124

сагледавању Буковчевог дела у родном крају. Афирмацији младог уметника међу локалним становништвом нарочито је допринео часопис *Slovinac*, устројен на вери у културно и језичко уједињење јужних Словена.[214] Исте године, књижевник Луко Зоре најављује велику каријеру младог Буковца, док *Вид Вулетић објављује песму Влаху Буковцу, словинском сликару.*[215] Две године касније, на Буковчев опус је скренуо пажњу његов потоњи биограф Марко Цар. Буковац је Земаљском одбору у Задру послао молбу за стипендију, уз коју је приложио и неколико својих радова на увид. Упознавши младог сликара, Цар је постао његов ватрени пропагатор. Исте године је *Slovinac* објавио први биографски приказ о Буковцу, у којем се наводе и уверљиве анализе његових кључних дела: *Црногорке из Салона, портрет кнеза Николе, портрет престолонаследника Данила, портрет митрополита Илариона, портрети Ника Бошковића и Меда Пуцића.*[216]

Буковац је 1881. године посетио Дубровник и Цавтат и том приликом друговао с интелектуалним кружоком Меда Пуцића (Луко Зоре, Вид Вулетић Вукосановић и трговац Пера Марић).[217] Особито је важан Буковчев однос с Марићем, у чијој је кући боравио приликом посета Дубровнику, и у његовој радњи повремено излагао слике послате из Париза. Године 1879. је послао Марићу двојни портрет његових кћери, као знак захвалности.[218]

Пре осврта на низ портрета угледних Конављана, потребно је указати на портрет Меда Пуцића из 1880. године (сл. 14), који на формалном и садржинском плану најављује потоње Буковчеве грађанске портрете. У маниру идеалистичког реализма, сликар изводи портрет свог уваженог покровитеља: приказ угледног културног радника допуњен је књигама, иконографским атрибутима његовог позива; истакнуто ордење додатно нагла-

214 S. Vojinović, *Listovi, časopisi, kalendari, šematizmi (1847–1941)*, у: *Kultura Srba u Dubrovniku 1790–2010. Iz riznice Srpske pravoslavne crkve svetoga Blagovještenja*, ur. G. Spaić, J. Reljić, M. Perišić, Srpska pravoslavna crkvena općina u Dubrovniku, Arhiv Srbije, Dubrovnik–Beograd 2012, 308.

215 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 24–25.

216 Исто, 31.

217 Vuković, *Bukovac u Dalmaciji*, 81.

218 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 25.

шава књижевников статус у јавној сфери; достојанствена поза и изражена психологизација лика зналачки изведена употребљеним сликарским ефектима. Тамна гама у позадини портретисаног лика у садејству са латералним осветљењем[219] и *бљеском расвећљеної* инкарната најављује формални језик потоњих портрета грађанске елите.[220]

Кључне грађанске портрете у том периоду Буковац је извео за породични круг Нике Бошковића и његове сестре Марије Опуић.[221] Ова формално и садржински хомоге-

15. *Портрет Александра Опуића*, 1881, уље на платну, Музеј Српске православне црквене општине, Дубровник

16. *Портрет Марије Опуић*, 1881, уље на платну, Музеј Српске православне црквене општине, Дубровник

[219] Исто, 31

[220] Vuković, *Bukovac u Dalmaciji*, 82.

[221] Портрети су сликани у Трсту на путу за Париз: Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 31.

на скупина портрета данас је обједињена у Музеју икона Српске православне општине у Дубровнику, и представља репрезентативни пресек Буковчевог портретног сликарства у раној фази.[222] Поред портрета Николе Бошковића, Теодоре Бошковић, трочетвртинског и овалног портрета Божа Бошковића, у Музеју се чувају и овални трочетвртински портрети Александра (сл. 15) и Марије Опуић (сл. 16). Ови портрети потврђују могућност модификовања устаљених поза, као и способност истицања снажне емоционалности портретисане особе,[223] док уједно сублимирају феноменолошку и морфолошку јединственост портрета. Мутна гама, као одлика атељерског патоса, игра *chiaroscuro* на лицима, и изузетно мајсторство наглашених шака указују на вештину младог уметника.[224] Нарочито су вредни пажње допојасни портрети брачног пара Опуић. Прожимање тамне позадине и бљештавог инкарната и драперије, у садејству са дубоком психологизацијом ликова, наговестила је Буковчев статус истакнутог портретисте. Изузетан приказ материјала одеће Марије Опуић и њене светле пути представља врхунац сликаревог портретног сликарства до 1882. године.[225]

Прва посета Београду и портрет краљице Наталије Обреновић

Портрет Марије Опуић несумњиво је водио ка знаменитом портрету српске краљице Наталије Обреновић из 1882. године.

Пре него што се упустимо у анализу краљичиног канонског портрета, потребно је у кратким цртама указати на портретну културу Другог царства[226] из које је проистекла Буковчева пикторална поетика портретног сликарства. Један део француске уметничке критике негодовао је због превласти портретног сликарства на париском Салону.[227] Плима портрета је указала на опадање историјских тема и, последично, на општу помаму *нарцисоидне* културе, у којој је готово свако желео да има свој портрет. Угледајући се на комерцијални успон Жана-Огиста-Доминика Енгра и Франца Ксавера Винтерхалтера,[228] уметници су убрзано почели да сликају портрете. Њихова масовна продукција је изазвала жестоке осуде. Критичар Теофил Торе истиче 1861. године да се ниједан портрет не може назвати уметничким

---

222 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 31; *Kultura Srba u Dubrovniku 1790–2010. Iz riznice Srpske pravoslavne crkve svetoga Blagoveštenja*, 221–239.

223 Vuković, *Bukovac u Dalmaciji*, 81.

224 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 31.

225 Vuković, *Bukovac u Dalmaciji*, 81.

226 Perrin, *Intentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire*, у: *Spectaculaire Second Empire*, 85.

227 Исто.

228 L. Chabane, *Franz Xaver Winterhalter and French Painting. Echoes of the Salon*, у: H. Kessler Aurisch, et. al., *High Society. The Portraits of Franz Xaver Winterhalter*, Stuttgart 2015, 40–49.

делом.[229] Млади Емил Зола 1868. године упућује оштре речи поводом масовне конзумације портретног сликарства од стране обогаћеног грађанског слоја.[230]

Истовремено, бум фотографског портрета на визиткартама,[231] које је Андре Диздери патентирао 1854. године, у извесном смислу је дестабилизовао позицију фотографије.[232] Рушење основне поставке о *сличности* учинило је да се сликари утркују с неупоредиво јефтинијим медијем – фотографијом. Губитак ауре оригиналног уметничког дела и ексклузивности скупоценог објекта намењеног елити, поспешио је агитаторе повољнијег и демократскијег медија у Француској.[233] Гаспар-Феликс Турнашон (псеудоним Надар) упућује да проналазак фотографије Жака Дагера даје јаснији цртеж него што би Енгр извео и након стотину сеанси. У пракси, појава фотографије допринела је модернизацији жанра портрета у медију сликарства.[234] Од стварања малог формата по узору на визиткарте, до преузимања широко коришћених дијапозитива у фотографији, преко позајмица из фотографског медија, ова иновативна решења су допринела значајним новинама у портретном сликарству француских уметника друге половине 19. века.[235] Напуштање строгих правила подражавања омогућило је слободнији приступ портретном сликарству генерацији уметника коју су предводили Мане, Моне, Дега, Тисо…[236] Њихова делатност, као и претрајавање традиционалних типских портретних представа, условила је поновно истицање портретног жанра током последњих деценија 19. века.

Влахо Буковац је након успеха на париском Салону 1882. године добио позив са српског двора у Београду да наслика портрет краљице Наталије (сл. 17), супруге новопроглашеног краља Милана Обреновића.[237] Буковац је о позиву са двора обавестио Кабанела, који је ученику препоручио да будући портрет изложи на Салону.[238]

Убрзо по доласку у српску престоницу, Буковцу је уприличен пријем на двору. Прва сликарева импресија о краљици била је изузетно повољна: *… и пољубим пружену десницу дивне младе госпође, каковој у женском свијету тога доба тешко било наћи*

[229] Perin, *Intentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire*, 85.
[230] Исто.
[231] H. Gernsheim, *The Rise of Photography 1850–1880. The Age of Collodion*, London 1988, 189–204.
[232] Perin, *Intentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire*, 91.
[233] Исто, 91.
[234] D. de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839–1914*, 142–175.
[235] Perin, I*ntentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire*, 91.
[236] Исто, 85.
[237] Више о портрету краљице Наталије Обреновић: Borozan, *Između intencije i recepcije:Vladarski portreti Vlaha Bukovca*, 36–37.
[238] Буковац, *Мој живот*, 113.

равне.[239] Портрет сина дворског маршала Константиновића из 1881. године навео је краљицу да ангажује сликара.[240] Уметнику је напоменула да жели портрет у целој фигури у балској тоалети. При том је истакла да не воли *свечани орнат, много накита и којекакве адиђаре*.[241] Краљица Наталија је очигледно пратила континуиране преображаје владарске презентације током 19. века. Наиме, владари су још у другој половини 18. века, под ударом разорне просветитељске критике, негодовали због тешког и гломазног владарског свечаног орната.[242] Извесна демистификација институције монархије и њено уподобљавање секуларној грађанској етикецији условили су да српска краљица изрази отпор превазиђеном портретисању владара у церемонијалним свечаним костимима.

Још један моменат је условио да се краљица обрати Буковцу с молбом да наслика њен портрет. Наиме, исте године њу је насликао један од најугледнијих аустријских сликара, Ханс Канон (сл. 18). Изложен на Првој интернационалној изложби у Уметничком павиљону у Бечу 1882. године,[243] овај портрет није наишао на одобравање краљице Наталије: *Сликар Канон, који је у Праїу радио свој йорйреш надвојвоткиње Сшефаније, чинило се да би веома желео да и мене слика, йа сам шо обећала йосле йоврашка из Беча. Ужасан йорйреш*.[244]

Стерилни и високопарни следбеник бечке класицистичке школе[245] насликао је владарку у профилу у пуној фигури. Извештач *Срйских илусйрованих новина* описује Канонове портрете на Првој интернационалној изложби у Бечу.[246] Извештач истиче да Канон није у стању да, попут славнијег Ханса Макарта, изведе аранжирану слику блиску маскаради. У својој критици портрета посебно истиче квалитет израде краљичине главе, која је по боји и цртежу мајсторски изведена.[247] Похвално наглашава и Канонов поступак копирања старих мајстора и велику вештину уобличавања жућкастог фирниса.

Канонов портрет је по мери грађанског друштва одговарао типском *женском* портрету. Сликар је, у складу са поставком родне сепарације грађанског друштва,

18. Ханс Канон, *Портрет краљице Наталије Обреновић*, 1882, уље на платну, Civici Musei di Storia ed Arte, Трст, инв. бр. 3395

17. *Портрет краљице Наталије Обреновић*, 1882, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–1203 (стр. 76)

239 Исто, 114.
240 Исто.
241 Исто.
242 О критици крунидбеног орната Хабзбуршких владара крајем 18. века: W. Telesko, *„Physiognomie im Zwielicht" – „Friedrich von Amerlings, Kaiser Franz I. von Österreichischen Kaiserornat"*, у: *Friedrich von Amerling 1803–1887*, 41–42.
243 И. Борозан, *Између самоинсценације и йрезенйације: йорйреш краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 39 (2011) 131.
244 Љ. Трговчевић, *Краљица Обреновић*, прир. *Моје усйомене*, Београд 2006, 105–106.
245 F. J. Drewes, *Hans Canon (1829–1885): Werkverzeichnis und Monographie*, Bd. 1–2, Hildesheim 1994.
246 Аноним, *Међународна умейничка изложба у Бечу*, I, Српске илустроване новине 24 (30. јуни, 1882) 182.
247 Исто.

19. *Краљица Наталија Обреновић*, 1882, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–893

представио тиху и ненаметљиву владарку.[248] Међутим, српска краљица је била особа изразите енергије и снажних политичких амбиција због којих је неретко долазила у сукоб са својим супругом и појединим политичким структурама у српском друштву, услед којих је 1891. године прогнана из земље. Харизматична личност, аристократског порекла, краљица је убрзо након доласка у српску престоницу постала промоторка културних и модних дешавања. Однегована у француском духу, млада владарка, руско-молдавског порекла, дефинисала је модне обрасце у српској средини, стекавши неформалну титулу модне иконе у високим круговима српског грађанства. Краљица је пратила најактуелније трендове високе моде француске престонице. Још увек важећи ехо модне презентације царице Евгеније и модног *ђуруа* Ворта,[249] и актуелан утицај моде царице Елизабете Аустријске,[250] несумњиво су дефинисали и одевни стил српске краљице. Луксузне хаљине су постајале њихова *друга кожа (тело)* сведочећи о ефемерности моде,[251] и улози владарки као актуелних модних регулатора. Раст модног тржишта, уобличавање робних кућа у Паризу, и све израженија демократизација луксузних одевних предмета довели су до интернационализације париске моде широм Европе.[252]

Уобличавање портрета српске владарке, као модне иконе, производ је деловања париског сликара и српске краљице, иначе, Францускиње по духу. Њихов заједнички резултат, несумњиво настао у садејству избора позе, одеће и просторног оквира, произвео је типску фигуру *српске Парижанке*.

Неговање укуса, истицање гламура и праћење модних трендова током последњих деценија 19. века уобличили су типску фигуру Парижанке.[253] Овековечена на бројним портретима у пуној фигури, ова *варирана* фигура надилазила је индивидуални карактер приказане женске особе, која се наметнула као узорни тип разноликих верзија на тему женског портрета у пуној фигури.[254] Знаменити портрет Клода Монеа *Мадам Годибер* из 1868. године, и портрети Каролуса Дурана, *Младе даме* из 1873. године и *Мадам Фајдо* из 1870. године, указују на извесну стандардизацију портре-

[248] Борозан, *Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, 130–131.

[249] A. McQueen, *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, Routledge, 2011.

[250] E. A. Coleman, *The Confections of Winterhalter and Worth*, у: H. K. Aurisch, et. al., *High Society. The Portraits of Franz Xaver Winterhalter*, 58–65.

[251] J. Vogel, *The Double Skin. Imperial Fashion in the Nineteenth Century*, у: *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, ed. R. Shulte, New York – Oxford 2006, 216–237.

[252] P. Bürger, *Mode und Moderne im Zweiten Kaiserreich*, у: *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, ed. D. Hansen, W. Herzogenrath, München 2005, 53–54.

[253] Исто, 52; Perin, *Intentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire*, 94.

[254] U. Fleckner, *In voller Lebensgröße. Claude Monet und die Kunst des ganzfigurigen Portraits*, у: *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, 42–51.

та у пуној фигури.[255] Дијалог између традиционалног церемонијалног портрета (*portrait d'apparat*) и модерне грађанске етикеције произвео је особен прелазни тип портрета. Континуитет приказа величајних фигура у комбинацији са *спонтаним* потезима (испуштање рукавица…) условио је извесну релаксацију донедавно церемонијалних портретних представа.[256] У складу са диктатом модних илустрација и рекламирањем, истицани су скупоцени одевни предмети.[257] Променљивост и пролазност високе моде, као ехо трагања за изгубљеном срећом,[258] дефинисали су помодне портретне представе.

Наглашавање одевних предмета и модних детаља неретко је стављало у други план психологизацију портретисаног лика. Међутим, Буковац је непогрешиво проникнуо у психолошки лик самосвесне краљице Наталије. Уметник није пренебрегао владаркину улогу у грађанском друштву – потенцијалном посматрачу је представио њену самосвесну енергију и антиципирао даљи развој њеног лика. Израз уметника манифестован је виртуозним приказом скупоцених материјала: тафта, свиле, тила.[259] Атрибути *женскости* – лепеза, букет цвећа, лепршави и извијени сто – допуњују извијеност женске фигуре. При томе феминизација није лишила владарку извесне охолости и самозадовољности. Аристократска племенитост светле пути, налик слоноваči, контрастирана је тамном позадином завесе која додатно истиче краљичину фигуру.

Портрет краљице Наталије је изведен под утицајем и традиције и модерности. Парадност истиче поштовање традиције строгости Енгровог колорита и садржајност његовог цртежа. Модерност пак оличава иновативност реализма авангарде, видљив у позајмицама из медија фотографије.[260] Сведени декор, са тек понеким пратећим елементима (сточић, тепих, завеса…) упућује на естетику портрета визиткарте, искључивши подразумевајућу везу с традиционалном пикторалном логиком.[261] Управо су на овакав начин француски критичари дефинисали знамениту слику Каролуса Дурана *Дама са рукавицом* из 1869. године.[262] У време кад су уважене грађанке, али и оне које то нису биле, стекле право на портретно представљање у пуној фигури, Буковац је традиционални аристократски женски портрет у пуној фигури извео као модерну портретну представу.

---

255 D. Hansen, *Das Portrait als Kunstwerk – Monet Camille und das Ganzfigurenbild in der französischen Malerei des 19. Jahrhundert*, у: *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, 16–21.

256 Исто, 16.

257 Perin, *Intentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire*, 92–94.

258 Ж. Липовецки, *Царство пролазног. Мода и њена судбина у модерним друштвима*, Сремски Карловци – Нови Сад 1992.

259 Петровић, *Влахо Буковац (1855–1922)*, 24.

260 Perin, *Intentions et ambitions du portrait peint sous le Second Empire*, 94.

261 Исто, 92.

262 Исто, 94.

Поред фотографске модерности унео је и снажно истицање колорита. У време када је и Кабанел, такмичећи се са Дураном умео боји дати примат над линијом, Буковац је већ суверено владао употребом колорита. Уколико упоредимо краљичин портрет са Кабанеловим портретом госпође Колис Потер Хантингтон из исте године, нећемо погрешити уколико укажемо на подударност у одступању од *сувих* портрета по подобију Енгра.[263]

Уколико је Буковчев портрет краљице Наталије настао у сагласју естетичке форме и политичке поруке, припремна студија (1890, сл. 19) је била изведена у сасвим другачијем маниру – реалистично сликана биста владарке одише љупкошћу и непосредношћу.[264] Интимност овог омањег овалног портрета, постигнута сликаревим скицозним и релаксираним извођењем појединих партија, веома се допала владарки па га је задржала за себе.[265]

Буковац је са српског двора понео изузетно пријатне утиске; опуштена атмосфера и чести контакти с краљевским паром одушевили су младог сликара коме је први пут указана част да буде део дворског живота. Етикеција и репрезентација на српском двору подстакла је уметника да, у складу с вером у културну мисију уметности, препозна српски двор и српску државу као *слободни* простор у којем се остварује цивилизацијски напредак.[266] Позитивне утиске додатно је подстакла додела Ордена Таковског крста V степена, са којим је Буковац пошао у Париз.

20. *Портрет Лазе К. Лазаревића*, 1882, фотографија, фото-документација Народног музеја у Београду

Буковчева намера, на коју га је понукао Кабанел приликом поласка за Београд, није се остварила. Због сукоба краља Милана и краљице Наталије, није дошло до излагања краљичиног портрета на Салону у Паризу. Боља судбина није снашла ни друга два портрета које је уметник извео у Београду. На основу његове биографије *Мој живот* сазнајемо да је уметник насликао данас изгубљени портрет престолонаследника Александра Обреновића. Уметник је малог наследника српског престола насликао у дворишту, што говори да је један од првих портрета Александра Обреновића настао у пленеру.

263 Hillaire, *Cabanel. Reconsidered*, у: *Alexandre Cabanel. The Tradition of Beauty*, 18–19.
264 Петровић, *Влахо Буковац (1855–1922)*, 22.
265 Исто.
266 Буковац, *Мој живот*, 116.

Други портрет је сачуван захваљујући архивској фотографији која се чува у Народном музеју у Београду (сл. 20). Овални портрет чувеног српског писца и лекара Лазе Лазаревића чини се изузетно модерним. На готово ониричком приказу младог човека истичу се широко раширене очи, које наглашавају нервозу приказаног лика. Особиту пажњу сликар је посветио Лазаревићевим шакама. Већ је уочено да је Буковац на портретима посебну пажњу посвећивао анатомски прецизним и реалистично приказаним шакама. У поменутом портрету уметник је приказао неприродан положај Лазаревићевих шака, што наводи на евентуалну компарацију са славним портретима Луја Бертана и Енгра.

У новије време се Буда буржоазије, како је Бертана именовао Мане, изнова рашчитава.[267] Уобичајена похвала реалистичном приказу моћног угледника новообогаћене предузетничке елите надопуњује се анализом његових шака.[268] Анатомски и перспективно немогуће представљене шаке, веома сличне Лазаревићевим, дефинишу се као *самостални криптовани сликарски елементи*,[269] с којима се плански растаче правилност академских принципа. Аналогија са Енгровом *семантизацијом формалних вредности*[270] говори о Буковчевој намери да истакне самосврховитост шака као визуелних симбола у служби потцртавања неконвенционалног приказа песника. Уосталом, овај *необични* портрет исказује нервозну климу европског *fin de siècle*[271] који је паралелно текао уз улепшани свет високог грађанства. Разликујући се од објективног и нормираног света грађанства, Буковчев портрет Лазаревића манифестовао је појединца и његову композитну особеност.

Велика Иза и сензационални успех на Париском салону 1882. године

Позив на српски двор уследио је након великог успеха Буковца на париском Салону 1882. године. Знатан одјек *Велике Изе* у ондашњој јавности, слике која се налази у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду (сл. 21),[272] несумњиво је потврди-

[267] U. Fleckner, *Le moderniste conservateur*, у: *Ingres 1780–1867*, ed. Vincent Pomarède, Paris 2006, 35. Више о портрету Бертана: A. C. Shelton, Paris, 1824–1834, *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, ed. G. Tinterow, P. Conisbee, New York 1999, 300–307.

[268] Fleckner, *Le moderniste conservateur*, 35.

[269] Исто.

[270] Исто.

[271] G. Marshall, ed. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge – New York 2007.

[272] Више о историјату куповине слике и њеном смештању у Спомен збирку Павла Бељанског у Новом Саду, и акту куповине од стране Павла Бељанског колекционара и дипломате Краљевине Југославије на аукцији у салону хотела Друо у Паризу 1929. године: Јованов и др., *Велика Иза Влаха Буковца*, 52–54.

ла сликареву репутацију и међу словенским становништвом, што је, између осталог, могло довести до позива да наслика краљицу Наталију.

Предложак за *Велику Изу* Буковац је пронашао у оновременој булеварској култури Париза. Славу романа *Велика Иза* Алексиса Бувијеа потврђују осам издања у Француској у периоду од 1879. до 1882. године (сл. 22).[273] Прво издање је објавила издавачка кућа Руф 1879. године у Паризу, са педесет и пет бакрореза А. Ожеа и А. Денија, који су верно пратили наратив обимног романа.

Овакав роман убраја се у такозвани *сензационалистички* (булеварски) жанр.[274] Литерарни жанр познат као сензационалистички роман, или роман мистерије, стекао је велику популарност у Француској, али и широм Европе.[275] Жанр романа мистерије заснива је на убиствима, тајнама, криминалу, љубави… За разлику од реалистичног жанра, оличеног у делу Емила Золе, сензационалистички тип романа је стицао све ширу публику у буржоаским круговима, али и трећег сталежа. Наизглед лако штиво, намењено масовној конзумацији, имало је прикривену критичку ноту – указивало је на аномалије у оновременом Паризу, устројеном на строгој родној подели и омеђеним друштвеним границама и нормираним строгим грађанским моралом. Отуда се у фокусу мистериозних романа налазе описи ванграничних простора у којима цветају проституција, неморал и криминал. Иза сензационалистичке фасаде романа крије су се убојите друштвене поруке, које су разобличавале грађанску хипокризију и разоткривале устаљене ритуале *улепшаног света буржоазије*.[276]

Јефтин новински медиј је допринео масовној конзумацији булеварске штампе. Године 1836. *Le Petit Journal* почиње са публиковањем булеварских романа у наставцима (*romans-feuilletons*). Наредних деценија романи великих писаца Золе, Флобера, Стендала… публикују се у дневним новинама, које објављују и пратеће илустрације. Особито је у другој половини 19. века дошло до процвата илустрованих листова. У последњој деценији века илустроване графичке прилоге замењује фотографија, или ручно рађена илустрација.[277]

У време процвата популарне културе и масовне забаве објављен је први број листа *La Lanterne*, 31. маја 1838. године, у сто двадесет хиљада примерака. Власник листа Анри Рошфор критички наступа против власти која подржава идеју о неретко субверзивном деловању ових, наизглед, фриволних и неозбиљних масовних

[273] Исто, 59.

[274] Исто, 61. Више о сензационалистичком роману у викторијанско доба: A. Cvetkovich, *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism*, Rutger 1992.

[275] Исто, 62.

[276] Овај термин је у употребу увео Алекса Челебоновић: Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*

[277] Јованов и др., *Велика Иза Влаха Буковца*, 62.

21. *Велика Иза*, уље на платну, 1882, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. СЗПБ 182 (стр. 84–85)

22. Алексис Бувије, *La Grande Iza*, штампа на папиру, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. К 337 (Д 3799)

23. Роман *La Grande Iza*, илустрација са стр. 417, штампа на папиру, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. К 337 (Д 3799)

гласила.[278] И творац романа *Велика Иза* Алексис Бувије стиче велику популараност у Француској у другој половини 19. века, као противник социјалне неправде и борац за слободу штампе.[279]

Иза лика Велике Изе крије се Георгина Заритски, двадесетпетогодишња удовица богатог банкара. Идентитет ове фаталне жене је подразумевао мистериозност: жена немачког императора, немачка шпијунка молдавског порекла…[280] Опис Изине тоалете представља климакс романа: *Након што се освежила оријенталним мирисима, распуштене косе, пружила се гола и предивна на црни баршун.*

По Вери Кружић Ухитил, овај сликовити Бувијеов опис Изиног тела подстакао је Буковца да наслика велики акт. Сликар је могао видети и илустрацију у завршном делу трећег поглавља Бувијеовог романа (сл. 23), када у посету Изи долази њен нови љубавник, инспектор Оскар. Буковчев приказ допола наге Изе, делимично скривене иза завесе, употпуњује приказ музиног будоара.[281] Тамна коврџава коса и белина пути представљају основе визуелне представе фаталне жене с краја 19. века. Произведена типска фигура представља одраз мушке фантазије о раскалашној и доступној, али и смртоносно опасној, заводници оличеној у Бувијеовој јунакињи. Сексу-

[278] Исто, 63.
[279] Исто, 66.
[280] Исто, 71.
[281] Јованов и др., *Велика Иза Влаха Буковца*, 73.

ално распуштена жена која пуши, пије и ужива у страстима живота интригирала је и саблажњавала владајући морал.[282]

Како је уочено, Бувијеов роман је заснован на представљању социо-културолошких и економских слојева француског друштва.[283] Интересовање ширих кругова јавности за слојеве високог друштва, монденским животима, али и мистериозним догађајима, произвело је публиковање оваквих романа.

По успешном пријему код читалаца, Бувије је свој роман у сарадњи са драмским писцем Вилијамом Буснашом драматизовао. Позоришни комад у пет чинова, приказан је у Националном театру Париза под истим насловом. Рекламни плакат за представу је потврдио успон масовне визуелне културе у француском друштву пред крај 19. века.

Осим литерарног предлошка, за Буковчеву слику *Велика Иза* потребно је размотрити и друге утицаје. Узорност Кабанелове слике *Рођење Венере* чини се од круцијалне важности (сл. 24). Буковчев учитељ је свој друштвени и уметнички статус коначно потврдио излагањем *Венере* на Салону 1863. године.[284] На гламурозној уметничкој смотри *Le grand art*[285] биле су изложене разнолике Венере.[286] Кабанел је након огромног успеха постао неприкосновени ауторитет за париске уметнике.[287] Сензационални успех његове модерне *Венере*, која је по Роберту Росенблуму дефинисана као *пола античке богиња а пола модерни сан*,[288] почивао је на одређеним културним и друштвеним детерминантама. Тадашња критика је била подељена у оцењивању квалитета слике коју је откупио цар Наполеон III. Поједини су у њој видели виртуозну израду асексуалног нагог женског тела.[289] Оваква позитивна рецепција слике је указивала на њену прикладност уобичајеном приказу нагости одените у алегоријску или митолошку фабулу. С друге стране, неки критичари су истицали квалитет Кабанелове изведбе, која се чинила као намерна тривијализација ванвременске лепоте устројене по правилима академског декорума, и приказ женског тела, али су *кокетну и подлу главу* повезали с приказима сељанки Франсоа Бушеа.[290]

[282] Исто, 76.

[283] Исто.

[284] Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne*; Borozan, *Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski,* 103–105.

[285] N. R. Myres, *»Le grand art s'en va: la peinture au Salon de 1863«*, 217–231.

[286] J. L. Shaw, *The Figure of Venus: Rhetoric of the Ideal and the Salon 1863*, Art History 14 (1991) 540–562.

[287] Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne.*

[288] M. Hilaire, *Cabanel Reconsidered*, у: *Alexandre Cabanel. The Tradition of Beauty*, Munich 2011, 13.

[289] Hilaire, *Prijateljstvo iz mladosti: Alexandre Cabanel i Alfred Bruyas*, у: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenik*a, 55.

[290] Исто.

У модернистички интонираним теоријама кича, академска уметност 19. века је умногоме означена као последица стратешког деловања ради изазивања блазиране допадљивости.[291] Таква уметност ствара илузију лагодног живљења и плитке забаве, и нуди упросечену допадљивост уместо истине.[292] У овако интонираном дискурсу Кабанелова *Венера* би се могла поимати као плитка и сентиментална копија ранијих модела. Но, како је већ уочио Алекса Челебоновић, варирање с иконографским, садржинским и формалним решењима Тицијана, Бушеа и Рубенса не чини Кабанелову слику мање вредном.[293] Штавише, она се умеће у академски наратив имитативности, који подразумева стваралачку репетицију великих узора с идејом креирања концепта добро – лепо – истинито.

У новијој историографији уметности, Кабанеловој *Венери*, некадашњој *икони кича*, особиту пажњу је посветио Хубертус Кол.[294] Надишавши модернистички дискурс виђења Венере као амблема декадентног и помпезног света високог грађанства, Кол је Кабанелову слику дефинисао као интересантну комбинацију традиционалне садржине и модернистичке адаптације.[295] Њену модерност је видео у измени положаја приказане Венере. За разлику од узорне Ботичелијеве сцене рађања

[291] A. Mol, *Kič–Umetnost sreće*, Niš 1973.

[292] О критици сагледавања културе кича и њеног везивања за пројекат Лудвига II Баварског: В. Огњеновић, *Глобализам кича*, Политика, Додатак (Култура, уметност, наука) 26 (11. октобар 2008) 1–2.

[293] Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, 11.

[294] Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne.*

[295] Исто.

24. Александар Кабанел, *Рођење Венере*, 1863, уље на платну, Musée d'Orsay, Париз, инв. бр. RF 273

25. Пол Бодри, *Бисер и талас*, уље на платну, 1862, Музеј Прадо, Мадрид, Legado Ramón de Errazy, инв. бр. PO2604

небеске Венере из морске пене, из 1484. године, коју су прерафаелити оживели у другој половини 19. века, Кабанелова је представљена у хоризонталном положају. Уместо идеализованих ренесансних Венера, насталих у чудесном споју земље и неба,[296] сада се појавила једна сувише овоземаљска Венера. Мало отворене и неуглед-не очи, као и провоцирајуће отворена уста своде Кабанелову Венеру на земаљски ниво, што је, по конзервативним критичарима, било више него ниско и вулгарно.[297] Критика је у њеној кокетној и ласцивној пози, и аморетима који је окружују, видела пре једну pin-up девојку – да се послужимо модерним речником – него представу идеализоване античке богиње. Отуда и став критике да је Венерино тело и даље божанско, али је њено лице сувише приземно, провокативно и овоземаљско.[298]

Питање садржаја и форме тела Кабанелове Венере указивало је на шире естетске, друштвене и културне оквире времена. Лепо је претило да постане досадно и *глупо*, и без коначног утицаја на посматрача.[299] Сликар је, не решавајући тензију између форме и садржаја, делимично опозвао концепт идеалне женске представе.[300]

Јасно је да се иза сензационалне слике крила алузија на савремено француско друштво и нагли процват проституције у Паризу током последњих деценија 19. века. Кабанелова Венера само посредно указује на пораст проституције као последи-

296 E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, Journal of the Warburg and the Coultaurd Institutes 8 (1945) 7–60.

297 Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne*.

298 Исто.

299 N. Santorius, *Vom Beau Idéal zum Hübschen ding Französische Historien Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, у: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d' Orsay*, 11.

300 Исто, 12.

це великог прилива младих девојака из провинције у Париз.[301] Улепшани свет *belle époque* овде је само назначен. Слици је одузета озбиљност, и смештена је у домен превише близак свакодневном жанру, удаљеном од високог света идеалне лепоте и академског поимања сликарства.

Кабанел је ипак успео да изведе спој традиционалне, ванвременске божанске *Venus coelestis*, и њене модерне двојнице *Venus vulgaris*, која представља скривени неморал лаких жена у француској престоници. Међутим, форма је остала прикладна академским оквирима и владајућем буржоаском моралном коду. Венера је и даље *не лепа жена, већ женско отелотворење идеалне лепоте*.[302] Владајућа мушка пројекција о женском телу и женскости није у потпуности уздрмана, али је делимично разоткривена. Кабанелова Венера ипак није прешла дозвољене границе моралности и толерисаног истицања сексуалности. Отуда и делимичан успех слике код академске критике и потпуни тријумф код цара и салонске публике. Очигледно, Кабанел је кренуо путем отклона од академске стерилности ка прилагођавању укусу све размаженије и захтевније салонске публике. Између академске ванвременске представе о лепоти нагог женског тела и пулса модерног човека који је желео да види отворену голотињу, Кабанел је представио *идеалну проституткињу* модерног света на компромису између академских норми и захтева тржишта оличеног у несталном и помодном укусу светине. Митолошка тема и античка евокација уступали су пред модерним Парижанкама, а свет *идеалне лепоте* се постепено преображавао у приказу *лепе ствари*.[303]

Слика Пола Бодрија, изложена на Салону исте године под именом *La perle et la vague* (сл. 25), била је прикладнија важећим академским начелима. Слику је откупила царица Евгенија, што је аутоматски означавало да је Бодријева Венера била приказана у складу с академским нормама дозвољене нагости и владајућег укуса, устројеног по мери друштва Другог царства. Иако на сексуалност алудира приказ шкољке крај Венериних ногу и извесна ласцивност женског лика, о којима пишу са различитих позиција либерални и конзервативни критичари, и овде је сексуалност поништена идеалном наготом. Фини и љупки приказ женског асексуалног тела није узнемиравао јавни морал.[304] Управо је та мимикрисана сексуалност иритирала радикално левог критичара Теофила Тореа, који је у таквим Венерама препознао владајућу хипокризију нових богаташа прикривену у идеалном свету грчких богиња, и уобличену по укусу високе буржоазије.[305] Чињеница да су обе слике откупљене од

[301] Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne.*

[302] Hillaire, *Cabanel Reconsidered*, 13.

[303] Santorius, *Vom Beau Idéal zum Hübschen ding Französische Historien Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 9–17.

[304] R. Thomson, *The Grandes Horizontales*, у: *Splendours & Miseries, Images of Prostitution in France, 1850/1910*, ed. A. Norasingh-Ertaud, Paris 2015, 177.

[305] Исто.

26. Едуар Мане, *Олимпија*, 1863, уље на платну, Musée d'Orsay, Париз, инв. бр. RF 644

стране владарског пара несумњиво је додатно подстакла нову елиту да своје луксузне станове опскрби идеализованим приказима небеских богиња.

Уколико су Кабанелова и Бодријева Венера биле мање или више у складу са контролисаним оквиром представљања женског акта, онда је једна друга, неакадемска Венера постала епитома Venus vulgaris.[306] Манеова *Олимпија* је представљала овоземаљску, бестијалну и приземну љубав (сл. 26).[307] Њена *нелепота*, директан поглед у посматрача, као и контрола сексуалности оличена у експлицитном прикривању шаком сопственог полног органа произвеле су позитиван одијум на Салону 1865. године. Од наслова слике, Олимпија, који се приписивао париским проституткама, преко брутално представљене голотиње, не и фиктивне нагости као академског постулата, изнад претпостављене литерарне или митолошке фабуле, Манеова Венера је разобличила хипокризију грађанског морала и скривени свет високог грађанства свела на меру безобзирне свакодневице. Аутопројекција скопофилије и мушког воајерског погледа учинила се исувише очигледним, и слика је, сходно очувању уврежених моралних и ликовних норми, скрајнута на маргину јавне сфере. Поглед кроз кључаоницу се радикално разоткрио, и било је потребно вре-

306 W. Hofmann, *Venus between Heaven and Earth*, у: *A Model-The Model*, ed. I. Guörgyi, Budapest 2004, 63–82.

307 Више о Манеовој Олимпији: T. Reff, *Manet: Olympia*, London 1976; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985, 79–146.

27. Вилијам Бугеро, *Сумрак*, 1882, уље на платну, Musée national des Beaux-Arts, Хавана, инв. бр. 91-186

ме да се нађе мера између небеске и земаљске Венере у модерном свету француског друштва.

Коначно, Кабанелова Венера као *икона кича* и Манеова Венера као *икона модернизма* нису нужно супротстављене. Обе своје исходиште имају у Тицијановој канонској слици *Урбинска Венера* (око 1538).[308] И поред тога, њихово вишедеценијско раздвајање данас изгледа неодрживо. Актуелна сагледавања уметности 19. века потврђују да салонска (помпјерска) уметност није била пуки параван за рађање авангарде и њене самотематске уметности већ су се обе уметничке позиције паралелно развијале.[309] Одбацивањем линеараног развоја уметности, искључиво модерне, можемо закључити да су Кабанел и Мане одговоре на *друштвена превирања решавали пребацивањем на терен женског тела, акт сликарства*.[310] Попут авангардних колега, велики уметници салонског и академског света реаговали су на раст индустрије, појаву фотографије, социјалне неправде и снажно дејство уметничке критике.

У периоду од Салона 1863. године до Салона 1882. године и успеха Буковчеве *Велике Изе* настављене су варијације на тему grandes horizontales.[311] Сходно кретању друштва и претрајавању уврежених академских норми, *велики женски акти* наставили су да функционишу у складу са социјалним и културним оквирима времена. Неки критичари су их оцењивали са супротних идеолошких позиција, покушавајући да створе јаз или да пронађу сличности у свету различитих културних парадигми, од етаблираних грађанских норми до радикалних социјалистичких и позитивистичких струјања. Отргнути из оквира ванвременске стилизације форме, и смештени у актуелан свет, ови критичари су визуелизовали процес ослобођења женске сексуалности.[312] Идеална и питома лепота постепено поприма облик заводничког, смрти и уништења.[313] Управо типска фигура *femme fatale* постаје један од кључних топоса уметности и културе у Паризу крајем 19. века.[314]

Један од путева преображаја великих актова водио је ка Буковчевој *Великој Изи* изложеној на Салону. Исте године је на Салону тријумфовао Вилијам Бугеро сликом *Le Crépuscule* (*Сумрак* – сл. 27). Бугеро је освојио златну медаљу, потврдивши свој статус у другој половини 19. века. Добитник награде Рима 1850. године, Витез легије части 1859. године, а од 1876. године члан Академије и управник Салона, био

[308] M. Ulz, *Zwischen Mythos und Boudoir, Der weibliche Akt in der französischen Salonmalerei des 19. Jahrhundert*, у: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 92.

[309] Исто, 91.

[310] Исто, 92.

[311] Thomson, *The Grandes Horizontales*, 176–182.

[312] Santorius, *Vom Beau Idéal zum Hübschen ding Französische Historien Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 16.

[313] Исто.

[314] B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in fin de siécle Culture*, Oxford – New York 1986.

је несумњиво главни протагониста Салона 1882. године. Такмичење са Бугероом и другим славним академским сликарима није било могуће. Смотра сликарства, коју је Сезан у критичком духу дефинисао као *Le Salon de Bouguereau*, почивала је на строгим класицистичким правилима. Она су донекле могла да се модификују, али не у мери која би нарушила стару хуманистичку доктрину уметности. Бити награђен на Салону подразумевало је повлађивање укусу званичног жирија, а не жељама публике и хтењима све развијеније мреже дилера уметнина.

Упркос појединим критичким освртима који су Бугероово сликарство дефинисали као анемичну митологију, а његова женска идеализована тела свели на испразну и исполирану форму без садржаја, уважени академичар је и даље био мера успеха у тадашњем друштву. Дуготрајан и поступан рад, као последица академских начела, дефинисао је извођења Бугероових слика. Истовремено је уметник трајање рада на сликама прерачунавао у њихову цену на тржишту уметнина.[315]

Слике Вилијама Бугероа, уобличене на ефекту илузионистичког моделирања и порцеланског сјаја, произвеле су Золину јетку критику: *Овде је толико велика спретност, умешност, да је природа сасвим ишчезла.*[316] Упркос критичким опаскама Курбеа, Манеа и реалиста, савршено исполиране и довршене (*finies*) слике остале су мера вредности у академским круговима.[317]

Велика вештина, и готово занатска виртуозност, учинила је слику *Le Crépuscele* (*Сумрак*) хиперреалистичном иконом времена. Савршено уравнотежено дело, насликано без иједне грешке, коју су у Бугероовом делу толико желели да виде авангардни уметници и радикални критичари, материјализована је виртуозном хиперреалистичном сликом. Персонификација сумрака, као отелотворење ванвременске женствености, изведена је у препознатљивом маниру великог сликара. Награђена слика је додатно потврдила сликарев неприкосновени положај у академским круговима, али и статус најскупљег уметника на тржишту. Бугеро је успео да оствари равнотежу између академских правила и закона тржишта, и тако постане узор многим уметницима епохе који су тежили стицању професионалног угледа, материјалној сигурности и популарности у културној јавности.

Измирење старог и актуелног наметнуло се и Буковцу. Избор представљања главне јунакиње популарног романа *Велика Иза* учинио се као природан избор за младог уметника жељног славе. Велики успех романа, публикованог у масовним медији-

315 Perrin, *„Spott Gegenhüber Stellete er sich Einfach Taub". William Bouguereau und seine Kritiker*, 22.
316 Исто.
317 Исто.

ма, додатно је учврстио сликареву намеру да на Салону наступи са визуелизацијом лика јунакиње популарног булеварског романа. У процес осликавања се упустио брзоплето, без додатних консултација са својим професором Александром Кабанелом. Већ је истакнуто да је стварање ликовне представе захтевало поступност и стрпљење. Од идеје до коначне верзије уметници су, попут Бугероа, варирали почетне скице и прилагођавали своје идеје замишљеној композицији.

Буковац није имао статус Бугероа, и као млад човек је журио. На основу литерарног предлошка, самосвојног нахођења и свега неколико изведених скица достигао је финално решење.[318] Уместо поступне инвенције, која је подразумавала брижљиву израду припремних скица и варирање ранијих иконографских решења, Буковац је из свог ума (*idea apriori*) начинио композицију. Себе је сматрао довољно способним да замисао (*concetto*) будућег дела изведе без миметичког селектовања природе. Млади сликар је игнорисао поуке свог учитеља о поступном посматрању природе па је пренебрегао хуманистички кредо о уметничком делу као последици искуственог подражавања природе (*idea aposteriori*). Оригиналност, као одлика ингениозности уметника и његовог стваралачког набоја, показала се исхитреном у случају младог уметника.

Након представљања прве верзије *Велике Изе* Александру Кабанелу, Буковац је био веома разочаран.[319] Наиме, искусни сликар му је замерио на сувише краткој приказаној фигури, што је младог сликара навело да у свом атељеу саструже сликарско платно.[320] Пошто је увидео грешку и саслушао савете свог ментора, Буковац се вратио неколико корака уназад. По сопственим речима, у потрази за лепим моделом, отишао је у кафану у улици Monsieur le Prince, где је угледао лепу, високу жену. *Ова је женска глава као створена за моју Изу.*[321] Одабрана девојка је била једна од такозваних *нечасних* модела.[322] За разлику од *часних*, које су позирале на Академији, *лака* девојка је истовремено зарађивала проституисањем и позирањем уметницима за мале паре.[323]

Куртизана је пристала да позира пред Буковцем у надокнаду за обећани портрет у пуној величини. О изгледу свог модела сликар је записао: *Тијело јој није било беспријекорно, али су размери појединих удова били перфектни, глава јој нарочито бијаше врло лијепа. Нацртах одмах сав покрет њезиног тијела, али га осим главе и руку не доврших у појединостима*.[324]

---

318 Borozan, *Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski,* 106.

319 Буковац, *Мој живот*, 110.

320 Исто.

321 Исто.

322 Waller, *The Invention of the Model: Artist and Models in Paris, 1830–1870*, 35–49.

323 M. Dottin-Orsini, D. Grojnowski, *Those Women They Call 'Girls'*, у: *Splendours & Miseries, Images of Prostitution in France, 1850/1910*, 46–67.

324 Буковац, *Мој живот*, 111.

Буковац најпре црта контуре њеног тела, изостављајући руке и главу. Потом, у складу с хуманистичким каноном уметности, приступа селекцији и видљиво преображава у идеално или замишљено. Тако од аутономне визије почиње процес имитације и селекције; природу коју види пред собом, леп али не и савршен женски модел, Буковац разграђује и потом је изнова саставља у оплемењено *природно* дело.

У својој биографији сликар наставља с описом уобличавања Велике Изе: *За торзо узех други модел, а за ноге трећи, но држећи се увијек пропорција првог.*[325] Први издужени женски модел остаје основни облик. Торзо и ноге позајмљује од других модела с идејом уобличавања идеалног композитног модела.[326] Упркос тврдњи да није мењао лице првог модела, актуелна рестаурација слике потврђује да је Буковац накнадно интервенисао на Изином лицу, приказујући њена уста мало отворена ради додатног истицања сензуалности и провокативности.[327]

Буковац је започео рекреирања идеалног женског тела[328] – попут митског претходника Зеуксида, који је од пет младих Кротоњанки остварио идеалан женски модел, лепу Јелену,[329] с временом симбол идеалне и ванвременске лепоте – и створио ново тело. Прерада природе довела је до стварања непоновљивог уметничког дела које је надишло саму природу. Сликарев рад са неколико модела произвео је склад облика и уобличење артифицираног уметничког дела.

Уметник описује велики успех који је слика *Велика Иза* доживела на Салону. Опис масе посматрача која стоји пред платном потврђује да је те године на Салону слика била *le clou de l'Exposition*. Критика је у највећој мери позитивно реаговала на Буковчеву слику. Критичар угледног листа La République illustrée је изјавио: *Тело блуднице с гипкошћу мачке, пут јој је попут мрамора, а облине узбуђујуће.*[330]

Сензуалност и путеност одвајају Буковчеву слику *Велика Иза* од идеализованих и стерилних Венера великих француских академичара. Класичне Венере, налик *духовима*, више нису могле у потпуности да задовоље модерног посматрача.[331] Буковчева распусна кокета пак изазивачки гледа посматрача. У хоризонталном положају, који имплицира сексуалност, подаје се посматрачевом погледу, и наизглед остаје под контролом замишљеног мушког конзумента. Ипак, ова *пролетерка* као да ужива у својој сексуалности остајући господарица сопствене телесности.

---

325 Исто.

326 Borozan, *Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski,* 107.

327 Д. Королија-Црквењаков, *Извештај о рестаурацији Велике Изе*, Нови Сад 2013.

328 E. Panofski, *Idea. Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, ur. Z. Gavrić, Bogovađa 1997, 69.

329 Буковац, *Мој живот*, 112.

330 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 33.

331 S. Parker, *The Crisis of the Salon Nude and a Search for its Resolution: Raphaël Collin's Au bord de la mer*, French Cultural Studies 1 (2007) 5–29.

Чулност коју Буковац подстиче код посматрача изведена је управо телом приказане девојке. Снолика грешница својим масивним телом гради слику која успорено пулсира. Сви делови њеног тела се ритмично сливају у јединствени покрет и, попут музичког акорда, стварају хармоничну целину.[332]

Буковчев успех на Салону 1882. године има друштвене и културне оквире. Две деценије након успеха на Салону 1863. године, сувише стерилна Кабанелова Венера више није задовољавала укус светине. Ни експлицитна и наменски *нелепа* Манеова Венера није могла да изазове позитивну реакцију елитне публике, али и ширих маса. Приказ тела Велике Изе и места у којем обитава дефинисали су Буковчеву слику између традиције и модерности, као и између идеалне нагости и пучке голотиње. Буковчева Велика Иза се у извесној мери налази у простору савременог света који се може изједначити с модерним будоаром куртизане.[333]

Поједини елементи Изиног будоара указују на бекство из стварности у измаштане и удаљене просторе. Харемске представе су најчешће и биле плод фантазије западног човека о тајанственим местима чулног задовољства. Оне су неретко функционисале као мимикрисане представе прикривене свакодневице европских метропола. Ослобођена сексуалност није се смела представити у јавности. Актуелни проблем проституције и воајерски поглед у забрањена места (хареме) смештани су у имагинарне просторе Оријента. Свакодневица Париза је пројектована у контролисани простор ванцивилизацијске другости. У удаљеним окружењима ниже културе, у којима су ласцивност и пожуда били дозвољени, могло се, са безбедне дистанце, уживати у сензуалним харемским сценама (*Маварско купатило*/1870), какве је сликао Жан Леон Жером.

Извесно је да су многобројне оријенталне сцене биле пред очима Буковцу током настајања слике *Велика Иза*. Богата драперија, меко и обло женско тело, и целокупан патос Изиног будоара указују на мужевну пројекцију мушкарца о феминизираном Истоку. Хареми и њихови европски пандани, оличени у псеудоријенталним будоарима, подстицали су машту Европљана. Метафора о присутној мушкости на Буковчевој слици може се рашчитати преко главе, али и фалусоидног облика шапе простртог лављег крзна под Изиним ногама.

Наратив о Оријенту манифестовао се и у лику Велике Изе. По тада важећим расним теоријама, црнокоси лик са крупним, тамним очима оличавао је семитски тип жене.[334] Управо су Јеврејке, поред Италијанки, у то време биле веома тражене

---

[332] Borozan, *Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski*, 109.

[333] N. Bakker, *Maisons Closes. The brothel as a modern subject*, у: *Splendours & Miseries, Images of Prostitution in France, 1850/1910*, 120–134.

[334] Waller, *The Invention of the Model: Artist and Models in Paris, 1830–1870*, 80–83.

ради позирања уметницима. Њихова мистериозност и путеност је била нарочито погодна за разнолика учитавања у измештане представе *другости*.

Истовремено, конзервативни део критике је у *Великој Изи* Влаха Буковца видео одбојност *креолскоī лика*.[335] Његова куртизана је била сувише *нечиста и ласцивна*.[336] Став конзервативних критичара се заснивао на расним предрасудама. Они су *симпатичном Далматинцу* опростили његово огрешење о избору девојке за Велику Изу.[337] По њима, погрешан избор модела је резултат географске близине сликаревог родног места и Оријента.

Очигледно је Великој Изи недостајала библијска, алегоријска или митолошка фабула, која би Буковчеву представу поставила на ванвременски Олимп. Упркос извесним *оријентализмима*, Буковац је своју представу сместио у савремени свет, због чега није успео да задовољи званични жири и конзервативне критичаре који су захтевали смештање идеалних женских тела у имагинарне просторе историје и митологије. По Патриши Мајнарди, на Салонима су излагане две врсте слика – оне које су за гледање и оне које су за продају.[338]

Сматрајући да Буковчева слика *Велика Иза* није довољно академска, односно да није за ученог посматрача, уважени Арман Силвестр у имагинарном разговору с представником Олимпа негодује против представе Изине слушкиње у савременој одежди.[339] Харемски тип представе, па чак и *модерни* приказ попут Манеове *Олимпије*, предвидео је приказивање тамнопуте слушкиње која ритуално купа белу господарицу у оријенталној одећи.[340] С друге стране, Буковчево представљање будоара, без маскирања у оквире оријенталног харема, изазвало је реакцију конзервативних чувара морала.

Коначно, Буковац је умногоме одступио од званично најбоље слике на Салону 1882. године. Уколико је Бугероова слика *Le Crépuscele* и даље функционисала као алегоријска представа врлине, доброте и лепоте, и уколико је нудила фикцију указивања на апстраховани идеал уметнут у типске женске алегоријске фигуре, онда је Буковац кренуо другим путем, стварајући алегоријску представу скоро порочне садржине.

28. Густав Адолф Моса, *Она*, 1905, уље на платну, Musée des Beaux-Arts, Ница, инв. бр. PO 2604

335 Rossner, *Vlaho Bukovac u Parizu: Habemus pictorem/Habetis pictorem*, 29.

336 Исто, 29.

337 Исто, 30.

338 P. Mainardi, *The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic*, Cambridge 1993, 11.

339 Арман Силвестр је духовиту конверзацију са имагинарним становником Олимпа објавио у Goupilovom издању *L'exposition des Beaux Arts*: A. Sylvestre, *Le Nu et le déshabillé. L'exposition des Beaux-Arts (Salon de 1882)*, Paris 1882, 141.

340 О расном моменту, и колонијалном наративу о ропству, као и теорији контроле и субординације на релацији господарице и слушкиње: G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London – New York 2006, 247–316; *Le Modèle Noir, de Géricault à Matisse*, Paris 2019.

Његова путена женска фигура била је на путу претварања идеалне алегорије у алегорију порока, готово симболичну фигуру блуда.[341] Буковац није прешао границу попут својих колега с краја деветнаестог и почетком двадесетог века. Знаменита Мосова *Она* из 1905. године (сл. 28) несумњиво се поима као експлицитна алегорија порока и представља кулминацију концепта *femme fatale* културе *fin de siécla*.[342] Ипак, Буковац своју Велику Изу не поставља толико експлицитно опасном по мушки род. Она не седи победоносно на кули сатканој од дезинтегрисаних мушких тела. Њена голотиња и сексуалност још су донекле наговештене и контролисане, оне не доносе смрт и кастрацију донедавном мушком господару. Иза се налази између сентименталне и питоме Кабанелове Венере и разарајућих фаталних жена с краја 19. века. Смештена у простор ослобођен друштвене контроле, она провоцира, али не прети, као фаталне хероине у наредним деценијама. Попут нечасне и похотне Золине Нане, Буковчева Иза представља прелазну алегорију *модерног Париза и још увек важећих класичних обичаја*.[343] Иза је

[341] R. Thomson, *Fantasies and Allegories of Vice*, у: *Splendours & Miseries, Images of Prostitution in France, 1850/1910*, 19–29.

[342] Исто, 211.

[343] Исто, 205.

коначно најавила еру неспутаних *женских ґрабљивица* које ће господарити уметничком и културном климом с краја деветнаестог и почетка двадесетог века.

Велика Иза је била устројена по мери укуса светине усклађеног с убрзаним пулсом времена и стога није могла да задовољи официјелни културни естаблишмент. Велико интересовање за Буковчеву слику довело је до њеног откупа од стране неименованог Енглеза за износ од пет хиљада франака.[344] О успеху слике сведочи и пласирање њене фотографске репродукције у хиљадама примерака у бакротиску и фотогравури (сл. 29).[345] Парадоксално, популарности слике је допринела и карикатура објављена у сатиричном листу *La Caricature*.[346]

29. Поштанска разгледница са репродукцијом слике *Велика Иза* Влаха Буковца, штампа на хартији, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, инв. бр. СЗПБ А 2390 (Д 1535)

Уздизању слике *Велика Иза* у јавној сфери допринео је Марко Цар објавивши у листу *Slovinac* сонет који јој је посветио.[347] И Симо Матавуљ је у збирци прича *Са Јадрана* објавио поглавље *Сликареве успомене* у којем је истакао велики успех слике *Велика Иза* на париском Салону.[348]

Између личног и аранжираног: Аутопортретна и портретна делатност раних осамдесетих

Након успеха са *Великом Изом,* те достојног пријема на српском двору и етаблирања међу словенским народима са Балкана, Буковац је наставио да делује у Паризу. Портретна делатност је сликару омогућавала релативно сигурну егзистенцију, као и запаженост на парискоj сцени. У том контексту може се посматрати и његов наступ са портретом госпође Моније на Салону 1883. године (сл. 30). Портрет супруге свог тадашњег добротвора, за који је добио надокнаду од 1.600 франака, потврдио је Буковчево мајсторство у изради портрета.[349] Овални портрет визуелизује баланс између промишљене психолошке студије и социјалног приказа статуса угледне грађанке. Одевена по последњој моди, госпођа Моније репрезентује један од разноликих типова Парижанке.

Могућност поређења са знаменитим Енгровим портретом принцезе Брољ(и), настао од 1851. до 1853. године,[350] није изведено само на основу плаветне гаме и изузетне финоће у представљању израде скупоцене одеће. Хаљине грађанки су нерет-

344 Неименовани Енглез је 1913. године продао слику Ричарду Леду из Вест Дербија: Буковац, *Мој живот*, 112.

345 Исто.

346 Rossner, *Vlaho Bukovac u Parizu: Habemus pictorem/Habetis pictorem*, 29.

347 *Slovina*c 84 (mart 1884) 122.

348 Матавуљ, *Са Јадрана*, 126.

349 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 30.

350 G. Timterow, P. Conisbee, ed. *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, New York 1999, 447–453.

30. *Портрет* госпођe Монијe, 1883, уље на платну, приватно власништво, Загреб, преузето из књиге: V. Kružić Uchytil, Vlaho Bukovac, Život i djelo, 1855.–1922., Zagreb 2005, 30

ко у сарадњи са сликарима одражавале потребу буржоазије за стварањем привида континуитета традиције, и тежњу за одржавањем нормираног поретка у доба великих социјалних и класних различитости.[351] Истовремено се препознаје и изузетно изведена психологизација женских ликова, што потврђује умеће обојице сликара да изведу прелаз између портретисане особе и њене ликовне представе.

Новостечени статус либералне буржоазије сликари су визуелизовали представљањем њене финансијске моћи и социјалне удобности.[352] Богаћење грађана је допринело и прескакању класних друштвених лествица, што је требало приказати на портретним представама.

Сликари су били ангажовани да представе ауру социјалне непроменљивости друштвеног поретка. Портрет госпође Моније указује на место Буковца у класној хијерархији тадашњег друштва, и на један од облика односа патрона и сликара.

Буковчеву судбину у раним осамдесетим годинама 19. века дефинисао је сусрет с младим архитектом и богатим наследником Едуаром Монијеом.[353] Спонтано пријатељство је прерасло у социјалну конекцију између двојице вршњака. Моније је изградио велику кућу у улици Брезин, са атељеом за младог сликара. Услови за рад и финансијска сигурност омогућили су Буковцу пут ка будућим успесима. Сликар је у периоду од 1881. до 1885. године коначно имао сигурно уточиште и услове за несметани рад. Свом добротвору је спорадично узвраћао *йоклонима* у виду слика које су биле по укусу младог архитекте.

Нажалост, неке од слика изведених у служби породице Моније нису сачуване. Из пописа из оновремене периодике сазнајемо за парадни портрет Едуара Монијеа који је био изложен на Салону.[354] Репрезентативни портрет младог наследника у пуној фигури, у капуту с крзненом поставом, додатно је истицао његов социјални статус. Још се чини интригантнијим изгубљени двојни портрет Буковца и његовог пријатеља и патрона након ручка са уздигнутим чашама.[355] По Буковчевој тврдњи, овај двојни портрет, награђен сребрном медаљом, величао је искрено пријатељство, полетну младост и угодан живот добростојећег париског грађанства. Нажалост, није сачуван ни портрет Едуара Монијеа, који је у складу са мањим форматом несумњиво имао интимнију ноту.

Лагодан живот и улазак у високо париско друштво, о којем је Буковац толико сањао, коначно су били остварени. Угледни Моније се постарао да млади сликар уђе у културне и друштвене кругове париске грађанштине. Млади сликар је убрзо постао прави

[351] Исто, 160–166.
[352] Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, 24–26.
[353] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 29.
[354] Исто.
[355] Исто.

home à la mode.[356] У лепршавом и екстравагантном добу *belle époque* уметник се нашао у оптималном окружењу у којем је 1880. године започео интимну везу са једанаест година млађом Парижанком Мињон, потоњом животном сапутницом са којом је живео до 1891. године.

Успех са *Великом Изом*, уважавање на српском Двору, и улазак у монденске париске кругове утицали су на младог и комуникативног козера. Оптимизам и ведрина проказани су на аутопортрету насталом у Задру 1883. године, за који је уметник извео и специјални оквир (сл. 31).[357] Слободни намази кистом као да су испољавали Буковчеву унутрашњу слободу. Приказ уметника у радном оделу за штафелајем указује на боемију и струковни дигнитет који представљеног актера извлачи из строге церемонијалности парадних аутопортретних представа великих академичара. Истовремено, овај аутопортрет постаје базичан за накнадне варијације уметника са цигаром у устима, који потврђује концепт боемије и слободу уметничке аутопројекције. Цигара у устима повезује се са социјалном и стваралачком слободом произашлом из романтичарског концепта необузданог уметника. Велика је вероватноћа да је Буковац знао за канонски портрет Гистава Курбеа са лулом у устима,[358] као и за његову фотографију из атеља која га приказује како пред штафелајем позира са лулом у устима.[359] Буковац на свом аутопортрету са цигаром несумњиво потврђује Курбеов концепт уметничке боемије. У сваком случају, све наведене аутопортретне представе двојице уметника нису спонтани искази у наступу стваралачког надахнућа – они представљају плански изведене представе с рекламним карактером. Буковац се нашао у улози специјализованог боема и, попут свог претходника Курбеа, није нужно кубурио с новцем, већ је припадао типу боема који дискутује о уметности и политици у уметничким круговима и кафеима. Овај тип испланираног и рекламног боема суштински се разликовао од *сиромашног* боема који живи у сиромаштву и на периферији друштвеног и културног живота. Не треба заборави-

31. *Аутопортрет*, 1883, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31-1519

[356] Исто.
[357] Исто, 202.
[358] K. Herding, M. Hollein, *Courbet. A Dream of Modern Art*, Ostfildern 2010, 128–129.
[359] Исто, 9.

32. *Аутопортрет*, 1883, уље на платну, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Сарајево, инв. бр. UGBIH-706

ти да је Александар Кабанел насликао свој аутопортрет пред штафелајем с цигаром у руци 1885. године (сл. 6). Аутопортрет Буковчевог учитеља изнова дестабилизује и замагљује донедавно круте границе између такозваних академичара и уметника боема. Снажан и објективизирајући аутопортрет етаблираног Кабанела деконструише уврежено мишљење о другим академичарима као испразним и парадним уметницима жељних славе и почасти.[360]

Социјалне вештине и харизматична личност Влаха Буковца препознати су тих година и у родној Далмацији. Приликом посета Сплиту, Дубровнику и Задру, уметник се често налазио у кругу младих интелектуалаца. Присна дружења у кафани *Al Vapore* у Задру, између осталих и с књижевником Марком Царем, произвела су вербално-визуелни омаж овом плодотворном пријатељству. Марко Цар је у сликареву част написао хвалоспев: *Лијеп је младић, средњег стаса, прије би се могло рећи висок него низак; плавокос и свијетле пути. Поглед му је живахан и интелигентан, уста малена понекад љутита; лице дугуљасто, правилно и изражајно, све у свему има нечег природног и енергичног што привлачи. Славен је… помало американизован али који је сачувао меланколичан израз своје расе…*[361]

Управо тако изгледа и други Буковчев аутопортрет из 1883. године (сл. 32). У години великог тријумфа на Салону са *Великом Изом* 1882. године, уметник је визуелизовао свој осећај задовољства и нескривеног оптимизма. Директно, али не и нападно, гледајући у посматрача, сликар је приказао нескривену самозадовољност. Његов лагодни живот након година немаштине и анонимности рафинирано је уткан у аутопортретну пројекцију која у потпуности одговара Царевом опису пријатеља: живахан и енергичан, проницљив и помало неспутан (американизован), али садржајан и пријатан самосвесни појединац, који с лакоћом ходи кроз живот. Након мукотрпног уметничког и интелектуалног сазревања, Буковац је *природно* ушао у нову улогу – његов аутопортрет представља грацилног младог човека без атрибута сликарског заната, што говори о могућности представљања самосвесне индивидуе. Већ је уочено и сликарево неосетно мењање животних ало-

[360] Hillaire, *Cabanel. Reconsidered*, 20–21.
[361] Исто, 40.

га и лакоћа *дворскої* живљења[362] установљена у Кастиљонеовом делу *Дворанин*,[363] у којем се дефинише концепт идеалног дворанина, *perfetto cortigiano*.[364] Главни дар дворанина је *sprezzatura*, који се поима као артифицијелна ноншалантност.[365] Ова комуникативна делатност подразумева утисак природне неусиљености, или, по речима старих Дубровчана, *нехаја*.[366]

33. *Портрет Марка Цара*, 1883, уље на платну, приватно власништво, Загреб

Насликавши за оно време необичан портрет, Буковац се одужио свом пријатељу песнику.[367] Портрет Марка Цара истиче полет младости двојице уметника – оног који слика и оног који позира (сл. 33). У центру овалног портрета, у чијем углу стоји *à mon ami, M. Car, B. Bukovac, Zara 1883*, представљена је маниризована (издужена) књижевникова фигура. Рафиниран сликовни портрет Марка Цара и артифицирана сликарева посвета сјединили су две личности: Цар је постао инверзни Буковчев одраз, указавши на оптимистичну визију живота двојице уметника. Управо се ненаметљивим и нехајним чине *улоге* ове двојице господствених Примораца, с утиском природне артикулације. Изједначавање визуелног и вербалног портрета двојице уметника одражава уметничку конкордију двојице пријатеља. Буковац је материјализовао маниризован (не и блазиран) унутрашњи садржај Марка Цара. Испрва дворски, потом аристократски, а сада и грађански дух елегантног живљења испољен је овим иконичним портретом.

Стилизована грађанска етикеција и лепршава уметничка софистицираност означили су достојанство нове културне елите. Природно понашање, одмерена гестикулација, и извесна доза *потребне* меланхолије, као урођеној и ингениозној особености уметника, о којој говори Цар у опису Буковчевог лика, сместили су два

362 Петровић, *Сликар Влахо Буковац (1855–1922)*, 11.
363 Б. Кастиљоне, *Књига о дворанину*, Београд 2012.
364 Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 25.
365 Исто, 26.
366 Исто.
367 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 38–39.

портрета у оквире култивисане манифестације представника културне елите источног Јадрана. Интелектуална и уметничка размена двојице младих уметника током 1883. године остаће залог вишедеценијског пријатељства, коначно сублимираног у предговору Марка Цара за друго издање Буковчеве књиге *Мој живот*.

Боравци на Цетињу и *црногорске теме*

Године 1879, Буковац је на Салону изложио још једну слику Црногорке,[368] која је доживела известан успех у француској јавности. О њој се критичар Теодор Верон веома похвално изразио и упоредио је с Лермаковим типским представама наочитих Црногорки.[369] Буковац је потом слику изложио у родном крају, у дубровачкој Општинској кафани.[370] У питању је слика *Jeune Monténégrine (Млада Црногорка)*, допојасне фигуре девојке у народној ношњи: капа, бела сукња и бели прслук украшен златовезом.[371] За ову слику Буковцу је такође позирала млада Италијанка која ће бити модел и 1880. године.[372] За разлику од приказа Црногорке с бодежом, спремне на одбрану, Буковац је у светлу квази-етнографске веродостојности насликао девојку с фрулом у руци. Насупрот пркосној хришћанској хероини појављује се једна готово меланхолична егзотична жена са истакнутим украсима на својој раскошној одећи.[373]

Охрабрен добрим пријемом међу земљацима, Буковац је одлучио да слику представи на Цетињу, у двору књаза Николе, који ју је и откупио за шест стотина франака. Данас изгубљена слика позната је преко визиткарте (сл. 34), што потврђује да је Буковац веома рано схватио предност масовног пласмана уљаних слика у разноликим репродуктивним медијима. У ту предност се додатно уверио када је на двору књаза Николе видео портрете цара Наполеона III и царице Евгеније.[374]

Књаз је ангажовао Буковца да за шестсто франака наслика портрет малог престолонаследника Данила. Том приликом, уметник је насликао митрополита црногорског Илариона Рогановића, с особитим задовољством, будући да је митрополит био наочит – *има дивну главу: мрк и озбиљан, прави црногорски брђанин*.[375] Започету скицу за

[368] Буковац, *Мој живот*, 92.
[369] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 25.
[370] Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, 45.
[371] Исто.
[372] Исто.
[373] Ненад Макуљевић, *Моћна жена – егзотична појава: Жена османског Балкана у европским путописима*, у: *Лицеум 12: Европска слика балканске жене*, 33.
[374] За разлику од *бескрвних и порцеланских* ликова цара Наполеона III и царице Евгеније, Буковац се похвално изразио о Чермаковом *Старцу*: Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 93.
[375] Буковац, *Мој живот*, 93.

митрополитов портрет Буковац је довршио у Паризу.[376] Репрезентативан портрет је био изложен на париском Салону исте године са портретом госпође Ретбонове.

Потреба Салона за оријенталним темама, у које се могу сместити балканске (црногорске), није јењавала. Буковац је поново наступио на париском Салону 1883. године са *црноīорским ŧемама*. Пре него што се упустимо у Буковчев *еŧноīрафски* приступ овим темама, потребно је указати на његово путовање на двор црногорског владара књаза Николе Петровића.

У друштву књаза Николе сликар је кренуо из Париза пут Цетиња почетком јула 1883. године. По замисли црногорског владара, требало је да наслика портрете четрдесет црногорских војвода, али до реализације замишљеног пројекта није дошло. Буковац наводи да је за 3.900 франака насликао портрете чланова владарске породице: књегиње Милене, књегиње Зорке, књегињице Милице, Анастасије, Марије, престолонаследника Данила, књегињица Јелене и Ане, књежевића Мирка и књегињице Ксеније.[377] Новија архивска истраживања откривају да је посао био плаћен 2126 флорина и 25 новчића,[378] што указује на извесну обазривост у тумачењу појединих сликаревих накнадних сећања на своју црногорску епизоду. Иако је већина портрета изведена на брзину, и у извесном смислу представљају типизирана решења иконографских варијација у зависности од животног доба и рода, два портрета се посебно издвајају. Парадни портрет стаменог књаза Николе Петровића представља корпулентног владара у оптималном животном добу. Његов мужевни лик и снажно тело отеловљују снагу, а делимично исукана сабља илуструје спремност на акцију и додатно подстиче пројекцију о војничком и борбеном устројству црногорског народа који представља.

34. *Млада Црногорка*, 1879, фотографија, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB-1153

Званичност портрета књаза Николе Петровића потврђена је минуциозним приказом богато извезеног књажевог џамадана опточеног орденьем.[379] Претпостављена парадност владарског портрета донекле је ограничила Буковца да књаза представи у хијератичном ставу. Упркос стандардизацији, портрет прожима психолошки приказ проницљивог и одлучног владара који је од 1860. године настојао да дипломатским средствима земљу приближи цивилизацији Европе.[380]

По уобичајеном историографском и критичком тумачењу Буковчевих портрета црногорске владарске лозе посебно се истиче портрет књегињице Милице (сл. 35). Кћерка црногорског господара представља апсолутну опречност свом оцу. Пред-

376 Kapičić, *Bukovac i Crna Gora*, 8.

377 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 334–335; Више о портретима чланова династије Петровић: Borozan, *Između intencije i recepcije: Vladarski portreti Vlaha Bukovca*, 37–38.

378 Kapičić, *Bukovac i Crna Gora*, 14.

379 Исто, 13.

380 Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, 52.

става снолике девојчице удубљене у књигу је типичан стереотип о женској сепарацији заступљен у европском и француском сликарству 18. и 19. века.[381] У свету контемплације и изолованости, млада принцеза је пасивни опозит мужевној и активној очевој представи, али и портрету брата, престолонаследника Данила, који је Буковац насликао 1879. године током првог боравка на Цетињу.

За разлику од борбених црногорских хероина које су будиле машту француских посматрача, кнежева кћерка представља пример уподобљавања владарске куће актуелним идеалима европске грађанске и дворске културе. Кнегињица Милица је типски модел у служби прописане едукације младих девојака из високог друштва у складу с културним детерминантама времена и праксом нормирања контролисаних осећања и смерних гестова *инхерентних* женском роду. Портрет младе принцезе је уобличен и као *рекламни* артефакт симболичког капитала, што потврђује култивисану атмосферу на црногорском двору. Између осталог, кнез Никола је геополитичку ситуацију своје земље побољшао браковима своје деце са члановима европских владарских кућа.[382]

Буковац је током боравка на Цетињу насликао и портрет кнежеве кћерке Зорке Карађорђевић. У том периоду је уприличено кнегињино венчање са Петром Карађорђевићем, потоњим српским краљем, тада у егзилу због династичких сукоба владарских породица Карађорђевић и Обреновић. Буковац је годину дана раније у Београду насликао српску краљицу Наталију Обреновић, што указује на дистанцу сликара у односу на актуелне политичке прилике. Приликом боравка на Цетињу насликао је и портрет Петра Карађорђевића, што је свакако условило да га потоњи српски монарх по преузимању власти у Београду 1904. године позове на српски двор с идејом да га сликар изнова портретише.[383]

По сопственим речима, Буковац са Цетиња одлази незадовољан због цењкања са књазом око хонорара и недовољног уважавања на црногорском двору. Новија виђења доводе у сумњу Буковчеве тврдње о његовом лошем пријему на Цетињу.[384] Потребно је указати на позитивна искуства сликара Јарослава Чермака и Ферда Кикереца током њиховог боравка на двору књаза Николе.[385] Упркос реалној могућности да је књаз због свадбе кћерке био у оскудици с новцем, што је могло довести до извесних проблема око плаћања сликара, намеће се претпоставка да је Буковац претеривао у виђењу *црногорске катастрофе*. Вероватно је сликар, понесен успехом након промоције *Велике Изе*, као и одличним пријемом на српском двору, био сувише неправедан према црногорском владару, коме је веза с европским сликарима, уметницима и научницима била од велике важности зарад приближавања Црне Горе кругу европских

[381] T. Garb, *The Painted Face. Portraits of Women in France 1814–1914*, New Haven – London 2007, 115–116.
[382] Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, 52.
[383] Borozan, *Između intencije i recepcije: Vladarski portreti Vlaha Bukovca*, 37.
[384] Rossner, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, 51.
[385] Исто, 52.

35. *Портрет кнегиње Милице*, 1883, уље на платну, Народни музеј Црне Горе – Цетиње, инв. бр. 2606, преузето из књиге, V. Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac, Život i djelo, 1855.–1922.*, Zagreb 2005, 38

држава,[386] и последичној деосманизацији након стицања пуне независности 1878. године на Берлинском конгресу. Уосталом, Орден IV реда књаза Данила, уручен Буковцу, говори о поштовању које је црногорски владар исказао младом сликару из Париза.

[386] Исто.

У сваком случају, боравак на црногорском двору изменио је Буковчев приступ представљању црногорских тема.[387] Иако је романтичарско-патриотски приступ подржавао круг окупљен око словенофилског листа *Slovinac*, епска слике Црне Горе и њених житеља у наредним годинама није била предмет интересовања сликара који је кренуо путем *идеализираног етнографског жанра*. У зависности од преваге идеализације или етнографије, овај жанр је варирао до краја живота.[388] Директан додир са житељима Црне Горе, обичајима и традицијом учинио је да Буковац имагинацији супротстави документарност, и тако, аутентичним скицама и накнадним сећањима, деидеализује фиктивни поглед на једну балканску земљу и њен народ.

Наредних година је Буковац на Салонима изложио *Црногорку на састанку* (1883, сл. 36) *Црногорке иду на Трг* (1884) и *Црногорке на извору* (1885).[389] Све три Буковчеве *црногорске* слике могу се сместити у оквир личног израза заснованог на преради утисака са терена, што несумњиво проистиче из Буковчевог доживљаја и његове перцептивне географије. Поменуте *црногорске* слике уједно одражавају опште оријенталистичке токове француске културе и уметности 19. века.

Уобичајено тумачење оријентализма, умногоме и балканизма, из визуре француске културе почивало је на Саидовим теоријским основама.[390] Уврежени основ француског оријентализма почивао је на фиктивној слици о *имагинарном другом*, удаљеном од света грађанске свакодневице, као и на претпоставкама колонијализма и империјализма француске државе и културе.[391] Упркос одређеним критикама Саидовог колонијалног оријентализма, и захтева да се простор Оријента разуме као унутарњи интеркомуникацијски и хетерогени

387 Исто, 53.
388 Исто.
389 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 176.
390 Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, 74.
391 D. Hosford, C. J. Wojtkowski, edc., *French Orientalism. Culture, Politicism, and the Imagined Other*, Newcastle upon Tyne 2010.

процес који је почивао на унутрашњем,[392] али и спољашњем дијалогу са Истоком, Саидова виђења и данас имају истакнути значај.

36. *Црногорка на састанку*, уље на платну, 1883, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. 109

Међутим, у Француској уметности је поред колонијалног дискурса постојао још један паралелни ток оријентализма. Утемељење, условно речено, дескриптивног оријентализма у француској култури 19. века везује се за сликара Ежена Фромантена.[393] По њему, сликар је дужан да посматра уметничка дела, али и саму природу из које црпи унутрашњу структуру света.[394] Овакви постулати су произвели интересовање уметника за дескриптивни приступ оријенталним световима који није више био нужно везан за колонијалну фикцију о *другом*.

Пракса приказивања *примитивних* раса, као једног од главних мотива у француском салонском сликарству, садејствује с критичким (научним) покушајима рашчитавања оријенталног странца у земљама Магреба. За разлику од удаљених источних простора, с изузетком научних истраживања насталих у склопу Наполеонових освајања Египта,[395] простор Магреба је француским научницима и уметницима нудио обилан материјал за постављање разноликих научних теорија.[396] Тако је идеја успостављања расне хијерархије на основи (не)савршености раса садејствовала с растом физичко-биолошке антропологије.[397] Уметници и сликари су у муслиманском становништву Средоземља пронашли узорне моделе *исконских* типова људске расе. Сликари Теодор Шасерио, Шарл Кордије, Исидор Пилс, Жан-Леон Жером… настојали су да истицањем физиолошких обележја и приказима телесних индикатора, као и визуелизацијом устаљених обичаја, представе исконску (примитивну) лепоту, изузету од декадентног и расно измешаног света европске цивилизације. У трагању за доказима о изворним типовима и токовима људске расе придружили су им се етнографи, етнолози, а потом и антрополози који су трагали за природним детерминантама појединих група повезаних климом, територијом, језиком.[398] Оснивање Париског етнолошког друштва 1839. године Вилијема Фредерика Едвардса, аутора знамените књиге *Des caractères physiologique des races humaines considérées dans leur rapports avec l' historie* (*Физиолошке карактеристике људских раса*, 1829) и отварање антрополошке галерије у Националном историјском музеју у Паризу 1855. године несумњиво су подстакли мултидисциплинарна изучавања ори-

[392] J. Beaulieu, M. Roberts, ed. *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*, Durham 2002.

[393] Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*,79.

[394] Исто.

[395] T. Porterfield, *The Allure of Empire. Art in Service of French Imperialism, 1798–1836*, Princeton – New Jersey 1998, 29–30.

[396] P. Benson Miller, *Wissenschaftlicher Orientalismus? Ethnographie, Anthropologie und die Sklaverei*, у: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, 115–132.

[397] Исто, 117.

[398] Исто, 118.

јенталних[399] и других удаљених народа, која су посредно поспешила визуелизацију балканских тема.

Уметнички допринос научним теоријама у рејону јужног и источног Средоземља средином 19. века неодвојив је од разноликих друштвених и идеолошких оквира времена. Трагање за пореклом људског рода, дебата о ропству и његово укидање у Француској и њеним колонијама 1848. године, колонијални наративи, расни стереотипи, и низ других дискурса несумњиво су условили чвршћу повезаност визуелних представа, етнографије и антропологије.[400]

Етнографски инспирисани мотиви, у чијем се центру налази приказ жене, чинили су важан сегмент документарног представљања *ванцивилизацијских* раса. Знаменита *Нубијка*, или *Црна Венера*, Шарла Глера из 1838. године у суштини мимикрише класичну митолошку Венеру. Она својом S линијом истиче плодност, док ћуп на њеној глави и форма каријатиде указују на *ūприродно* стање жене док ради.[401] Још су експлицитнији визуелни искази женских етнографских мотива Леополда Карла Милера (*Сūтудија Арапкиње која носи ћуū*,[402] 1875/1880) и Жан-Леона Жерома (*Жене које носе воду, Medinet El-Fayoum,* 1873/75). Фромантен је пак сматрао ниским и недостојним увид у оријенталне просторе женске интиме (хареми, купатила…).[403] Будући да су оријенталне жене по исламским законима махом забрањене, или прикривене велом, за Фромантена су прикази упослене жене, и то из даљине, најистинитији и најпристојнији.[404] И Де-

399 Исто, 125.

400 Исто, 130.

401 Исто, 119.

402 C. Peltre, *„Und die Frauen?“*, у: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky,* 157. Више о Леополду Карлу Милеру и концепту аустријског оријентализма: E. Oehring, *The Orient as a Subject in Pictorial Art, Leopold Carl Müller and Austrian Orientalist Painting after 1870*, у: *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters,* 29–50.

403 Peltre, *„Und die Frauen?“*, 157.

404 Исто.

лакроа је сликајући *Жене у Алжиру* 1834. године био одушевљен женама које у својим приватним одајама преду вуну и тако у модерно доба потврђују претрајавање хомеровских времена.[405]

Буковчеву парадигматску представу *Црноїорке на извору* из 1885. године (сл. 37) можемо посматрати између етнографски мотивисаних представа и фиктивних оријенталистичких исказа. Коментаришући Буковчеву слику *Црноїорке на извору*, угледни критичар Теодор Верон у званичном гласилу Института *Mémorial de l'Art et des Artistes des mon temps* изједначава поетику ове слике са Чермаковим *црноїорским* сликама, и при том истиче уметников константни напредак по питању колорита.[406] Сликар је приказао две женске фигуре: док једна носи ћуп са водом на глави, друга се сагиње да захвати воду. Слика представља варијацију теме жена током рада. Жене које раде у пољу или носе воду супротстављене су омиљеним одалискама, указујући на потребу објективнијег представљања послова у оријенталним и граничним просторима из којих потичу. Попут својих француских и европских колега, Буковац женске фигуре представља у форми вертикалних каријатида. Облик каријатиде као антички цитат указује на преживљавање древних мотива и типова. Представљање Црногорки у античким облицима везује се за сличне примере из оријенталног ликовног дискурса, и упућује на визуелизацију традиционалних вредности. Указивање на везу античког и блиског му библијског света с актуелним збивањима у Црној Гори, потврђује концепт спајања временски различитих епоха у један структурални дискурс. У складу с *йолиūиком йоīледа* Линде Нохлин, изложеном у есеју *Имаīинарни Оријенūи* из 1983. године,[407] може се закључити да је у питању особен визуелни исказ имобилизације простора и људи у имагинарном простору Балкана, каквим га је дефинисала Марија Тодорова.

У замрзнутом времену, и нестварном простору имагинарне хетеротопије, приказан је ванвремански, готово ритуални акт узимања воде са извора. Буковац је у спрези сећања са терена, претпостављених скица и фикције приказао достојанствене Црногорке које у богато извезеним ношњама исказују непатворени народни патос који има корене у класичном наслеђу. Заокупљене у простору ван савремених и историјских промена, Буковчеве Црногорке, упркос истицању етнографске документарности, умногоме творе уврежену колонијалну фикцију о измаштаним просторима *друīосūи*, блиским класичном добу. На тај начин се у великој мери побија дискурс научне и објективне представе ободних крајева и народа, што Буковчеве представе смешта у домен квазидокументарних представа.

37. *Црноїорке на извору*, уље на платну, 1885, вл. Никола Мараковић, Загреб, преузето из књиге V. Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac, Život i djelo, 1855.–1922.*, Zagreb 2005, 177

405 R. Diederen, *„Rom ist nicht mehr in Rom? Auf die Suche nach der klassischen Kunst"*, у: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, 82.

406 Слика је била изложена у Задру: Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 176.

407 L. Nochlin, *The Imaginary Orient*, у: L. Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York 1989, 33–59.

У француском оријенталистичком сликарству представе Буковчевих Црногорки су коришћене као средство за симболичко изражавање форме.[408] Оне су биле у функцији представљања традиције и неизвештачене религиозности.[409] Орас Верне је током путовања на Оријент насликао 1868/9. године *Сељанку са дететом*, изложену на Салону 1870. године. Овај ликовни исказ упућује на *реалистични* правац, материјализован утисцима с терена, који је преко покрета, погледа… омогућавао сликарима и научницима да пронађу изгубљену везу са древним, у овом случају библијским светом. Довођење оријенталне жене у везу с исконским вредностима материјализовао је *религиозни* патос ових наизглед жанр сцена. Стога се и Буковчеве *црногорске* теме, у којима су женске фигуре заокупљене свакодневним пословима, могу уметнути у корпус *реалистичних визија*.[410] Ове теме нису искључива последица критичког реализма, нити су његов контрапункт, познат као академски идеалистички реализам, већ се, заправо, налазе у складу са тумачењем сличних представа оријенталистичког сликара Паје Јовановића – реалистичне визије које не *улепшавају постојећу реалност, него конструишу нову реалност*,[411] тако што *представљају спој реалистичких детаља у нову формалну целину*.[412] Како је већ истакнуто у случају Паје Јовановића, црногорске теме се схватају као просторне пројекције Балкана, места где је, за разлику од претходно насликаних борбених Црногорки, овим женама намењена епизодна улога у просторима изван активне мушке сфере, и оних пројектованих у складу са мушким патријархалним кодом балканског, али и европског човека.[413]

Коначно се може закључити да су Буковчеве *црногорске* теме из периода од 1883. до 1885. године последица његове личне *перцептивне географије*, чиме се надилази европоцентрични Саидов концепт *имагинарне географије* као основе академског оријенталистичког сликарства.[414] Буковчеве Црногорке су визуелни израз његовог личног искуства, и представљају накнадно рекреирани процес прераде утиска у форми псеудоетнографског жанра прилагођеног салонској публици.

Чини се да је Влахо Буковац након великог успеха *Велике Изе* код публике, али и претрпљених критика академске јавности, кренуо другачијим путем, који је водио додатној академизацији његових црногорских тема. Стога се његов пут може свести под категорију *академског реализма с примесама оријентализма*.[415]

---

408 Peltre, *„Und die Frauen?"*, 157–158.

409 Исто.

410 Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, 73.

411 Исто, 79.

412 Исто.

413 С. Чупић, *Родна имагинарност Балкана. Паја Јовановић и Јелена Ј. Димитријевић*, у: *Између естетике и живота. Представа жене у сликарству Паје Јовановића*, ур. М. Тимотијевић, Л. Мереник, Нови Сад 2010, 211.

414 Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, 85.

415 Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 172.

38. Разгледница Vicars Bros' која рекламира Буковчеву слику *Les Ébats* (Бела ропкиња), 1885–1889, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. КВ 1035

Оријентализам и продор на енглеско тржиште

Високопарни академски свет је у *Великој Изи* видео представу која, упркос детаљима псеудоориенталног будоара (ибрик, лавља кожа, слушкиња), исувише реферира на савремени тренутак.[416] Особито је путена *креолка* на дивану реметила олимпијски свет академичара. Упркос медијском успеху и финансијској добити, Буковац је морао да се унеколико уподоби салонском академском поимању оријенталног сликарства.

Оријенталне слике настале од 1883. до 1887. године, у чијем се средишту, по устаљеном обичају, налази жена, указују на Буковчеву вештину да се уклопи у академске захтеве и задовољи прохтеве тржишта и публике с обе стране Ламанша.

Прво дело овог, условно речено, новог сликаревог правца изложено је на Салону 1883. године под називом *Les Ébats*. Слику је одмах по затварању Салона откупила агенција за трговину уметнина Vicars Brothers. У Енглеској је излагана под називом *White Slave,* што упућује на промену намене слике у складу са постулатима академског оријенталистичког сликарства и потребе тржишта за сензационалним темама и мотивима Оријента. Слика је нажалост изгубљена, и позната је само по оновременој репродукцији (сл. 38).

[416] Borozan, *Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski*, 108–110.

39. Галерија Samsona Foxa, Grove House, Harrogate, око 1901, фотографија, преузето из каталога: *Vlaho Bukovac, Pariško razdoblje 1877.–1893.*, Zagreb, 2018, 58–59

Приказ нагог женског тела је могуће сагледати и као изворну студију лепог и правилног женског акта. Променом назива слике по доласку у Енглеску учинила је да се приказ акта превреднује у представу беле ропкиње у харему.

Буковац пише да је један од браће Викарс у Паризу *купио Белу ропкињу и поручио неке друге слике. Морао сам да за њега радим само такве слике, које ће одговарати укусу енглеском…* [417] Сходно рекламној политици, браћа Викарс су у новинама популаризовали слику која је, по Буковчевим речима, *изазвала велику сензацију у Паризу прошле године.*[418] На својеврсној турнеји од осамнаест месеци, почев од краја јануара 1884. године, браћа Викарс су слику представљали енглеској публици у више градова. По позиву, Буковац је посетио њихову галерију у улици Eagle Place 5, у близини трга Piccadilly Circus.[419] У складу с театралном праксом и позоришном сценографијом, манифестованом на изложбама славне Гровенор галерије у Лондону, слика је била изложена под електричним светлом у просторији са застрвеним зидовима црвеним баршуном. Буковац истиче: *посматрач је имао утисак, као да пред собом гледа живо чељаде, и зато ме није чудило што је свијет, у великом броју, ову дворану посјећивао.*[420] Очигледно је да је након сензације изазване електричним осветљењем у Гровенор галерији 1883. године, у култном изложбеном простору, устројеном изван стерилне академске излагачке праксе, у моду ушла употреба јаког осветљења.[421] Сензационализам и провокација су постали део излагачке праксе и мањих уметничких галерија, попут простора браће Викарс.

417 Буковац, *Мој живот*, 147.

418 Kidson, *Vlaho Bukovac i njegovi pokrovitelji na sjeveru Engleske*, 61.

419 Исто.

420 Буковац, *Мој живот*, 148.

421 Галерију су 1877. године основали сер Коутс Линдзи и Чарлс Халеј: C. Denney, *At the Temple of Art, The Grosvenor Gallery, 1877–1890*, NJ, 2000.

Слика *Бела робкиња* је коначно прешла у власништво индустријалца и колекционара Самсона Фокса. Архивске фотографије Фоксовог дома Grove House у Harrogate из 1901. године указују да је слика имала истакнуто место у колекционаревом ексклузивном галеријском простору (сл. 39).

Еротизација и приказ нагог женског тела окруженог голубовима несумњиво референцирају на знамениту Курбеову слику *Жена са папагајем* из 1866. године.[422] У сваком случају, приказ наге женске фигуре доминира представом. Она је у односу на *Велику Изу* стерилнија, и тиме је, у складу с академским нормама прихватљиве нагости, њен еротски садржај донекле ублажен. Иако је жена на слици *Бела робкиња* обнажена, то дело више одговара концепту акта него представи експлицитне голотиње. Уосталом, и назив слике упућује на заточеништво. У прилог такве поставке говори приказ ропкиње у игри са голубовима док лежи на оријенталном дивану прекривеним медвеђом кожом; женски акт је деестетизован и смештен у окриље оријенталне фантазије.

Без обзира на степен еротизације, слика *Бела робкиња* се поима као класични приказ женске теме академског оријенталног сликарства. Потреба европског тржишта, и посебно енглеских дилера и конзумената оријентализма, и даље је била усклађена са праксом стереотипног поимања Оријента и Балкана. Дилерима попут браће Викарс, Хенрија Волиса…[423] биле су потребне имагинарне визије Оријента. Реалистични жанр није био по мери енглеског друштва, које је желело да чулност оријенталних светова пренесе у своје приватне домове. Мужевни Окцидент је наступао са позиције културне надмоћи наспрам феминизираног Оријента, у којем је видео снолики простор декоративне раскоши повезан са женским принципом.[424] Мужевна и патријархална култура Окцидента, и посебно империјалне и колонијалне Енглеске, видела је у Истоку пасивну, слабу, али и заводљиву културу у којој преовладава женски принцип.[425]

Управо је у таквом дискурсу изведена следећа оријентална Буковчева слика *Путифарова жена* (сл. 40), по поруџбини браће Викарс 1886. године. Настала у Француској за енглеске трговце уметнинама, слика је несумњиво плод колонијалног оријентализма, али и актуелних преображаја оријентализама пред крај 19. века. Њено културно исходиште се налази у *дугом трајању* египтоманије у француском и енглеском друштву предмодерног и посебно модерног доба.

---

422 *Courbet. A Dream of Modern Art*, 68–69.

423 Енглески трговац уметнинама Томас Валис из Френч галерије у Лондону тражио је од бечког сликара Паје Јовановића фиктивне слике Оријента, које надилазе етнографску и историјску аутентичност: Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, 20–21.

424 Peltre, *„Und die Frauen?"*, 164.

425 Исто, 163–164.

40. *Путифарова жена*, 1885, уље на платну, вл. Бранко Роглић, Загреб (стр. 116–117)

Након Наполеонове египатске кампање (1798–1801), истраживања барона Доминика Денона сублимирана у двотомном делу *Voyage dans la basse et la haute Égypte* из 1802. године, изазвала су праву египтоманију у француском друштву првих деценија 19. века. Интересовање за Египат није јењавало ни након повлачења Француза са његове територије. Томе су допринели разнолики археолошки, литерарни, књижевни и ликовни изрази. Питање Египта неодвојиво од француског империјализма почивало је на присвајању наслеђа древне цивилизације у домен модерне и цивилизацијски супериорне француске империје, што је одредило и садржај монументалног Musée d'Egypte 1828. године.[426]

Апсолутна манифестација француског империјализма, када се има у виду трансфер културе и моћи у нову модерну француску културу, сублимирана је сликом Абела де Пужола *Јосиф спасава Египат* из 1827. године.[427] У фокусу сложене алегоријске представе налази се приказ стаменог и белопутог Јосифа који спасава слабашног тамнопутог фараона. Сликар истиче расну супериорност, али и верску надмоћ, будући да је Јосиф поиман као Христов прототип. На посредан начин се истиче да мужевна и супериорна француска цивилизација штити некадашњу политичку и културну империју, што се може сагледати кроз призму већ помињаног односа мужевног Окцидента и женственог Оријента.

Талас египтоманије није дефинисао само научне, идеолошке и културне оквире друштва већ је условио и актуелни модни тренд. Дела примењене уметности (сервиси, орнаменти на деловима намештаја, мода, накит, лампе, декоративни предмети, украси на књигама и др.) испунили су приватне и јавне просторе елитних слојева француског друштва.[428]

У Енлеској је одсуство експлицитног колонијализма условило слободније варирање тема у уметничким изразима. Ипак, новија истраживања указују да је употреба античких тема у енглеском сликарству неретко имала критички однос према империјалном карактеру, који је древне политичке и културне системе типолошки изједначавао с актуелним британским империјализмом.[429] Отварање Британског музеја и његов енциклопедијски карактер подстакли су интересовање за Египат.[430] Особито је отварање Кристалне палате у Лондону 1851. године било значајно за

[426] Porterfield, *The Allure of Empire. Art in Service of French Imperialism, 1798–1836*, 81–116.

[427] Исто, 106–109.

[428] E. Warmenbol, *Napoleon und die Ägyptomanie*, у: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, 56–70.

[429] О компарацији древног Рима и модерног Лондона у контексту британског империјализма на примеру сликарства Лоренса Алма-Тадеме: E. Prettejohn, *Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome*, Art Bulletin 1 (2002) 115–129.

[430] В. Васиљевић, *Сенка Египта*, Београд 2016, 78.

нова истраживања египатске прошлости.[431] Египатска соба под сводовима Кристалне палате у наредним деценијама имала је велики утицај на европску културу и уметност. Популаризацији Египта током друге половине 19. века допринели су и многобројни историјски романи Георга Еберса, нарочито дело *Клеопатра,* објављено 1894. године.

Покушај академских сликара (Лоренс Алма-Тадема, Едвард Поинтер…) да археолошком реконструкцијом створе илузију документарне вредности[432] може се поставити као оквир за тумачења Буковчеве слике *Путифарова жена* и њеног смештања у концепт академског оријенталистичког реализма. Настала у складу с француским искуством египатског питања и његовом енглеском фикцијом, слика је постављена у међупростор између жеље наручилаца (браћа Викарс), очекивања тржишта и сликаревог поштовања историјске веродостојности академског сликарства.

Слика је стигла у Лондон 1886. године, и била изложена у галерији у Eagle Place. Представљање слике пратила је свечано декорисана позивница у стилу египтоманије.[433] Велико платно је изазвало позорност енглеских новина, на шта упућује опис у листу The Weekly Dispatch: *На дивану лежи жена, прекрасна у својој наго-сти с нешто сензуалне енергије, чекајући Јосипа који јој се приближава. Од Јосипа види се само рука, која вири иза врата. Све је пуно асесоријала, драперија, и оријенталног намештаја.*[434]

Слика је током 1886. године излагана у Бирмингему, Лидсу, Солфорду, Лондону и Ливерпулу, а наредне године у Њукаслу. Већ током излагања, слика је изазвала контроверзе у критичкој јавности. Од похвала због *представљеног реализма* и *изврсне манипулације историјским детаљима* до критике због ласцивне теме, слика је била у жижи јавности, што је особито годило браћи Викарс, који су поједине контроверзне и опречне критичке опаске прештампали на плакат за изложбу у Бирмингему (сл. 41).[435] Реклама, било позитивна или негативна, могла је увелико користити продавцима уметнина, и стога се чини да је рекламни поступак браће Викарс био исправан. Коначно, Самсон Фокс је слику откупио 1888. године.[436]

Донедавно изгубљено монументално платно *Путифарова жена* представља Буковчев покушај да између салонског сензационализма и академске стерилности визуелизује епизоду из Јосифовог живота. Наратив слике је заснован на библијској причи о Јосифу и жени египатског војсковође Путифара. Након што ју је одбио, не

41. Позивница Vicars Bros' за изложбу слике *Путифарова жена*, 1886, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB-215

[431] Исто, 79.
[432] Исто, 81.
[433] Kidson, *Vlaho Bukovac i njegovi pokrovitelji na sjeveru Engleske*, 63.
[434] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 348.
[435] Kidson, *Vlaho Bukovac i njegovi pokrovitelji na sjeveru Engleske*, 63.
[436] Исто.

подлегавши њеним чарима, Путифарова жена неправедно оптужује Јосифа за завођење, и он је заробљен.

Може се претпоставити да је Буковац на основу критика и похвала након излагања *Велике Изе* имао идеје како да изгледа ова раскошна оријентална фикција. У прилог овакве претпоставке преносимо цитат из новина The Weekly Dispatch из 1886. године: *Нови рад Путифарова жена је једна од слика којој би се ī. Horsley и неколицина чистунаца могли успротивити да је виде у Краљевској академији, али као студија најоī женскоī тела то је врло префињен и уметнички вредан рад. Приказујући на археолошки тачан начин опрему, металне делове, симболичне драперије и сав остали намештај, уметник је изванредно вешто приказао египатску лепотицу каквом можемо претпоставити да је била та дама, која је, према Библији и Јосифу, покушала искористити чари да би заробила Јосифа.*[437]

Извештач енглеских новина с правом наводи да је Буковац успео да изведе археолошку реконструкцију прошлости. Сликар је реконструкцију ентеријера Египта у Јосифово доба морао да изведе на основу научних и илустрованих књига и проучавања дела из великих европских музеја.[438] С друге стране, напади на слику *неколицине чистунаца*, због угрожавања јавног морала ласцивном темом и нагим женским телом, говоре да се слици могао замерити сензационалистички призвук прикладан исувише пучком духу салонског сликарства.

Приказ опасне заводнице у лежећем положају наводи на сексуалност, и тако потврђује уобичајене поставке феминистичких и постколонијалних студија.[439] Представа женског тела у оријенталном дискурсу углавном се разуме као топос учитавања патријархалне културе западног човека, који у жени види другост – телесни објекат у који уписује сопствену парадигму засновану на тези о патријархалној и колонијалној култури мужевне надмоћи мушкарца.[440]

Уколико је код *Велике Изе* простор оријенталног будоара делимично назначен, на слици *Путифарова жена* је експлицитно представљен. Простор харема, као метафора телесног задовољства, источњачке деспотије и потчињености, дефинисао је и оквир *Издужене одалиске*, из 1870. године, француског сликара Бенжамена Констана. Попут Констанових одалиски, које је Буковац имао пред очима приликом сликања *Велике Изе*, пасивна и лака Путифарова жена постаје предмет мушке скопофилије. Она не узвраћа поглед посматрачу, него му пружа могућност да свој поглед *доврши* у њеном телу. Овај једнострани однос, поглед кроз материјалне елементе моћи, на-

437 Исто.

438 Benson Miller, *Wissenschaftlicher Orientalismus? Etnographie, Anthropologie und die Sklaverei*, 118–119.

439 J. Held, N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaften*, Köln–Weimar–Wien, 2007, 477–485.

440 Peltre, *„Und die Frauen?“*, 164.

значује присутност оријенталног деспота.[441] Однос освајачког мушког Окцидента и женског пасивног Оријента истакнут је низом формалних и садржинских детаља: оријенталних (лепеза), богатством материјала (пресвлаке на дивану), шаренилом боја, неиконичним елементима (геометријске форме на троношцу…). [442]

Крајем деветнаестог века жена има амбивалентно место у европском друштву.[443] Страх од њене еманципације посредно је произвео мизогинију сублимирану у канонској књизи Ота Вајнингера *Пол и карактер* из 1903. године,[444] коју су посебно актуелизовале феминистичке и постколонијалне студије. Истовремено је уследила експлозија приказивања женског лика у разним медијима. Алегоријска женска фигура на улазним вратима Велике светске изложбе у Паризу указује на нову моћ жене.[445] У складу са концептом *борбе полова*[446] у *fin de siècle* култури, *испразне* алегоријске женске персонификације *напуњене* су модерним садржајима. Фетишизација и обожавање жене и неретко мушки мазохизам довели су до превредновања Буковчеве слике *Путифарова жена.* Премда је објекат пожуде и потчињености, приказана нага жена може да се посматра и као симбол моћи којом посредно господари над потенцијалним посматрачем. Она својим телом, уклопљеним у амбијенталну раскош, доминира и над Јосифом, који се само назире иза завесе. У овом тренутку може се поменути виђење Клеопатре из феминистичког угла историчарке уметности Гризелде Полок.[447] По њој, ова типска фигура представља опасну родну антитезу мушкој доминацији модерног европског друштва. Путифарова жена је, у складу с египатским правом, имала могућност да влада, да наслеђује и бира мужа. Изнад уобичајеног грчко-римског кода, она је представљала самосвојну, сексуалну, али и социјалну претњу по патријархално окцидентално друштво у модерно доба.

Уколико се погледа већ коментарисана слика *Јосиф спасава Египат,* која је настала пола века раније и у чијем се средишту налази стамена и офанзивна Јосифова фигура, уочиће се потпуна инверзија садржаја и значења: на Буковчевој слици доминира крупан женски акт, док је *небитни* Јосиф тек споредан лик. Дакле, историјски наратив нестаје пред приказом тријумфалне женске фигуре која упућује на психо-

441 Исто.

442 R. Diederen, *Von Haschisch und Halluzinationen*, у: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, 174, 176.

443 R. A. Kaye, *Sexual identity at the fin de siècle*, у: *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, 53–72.

444 O. Vajninger, *Pol i karakter*, Beograd 2013; Више о Вајнингеровим теоријским поставкама: C. Sengoopta, *Otto Weininger, Sex, Science, and Self in Imperial Vienna*, Chicago – London 2000.

445 I. Becker, *Madonna, Sphinx und Sünderin. Frauenbilder des deutschen Symbolismus*, у: *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*, ed. J. Hülsweig-Johnen, H. Mund, Bielefeld 2013, 169.

446 F. Krämer, ed. *Battle of the Sexes, from Franz von Stuck to Frida Kahlo*, Münich – London – New York 2017.

447 Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, 135.

лошки концепт сублимне мушке предаје, каквом је дефинише Сузан Р. Стјуарт у књизи о мушком мазохизму у време fin de siècla.[448]

Буковац је приказао фикцију колонијалног типа харема, засновану на археолошкој реконструкцији произашлој из цитирања историјских и ликовних извора и на сопственој машти.[449] Упркос модерним идејним и ликовним тенденцијама, академска слика је и даље требало да почива на имитацији природног света и подражавању ранијих ликовних узора. Многобројне варијације на тему одалиски из тадашњег француског сликарства могле су да послуже као узор за Буковчеву слику *Путифарова жена*. Чини се могућим и сликарево освртање на канонску Рембрантову *Данају* из 1636. године, што потврђује већ истакнуто место холандског уметника у Буковчевом опусу. Поза лежеће египатске лепотице и представа мушког лика у позадини, као и евентуална сличност мотива (грифон) на ободу њеног дивана, несумњиво указују на могуће цитирање холандског сликара.

Настанак слике *Путифарова жена* несумњиво је повезан и са Буковчевим учитељем Александром Кабанелом. Њени морфолошки аспекти изражени колоритом, тоном и исполираним женским телом упућују на знамениту Кабанелову *Албејду* (сл. 42), која је на феноменолошком и морфолошком плану могла да послужи као узор за Буковчеву слику. У сваком случају, Буковац је акт Путифарове жене додатно академизовао након искуства са сликом *Велика Иза* – доминантан женски акт је допунио библијском фабулом достојном стилу академског сликарства. Међутим, и тако конципирано стерилно женско тело изазвало је негативне коментаре у делу ригидног енглеског друштва задојеног викторијанским моралом.

Посебно се занимљивим чини поређење Буковчеве слике *Путифарова жена* са потоњом Кабанеловом сликом *Клеопатра испробава отров на смртним осуђеницима* из 1887. године (сл. 43). С извесном дозом опреза може се указати на могућност да *позајмицу* овога пута није учинио ученик него учитељ. У новијој научној литерару-

448 S. R. Stewart, *Sublime Surrender. Male Masochism at the fin-de-siècle*, Ithaca– London 1998.

449 Египатске слике Лоренса Алма-Тадеме умногоме су производ његових разговора са Георгом Еберсом, као и коришћења богато илустроване књиге Џона Гарднера Вилкинсона (1837); *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*: Васиљевић, *Сенка Египта*, 81, нап. 67, R. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, London 2001, 27.

42. Александар Кабанел, *Албеја*, 1848, уље на платну, Musée de Fabre, Монпеље, инв. бр. 868. 1. 7.

43. Александар Кабанел, *Клеопатра испробава отров на самртним осуђеницима*, 1887, уље на платну, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Антверпен, инв. бр. 1505

ри већ је указано да је Буковац неретко у оновременој критици пролазио боље у поређењу с Кабанелом. Чак и да истакнута теза није у потпуности прихватљива, обе слике се могу сместити у дискурс продуженог трајања египтоманије (оријентализма) у француском и енглеском друштву крајем 19. века.

Кабанел је у хиперстилизованом маниру, и без *увијања*, представио типску фигуру *femme fatale*.[450] У неретко критикованом *картонском* стилу представио је бледолику хероину, крупних и тамних очију. Нереално осветљење је допринело измештености сцене у прорачунат, геометријски простор испуњен фигурама у правилном фризу.[451] Бесрамна владарка представља еманацију фаталне и безосећајне жене с краја 19. века. Егоцентрична хероина старог света, али и модерна женска икона, типски представља охолу оријенталку док с презиром према људском роду, *типичним* за оријенталне деспотије, посматра осуђенике на смрт док испијају отров.[452] По Хубертусу Колу, и овога пута је Кабанел испоштовао начело потраге за оригиналним типовима и мотивима. Сликар заобилази уврежену Плутархову причу о самоубиству Клеопатре и Марка Антонија, представљајући испробавање отрова који ће владарка потом да попије.

Кабанел је композицију извео у складу с академским нормама поштовања археолошке учености, што је подразумевало и у његовом случају коришћење египтолошке

450 Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne.*
451 Hillaire, *Cabanel. Reconsidered*, 19.
452 Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne.*

литературе. У комплексној анализи ове, условно речено, историјске слике, Хубертус Кол указује да је Кабанел успео да представи расцеп унутар старог хуманистичког концепта *docere et delectare* – подучити и забавити. У овом случају и даље је на снази концепт представљања узорних и прикладних сцена из библијске и античке историје као претпоставке *conditio humana*. Међутим, Кабанел није намеравао да слободитно прикаже историјски догађај, већ га је *привлачио погled кроз кључаоницу на епизоду историје, и то оне сензационалне и најузбудљивије*.[453] Отуда је концепт подучавања устукнуо пред идејом визуелизације забаве, типичним за модерно грађанско друштво жељно фантастичних, окрутних, мистериозних и *удаљених* сцена. Кол на крају своје анализе констатује да су ове монументалне и парадне псеудоисторијске слике великих академичара и салонских мајстора, премда надвладане тријумфом авангарде, наставиле да живе у спектакуларним историјским филмовима у међуратном периоду и златном добу Холивуда.[454]

Између вере и актуелног: Исус пријатељ деце (Пустите децу к мени)

Влахо Буковац је за потребе енглеског тржишта, и посебно за браћу Викарс, насликао још једну, могло би се рећи, *псеудоисторијску* оријенталну композицију. Поред слике *Адам и Ева* (1886),[455] првој од потоњих варијација на библијску тему о прародитељима човечанства, уметник је 1887. године извео слику великог формата *Исус пријатељ деце (Пустите децу к мени*, сл. 44*)*.[456] За израду ове слике са четрдесет приказаних ликова награђен је плакетом *Mention Honorable* на Салону 1888. године. Оновремена енглеска критика оценила је слику као исход *четворогодишњег напорног проучавања*.[457] Истовремено је сликар оцењен као *независан и дубоки мислилац*.[458]

Напоран Буковчев рад и његово *дубоко* промишљање указују на претрајавање концепта идеалистичког реализма.[459] Култура историзма је умногоме одредила религијско сликарство током 19. века.[460] Њени оквири су засновани на ренесансним те-

[453] Исто.

[454] Исто; I. Blom, *The Second Life of Lawrence Alma-Tadema*, у: *Lawrence Alma-Tadema, at Home Antiquity*, ed. E. Prettejohn, P. Trippi, Munich – London – New York, 2016, 186–199, D. Rafaelić, *Antički film de siècle*, у: *Alegorija i Arkadija, Antičke teme u umjetnosti hrvatske moderne*, 51–56.

[455] Kidson, *Vlaho Bukovac i njegovi pokrovitelji na sjeveru Engleske*, 63–64.

[456] Исто, 65.

[457] Исто.

[458] Исто.

[459] М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења XXXIV (2002) 362.

[460] Исто.

44. *Исус пријатељ деце (Пријте децо к мени)*, 1888, уље на платну, franjevački samostan, Томиславград, захваљујући посредништву Galerije Klovićevi dvori у Загребу (стр. 126–127)

оријским поставкама о историји и историјском сликарству. Историја у складу са теоријским поставкама изнетим у Албертијевом делу *Della Pittura* представља најузвишенију тему сликарства у канонској хијерархији жанрова.[461] Она претпоставља испричану фабулу, као и њено накнадно улепшавање (*ehornare*) уметничким средствима. Религијска слика бива ослобођена догме, и постаје израз миметичке појавности у склопу јединственог тока светске историје.

Историзација религије и верске слике је кулминирала током друге половине 18. и током 19. века.[462] Хердер је утемељио становиште да је Библија историјско дело и историјско сведочанство створено од човека.[463] Сходно таквој пракси, током 19. века је дошло до превредновања устаљених хришћанских типова и мотива у религијском сликарству: *размењивање и замењивање сликарских шипова, узора и облика довело је до повећања значаја савремених догађаја, а не више – као у прошлости – за тумачење историје приче о спасењу.*[464]

Отуда се чини нужном провера да ли монументално Буковчево платно *Исус пријашељ деце* функционише као историјска слика, или као последица модерних струјања у медијском систему религијског сликарства последњих деценија 19. века.

Религија и црква у Француској су од доба просветитељства, и особито разорног дејства Француске револуције, били у константној тензији са процесом друштвене секуларизације.[465] Нарочито је од половине 19. века јачао антиклерикализам, који је постао кредо политичког деловања француске левице.[466] Раздвајање француског хришћанства и државе у Француској након 1870. године потврдило је тренд секуларизације државе. С друге стране, идеализација видљивог света је садејствовала с француским концептом ултрамонтанизма – католичке реформе засноване на евокацији везе традиционалног друштва и цркве.

Истовремено, поред традиционалне верске слике током друге половине 19. века долази до нових манифестација религијске уметности, неретко супротних званичној верској догми и устаљеној медијској пракси католичке верске слике. Под утицајем актуелних идејних, верских и идеолошких струјања, религијска слика је прошла кроз разнолике трансформације. Дело знаменитог француског оријенталисте Ернеста Ренана *Vie de Jésus* из 1863. године представља парадигму нових позитивистичких струјања у науци и књижевности. [467] Ренан је на основу истраживања у Па-

461 Исто; L. B. Alberti, *On painting*, ed. J. R. Spencer, Yale University Press 1966, 70.
462 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 77.
463 Исто, 78.
464 Исто, 79.
465 Исто, 77.
466 Исто.
467 Тимотијевић, *Религиозно сликарсшво као историјска исшина*, 373.

лестини и Сирији од 1860. до 1862. године, као и на основу критичког дела Давида Фридриха Штрауса *Das Leben Jesu* из 1835. године, преведеном на енглески 1846. године,[468] те Бруна Бауера о еволуционом историзму, довео до преваге земаљског и историјског Христа.[469] Следећи Штраусово раздвајање божанског и људског у јединственој Христовој природи, Ренан је кренуо путем релативизације и критичког читања Библије, на основу којег је Христ пре свега човек и инспиративни говорник.[470] Упркос гласној критици Ренановог *скандалозног* списа, он је у наредним деценијама извршио велики утицај на многобројна научна и ликовна дела.

У складу с идеалима прогреса и вером у свет науке, успостављен је концепт хришћанског позитивизма. У извесном смислу, концепт верске слике, означен од стране Теодора Фонтена као *сакрални реализам*, требало је да манифестује однос модерног човека према религији.[471] Међутим, Фонтен је такво сликарство сматрао мимикрисаном формом која треба да створи илузију модерности, док заправо репрезентује преживеле и архаичне форме човека из 15. века. Нови човек је у хришћанској уметности превасходно желео да види *passio humanitas*.[472] Основе идеалистичког реализма умногоме су биле уздрмане, као и тенденције спајања идеализма и реализма у јединствен неоплатонистички естетски систем заснован на манифестацији божанске лепоте.[473]

Упркос ставу једног дела критике да су ликовне археолошке реконструкције довеле до губитка божанске природе, али и историјске мисије Христа, и тиме хришћанске историје у целини, идеали позитивизма су снажно утицали на успостављање концепта библијског оријенталног сликарства.[474] Извесна демистификација узвишене идеје и нарушавање идеалне лепоте светих фигура, нису омели популарност концепта библијског оријентализма међу сликарима верске тематике током друге половине 19. века.[475] Упркос контроверзама у јавности, концепт оријенталног библијског историзма умногоме је дефинисао верско сликарство у Немачкој и Француској друге половине 19. века.

Први сликар који је у француској култури повезан са библијским оријентализмом је Орас Верне, који је током боравка у Северној Африци насликао поједина дела

---

468 M. Giebelhausen, *The Religious and intellectual background*, у: *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, ed. E. Prettejohn, Cambridge, 2012, 71.

469 Sinkó, *Munkácsy's Religious Painting and the "Sacred Realism" of the Fin-de-Siècle*, 67.

470 Исто, 61.

471 Исто.

472 Исто, 64.

473 Исто, 66.

474 E. M. Kaffanke, *Kunst, Religion, und Politik. Tendenzen religiöser Malerei im 19. Jahrhundert*, у: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 7, ed. H. Kohle, München 2008, 307– 308.

475 Sinkó, *Munkácsy's Religious Painting and the "Sacred Realism" of the Fin-de-Siècle*, 66.

45. Михаљ Мункачи, *Христ пред Пилатом*, 1881, уље на платну, Szépművészeti múzeum, Будимпешта, инв. бр. FK 4812

на основу примене концепта научног и археолошког позитивизма.[476] Ипак, главни представник овог правца у верском сликарству био је славни Михаљ Мункачи, мађарски сликар настањен од 1871. године у Паризу. Његово прво дело *Христ пред Пилатом* из знамените трилогије (*Голгота*, 1884; *Ессе Хомо*, 1896) представљено је јавности 1881. године (сл. 45). Слика је имала сензационалан успех на турнеји одржаној исте године у Енглеској и Сједињеним Државама. Промотер овог великог подухвата био је Шарл Зеделмајер, трговац уметнинама из Париза. Током своје европске турнеје, Мункачијева слика је посебан успех доживела у Ливерпулу и Лондону. Монументално платно *Христ пред Пилатом* умногоме је почивало на новим позитивистичким струјањима, као и на већ вишедеценијској традицији библијског оријентализма. Тежња да се визуелизује Христово психолошко стање указало је на свест модерног човека у време слабљења доктринарног хришћанства. Отуда се и Мункачијева трилогија у науци дефинише кроз примену концепта сакралног реализма.

Монументална Мункачијева платна су уобличена као сценичне, готово позоришне кулисе које указују на медијску размену позоришта и сликарства. Ипак, слика *Христ пред Пилатом* не делује као театрална историјска кулиса већ одише снажном психологизацијом Христа који се достојанствено и смирено разликује од

[476] Исто, 68.

безличне и експресивне масе, и слику коначно претвара у социо-психолошку драму.[477] Представа се преноси на општи ниво – морално савршени Христ се супротставља *разузареној* јеврејској маси, што додатно истиче њен антијудаистички тон.[478]

Ова слика је изазвала опречне ставове у Француској. Либерални критичари су хвалили Мункачијевог *модерног* Христа. Приликом израде слике Мункачи се консултовао са Ренаном, а његов атеље је окупљао либералне антиклерикалне интелектуалце.[479] С друге стране, кључни промотер слике Шарл Зеделмајер и поједини конзервативни критичари видели су у Мункачијевој слици апсолутну манифестацију духовности.[480]

Осврт на прву Мункачијеву слику из знамените трилогије о Христовом страдању омогућило је разумевање монументалног Буковчевог платна *Пустите децу к мени*. Велики број ликова је изведен у складу с археолошком реконструкцијом библијског догађаја. Иако Буковац није био у Светој земљи, слику је извео у складу с концептом библијског оријентализма на основу проучавања изворне грађе у париским музејима, као и варирању узорних ликовних дела, попут Мункачијеве слике *Христ пред Пилатом*. Буковац је морао да пређе етапе историјске реконструкције засноване на приказу аутентичних типова људи, њихове одеће и природних оквира Христовог доба.

На Буковца је утицај могла да изврши и славна илустрована Библија Гистава Дореа, штампана 1866. године.[481] Изведена у складу са постулатима библијског оријентализма, Дореова Библија је несумњиво представљала један од визуелних репера осталим уметницима у потрази за верном реконструкцијом библијског наратива.[482]

Анализа ликова на Буковчевој слици *Пустите децу к мени*, и посебно Христа, указује на готово уобичајено варирање између аутентичне реконструкције и слободне фикције о далеком Оријенту. Некадашњи идеализован и благи Христов канонски лик, каквим га је дефинисао Лаватер у делу *Физиогномски фрагменти* из 1778. године,[483] устукнуо је пред *аутентичним* Христовим ликом, али и актуелним идеолошким уобличавањима. Буковац је Христа представио између историјског семитског типа и све израженијег *посветљавања* његовог лика. Већ је Мункачи на једној од верзија слике *Христ пред Пилатом* представио светлокосог Христа, што може да

477 Исто, 74

478 Исто.

479 Исто, 77.

480 Исто.

481 *The Doré Bible Illustrations*, introduction M. Rose, New York 1974.

482 S. C. Schaefer, *From the Smallest Fragment: The Archaeology of the Doré Bible*, Nineteenth-Century Art Worldwide 1 (2014).

483 M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, 238–248.

се тумачи преузимањем разноликих историјских извора, попут апокрифног дела *Publius Lentulus letter*, које је највероватније условило сликара да Христа представи са светлом косом и плавим очима.[484] Антисемитизам у Француској и другим деловима Европе и успон национализма и аријанског култа довели су до таквог представљања Христа у религијској уметности.[485] Теорија о неједнакости људских раса Артура Гобиноа и Хјустона Стјуарта Чемберлена, као и потоњи Вагнеров есеј *Јунаштво и хришћанство* из 1881. године, створили су тип аријанског спаситеља, одвојивши га од семитског порекла.[486]

Уколико је Буковац представио Христов лик између историзације (семитски тип) и идеологије (аријански тип), онда су прикази деце подлегли модерном тренду. Деца риђе и плаве косе не одговарају семитском типу људи који су живели у Палестини у Христово доба. Истовремено, представе румене и светлокосе деце, налик анђелчићима, могу се подвести под преузимање устаљене типологије приказивања деце блиске католичком пијетизму и грађанском сентиментализму, али и разноликим естетичарским покретима у сликарству друге половине 19. века.

Новија критичка тумачења истичу хаос и збрку као доминанте Буковчеве слике *Исус пријатељ деце* (*Пустите децу к мени*).[487] Слика је остала без фокалне и стожерне тачке, и тако дезинтегрише основе академског конципирања платна. Дисторзија тела и нереални судари људских група допринели су утиску нејединства. Изван хаоса и метежа представљених ликова, са десне стране слике је постављен зачуђујуће одсутни Христ, који више није стожерни топос окупљања деце. Наглашене просторне празнине, антитетичне групе људи и одсуство равнотеже форме и садржаја указују на негацију логички и класично конципиране академске слике.

Буковац је насликао библијски догађај који остаје изван дискурса пouке и који, на посредан начин, представља неуротичног човека модерног доба. Оваква врста некласичног, али не и антикласичног сликарства својствена је Гиставу Мороу у другој половини 19. века.[488] Упркос симболистичким упливима, овај по сопственим наводима историјски сликар стварао је композиције у складу са концептом *археолошке алегорије*.[489] Ремећење класичног канона, али не и његово потирање, условило је да се Мороове сложене и мултифокалне сцене препознају као вишеслојно читљиве археолошке реконструкције историјских епизода. У извесној мери таквом се чини и Буковчева слика. Археолошка реконструкција прошлости изведена је пре-

484 Sinkó, *Munkácsy's Religious Painting and the "Sacred Realism" of the Fin-de-Siècle*, 73.
485 Kaffanke, *Kunst, Religion und Politik. Tendenzen religiöser Malerei im 19. Jahrhundert*, 308– 310.
486 Исто, 305.
487 Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 143–44.
488 Више о Гиставу Мороу: *Gustave Moreau:* P. Cooke, *History Painting, Spirituality and Symbolism*, Yale University Press, 2014.
489 S. Allan, *Gustave Moreau's "Archeological Allegory"*, Nineteenth-Century Art Worldwide 2 (2009).

васходно ради представљања идеје, којом се надилази, изведена али не и пресудна, реконструкција историјског догађаја.

У наставку модерног рашчитавања монументалне Буковчеве слике *Исус пријатељ деце* (*Пустите децу к мени)* истакнуто је напуштање уобичајеног сликарског мотива. Уместо идиличне библијске приче, са наглашеним емотивним и тактилним односом Христа и деце, често вариране у назаренском ликовном програму[490] и у потоњој Дореовој илустрованој Библији,[491] у Буковчевој интерпретацији видимо неуротичну сцену у којој је Христ представљен као *грубијан*.[492]

Метеж и замрзнута Христова фигура указују на контраст између архетипске представе Христа и нестабилне хришћанске паствe у модерно доба. Тако се Буковчев Христ, упркос папској забрани натурализма и позитивизма, може разумети као визуелна потврда секуларизације хришћанства,[493] којом се некада неприкосновена и узвишена божанска епифанија спушта на приземни ниво.

Слика је настала за енглеско тржиште, где је већ неколико деценија постајала пракса истицања Христове људске природе. У култном списку раних прерафаелита *Immortals* из 1848. године[494] прво место међу педесет и седам великана људске историје припало је Христу. У складу са кумулативном историјом великих људи заједнице, дефинисаном у славном Карлајловом делу *О херојима* из 1841. године,[495] Христос је дефинисан као први, изванредни херој, али и као световни бесмртник који је своје место у историји стекао револуционарним деловањем.[496] Профанизација Христовог лика је историзовала богочовека и додатно га прилагодила тренду секуларизације вере. Буковац је вероватно имао на уму такву климу у Енглеској, у којој су деценијама преовладавале *секуларне* христолошке теме.[497]

Међутим, у Енглеској је у другој половини 19. века дошло до извесног повратка пијетизму и омиљеној, и помало сентиментално интимистичкој, породичној Библији (*The Illustrated Family Bible*) следбеника прерафаелита Вилијама Бела Скота.[498]

---

490 О композицији *Пустите децу к мени* у сликарству корифеја немачког назаренског покрета Јохана Фридриха Овербека: Thimann, *Friedrich Overbeck und dide Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, 217–219.

491 *The Doré Bible Illustrations*, 192.

492 Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 145,

493 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 78–79.

494 Giebelhausen, *The Religious and intellectual background*, 62.

495 Карлајл, *О херојима*, 1903.

496 Giebelhausen, *The Religious and intellectual background*, 62.

497 Sinkó, *Munkácsy's Religious Painting and the "Sacred Realism" of the Fin-de-Siècle*, 71.

498 Giebelhausen, *The Religious and intellectual background*, 74.

Визуелизацији верских тема у Енглеској нарочито је допринео Гистав Доре, такозвани сликар проповедник, по једнима сликар спектакуларних визуелно реторичних дела, а по другима творац мелодрамских, театралних, чак и фантазмагоричних монументалних дела. Омиљени сликар Наполеона III, Гистав Доре је у Лондону 1869. године отворио сопствену галерију у којој је излагао огромна платна верске садржине (*Неофити,* 1869; *Мартири вере,* 1870; *Исус најуштa Преторијум,* 1872).[499] Осим овим условно речено католичким сликама у великом профиту, Доре је свој успех дуговао концепту ритуализма који је дефинисао живот Англиканске цркве, и који је, по питању ритуалних пракси, означио приближавање протестантизма католичанству.[500]

Буковац је у складу са верским струјањима и пулсом тржишта насликао *свог* Христа, којим надилази конфесионалну и догматску искључивост. Верска слика се преображава у представу која се нужно не мора смештати у црквени простор, већ може да краси музеј и приватни простор.[501] Буковчев Христ је, попут Мункачијевог, прихватљив и протестантима и католицима, простим људима и интелектуалним агностицима,[502] што је наглашено и у модерним рашчитавањима сликаревог верског осећања, које се разуме као религијски агностицизам.[503] Сликарев Христ је универзалан човек и узоран пример, али и представа нестабилног и композитног модерног човека представљеног у простору између идеализма и реализма.

Ствар моде: Од оријентализма до јапанизма

Осим монументалног платна *Исус пријатељ деце* (*Пустите децу к мени),* Буковац је за потребе браће Викарс извео још неколико оријенталних композиција. Поред несачуване *Гитаре*, насликао је и недавно пронађену композицију *Далеко од дома*, из 1886. године (сл. 46).[504] Потребно је да се укаже на успостављање једног од канонских типова оријенталних тема, коју ће Буковац, попут многих представа, варирати у позној фази живота. Већ је указано на њено могуће исходиште у француском оријенталистичком сликарству.[505] Приказ младе жене прилагођен фиктивном погледу европског посматрача води знаменитој слици *Оријенталка* Жан-Леона Жеро-

499 I. S. Parsons, *Mihály Munkácsy: the Anatomy of Success and the Travelling "Sensation Painting"*, у: *The First Golden Age,* 46.

500 Sinkó, *Munkácsy's Religious Painting and the "Sacred Realism" of the Fin-de-Siècle*, 71.

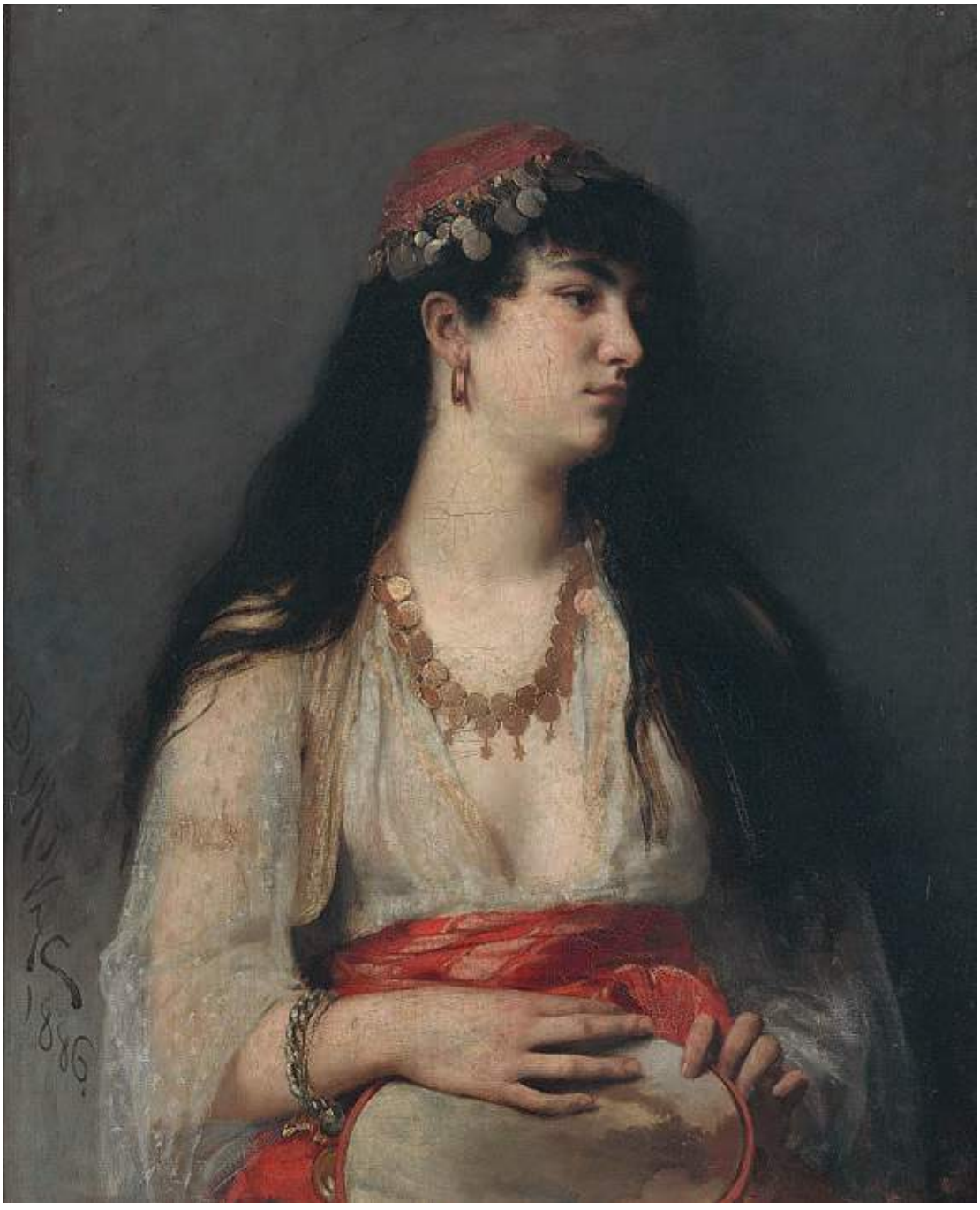
501 Kaffanke, *Kunst, Religion, und Politik. Tendenzen religiöser Malerei im 19. Jahrhundert,* 303.

502 I. S. Parsons, *Mihály Munkácsy: the Anatomy of Success and the Travelling "Sensation Painting"*, 46.

503 Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 149.

504 Буковац, *Мој живот*,147.

505 Zidić, *Vlaho Bukovac 1855–1922*, 151, 153.


1886

ма из 1882. године.[506] Буковац могући иконографски образац варира у складу са властитом имагинацијом. Многобројне оријенталне слике Кабанела и Жерома су постале општа места позног оријенталистичког сликарства у Француској.[507] Слободно цитирање канонских узора и појединих елемената на сликама (костими, тканине, предмети…) омогућило је Буковцу да младој жени, односно домаћем моделу, придода даире – музички предмет који додатно истиче замишљену чулност оријенталног света сагледаног кроз ритам оријенталних мелодија. На тај начин сликар посматрачу визуелизује заводљив и наглашено еротизован оријентални плес.

Слика *Оријентална лепотица*, из 1899. године, такође представља тематско варирање изворног мотива младе, сензуалне девојке, као сублимације заносних оријенталки из париског периода уметниковог стваралаштва.[508]

47. Модел позира у Буковчевом атељеу, око 1886, фотографија, Монмартр, Париз, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. КВ 1033

46. *Далеко од дома*, 1886, уље на платну, приватно власништво (стр. 134)

Неоспорна тржишна вредност, као и популарност оријенталних тема у Буковчевом сликарству, донекле су скренули поглед са процеса формирања оријенталних композиција као парадигме његовог сликарства. Неколико фотографија из његовог атељеа у Rue de Laval, крај Place Pigalle-a из 1886. године пружају доказ о употреби фотографског медија у ре-креирању стварности (сл. 47). Представе допола обнажене девојке са музичким инструментом у рукама, снимљене из неколико углова, потврђују учешће модела у стварању оријенталистичких слика у другој половини 19. века.[509] Уметници који су били на Оријенту, али и они који нису били, попут Буковца, користили су фотографски медиј, припремни документарни материјал,[510] за сликање на терену или у атељеу, као и за снимање готових уљаних слика.[511] Жан-Леон Жером, корифеј оријенталистичког сликарства у Француској,[512] поставио је фотографски медиј у службу произвођења фотореалистичних визија Ори-

506 Исто, 151.
507 Исто, 151.
508 Слика је репродукована у: Исто, 152.
509 Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, 72–75.
510 Исто, 74.
511 Исто.
512 S. Makariou, C. Maury, *The Paradox of Realism; Gérome in the Orient*, у: *The Spectacular Art of Jean-Leon Gérome (1824–1904)*, 259–290.

јента.[513] Попут других оријенталистичких сликара, његови снимци са терена, као и они настали у атељеима, производили су утисак *аутентично забележене истине.*[514]

Фотографије су сликарима омогућавале да дораде поједине делове својих слика, и тако изједначе свет високе уметности са реалистичним *фотографским медијем*. Истовремено, употреба фотографије и професионалних модела указују на Буковчеве позајмице из позоришног медија. Брижљиво смештање ликова, као у случају масовне представе *Исус пријатељ деце* (*Пустите децу к мени*), упућује на позоришни *tableau vivant*, режирану представу, унутар које се плански постављају унапред дефинисани ликови.[515] Сачуван цртеж масовне представе *Исус пријатељ деце* (*Пустите децу к мени*)[516] указује на Буковчево поштовање академског извођења оријенталних слика, заснованог на припремним цртежима, скицама, и фотографијама.

Поред стандардних тема са далеког Истока и балканских (црногорских) представа, Буковац је у другој половини девете деценије 19. века кренуо пут визуелизације концепта јапанизма.[517] Термин који је осмислио критичар Филип Бари 1871. године, представља сублимацију књижевне, уметничке и комерцијалне прераде јапанске културе на француском тлу током друге половине 19. века.[518] Буковчеве слике *Fantasie* из 1890. године, и недавно откривена *Јапанка* из 1891. године, потписане псеудонимом Paul Andrez, несумњиво се уклапају у опште токове француског јапанизма. Париски критичар Ернест Шесно је констатовао да јапанизам не представља пуку моду тренутка, већ је у питању својеврсна пасија. Предмете из Јапана сакупљали су браћа Едмунд и Жил де Гонкур, Емил Зола, Шарл Бодлер и многи други. Колекционарска страст је обузела високу буржоазију која је с великим жаром куповала необичне вазе, и многе друге уметничке предмете и дела примењене уметности, као и необичне и егзотичне материјале… У скорије време ову манију је сублимирао писац и уметник Едмунд де Вал у роману *Зец са ћилибарским очима*

[513] О процесу стварања реалистичне илузије у Жеромовом сликарству: D. de Font-Réaulx, *Gérome and Photography: Accurate Depictions of an Imagined World,* у: Исто, 213–258.

[514] Тимотијевић, Паја *Јовановић/Paul Joanowitch*, 75.

[515] Исто, 76.

[516] Цртеж је репродукован у: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*, 205.

[517] О концепту јапанизма у француској уметности и култури током последњих деценија 19. века: S. Gianfreda, *Japanisch inspiriert … Kunst in Frankreich nach 1860*, у: *Faszination Japan. Monet–Van Gogh–Klimt*, ed. E. Benesch, Wien 2018, 80–125.

[518] E. Benesch, *Vom Fremden zum Neuen–Die Ästhetik des Fernen Ostens und die Dämmerung der Moderne*, Исто, 8–49.

48. Claude Monet, *Јапанка (Камиј Моне у јапанском костиму)*, 1876, уље на платну, Museum of Fine Art, Бостон, инв. бр. 56.147

49. Алфред Стивенс, *Јапанска Парижанка*, 1872, уље на платну, Musée des Beaux-Arts de la Boverie, Лијеж, инв. бр. M 526/183

2010. године.[519] Позивајући се на свог претка, историчара уметности и банкара, разоткрио је страст према објектима из Јапана, који су убрзо постали део опште помаме високих кругова не само у Француској него и широм Европе.

Појава јапанизма је последица одређених геополитичких околности. Насилно отварање лука азијског архипелага од стране Американаца 1854. године, као и модернизација Јапана под влашћу династије Меија од 1868. године, допринели су снажнијим контактима са европским континентом. Нови остварени односи су нарочито били испољени на великим светским изложбама у Паризу 1867. и 1878. године. Након тих спектакуларних изложби мода јапанизма је продрла у шире друштвене слојеве, који су започели масовну конзумацију јапанских културних објеката и женских одевних предмета (јапонике), пласираних у великим робним кућама, попут Le bon Marché и Printemps у Паризу. У жижи интересовања били су дрворези са фриволним и хедонистичким, као и из свакодневног живота темама изведеним у духу школе *ukiyo*.[520] За високо цењене артефакте из Јапана били су заинтересовани

[519] E. de Val, *Zec ćilibarskih očiju*, Beograd 2011.

[520] Benesch, *Vom Fremden zum Neuen – Die Ästhetik des Fernen Ostens und die Dämmerung der Moderne*, 8.

50. *Fantasie*, 1890, уље на платну, приватно власништво

и уметници, који су своје колекције обогаћивали представама куртизана, забаве, доколице… Такви артефакти, ослобођени традиционалне европске перспективе и норми, постали су један од кључних репера у еманципацији европског сликарства, и унеколико су поспешили рађање модернизма (импресионизам, фовизам и др.).

Поред неоспорног утицаја јапанске уметности на прваке француске модерне (Едгар Дега, Винсен Ван Гог…), потребно је указати и на могуће формалне узоре Бу-

ковчевих Јапанки. Монеова *Јапанка* (Камиј Моне у јапанском костиму, сл. 48) из 1876. године, и *Јапанска Парижанка* Алфреда Стивенса, из 1872. године (сл. 49), представљају иконичне слике класичне модерне.

Овакве представе су наменски истицале контраст између насликаних Европљанки и јапанских костима у које су биле одевене. Буковац на сличан начин уобличава своје Јапанке. Слика *Fantasie* из 1890. године представља необичну композицију (сл. 50), будући да женска фигура у јапанском костиму приказана како излази из оквира упућује на тип поигравања са посматрачевом перцепцијом у форми илузионистичког *trompe l'oeil*. Буковац ствара контраст између лика Европљанке (лик његове сестре Ђоре) и јапанског костима и фризуре, и тако потврђује узорност канонских представа јапанизма у оквиру француске културе.

Цитирање узорних представа, али и слобода варирања, препознаје се и на недавно откривеној Буковчевој слици *Јапанка* из 1891. године (сл. 51). Мотив гејше са лепезом у карактеристично укоченом покрету, у одећи са густо испреплетеним флоралним мотивима, указује на варијацију већ описаних канонских Јапанки у француском сликарству. Међутим, Буковац одлази корак даље у односу на своје претходнике, и ствара слику раскошних боја. На позадини такође доминира флорални мотив, који слику претвара у својеврсно цветно поље. У складу са јапанским сликарством, Буковац негира перспективну дубину у систему европског академског сликарства. Наглашеним цветним шаренилом он указује на шири концепт повезивања жене са цвећем, и тако у извесној мери надилази и концепт јапанизма. Буковчева цветна фантазија сублимира такозвани *flamboyant* стил, претварајући своју слику у ватрену експлозију боја саобразну култури *art nouveau*, не као стилску и развојну форму већ, пре свега, као културну и политичку праксу.[521]

51. *Јапанка*, 1891, уље на платну, приватно власништво

Варијације на тему Nouvelle femme

Последња деценија 19. века француске културе дефинисана је опозитним половима. Свет техничког прогреса и машинске стандардизације тријумфовао је изградњом Ајфелове куле на Марсовом пољу за потребе Светске изложбе у Паризу 1889. године.[522]

[521] D. L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle in France. Politics, Psychology and Style*, Berkeley – Los Angeles 1992.

[522] Исто, 4.

Деценију касније, на Светској изложби у Паризу 1900. доминирају женственост и хиперсензибилна осећања. Превласт декоративизма и органских форми феминизираног *art nouveau* стила сублимиран је алегоријском фигуром *L' Parisienne*, постављеном на Јелисејским пољима поводом Светске изложбе 1900. године.[523] Нова моћ жене приказана је у њеној женској и органској форми као парадигми политичких, социјалних, али и психолошких структура композитног човека на прелазу векова.[524]

52. *Акт (Лето)*, 1886, уље на платну, Zbirka Hanžeković, Загреб

Нерегуларност форми, флуидност израза и својеврсни органски динамизам дефинисали су женственост минуциозног стилског израза *art nouveaua*. Ова модерна евокација рококо стила Луја XV постаје парадигма француског националног израза, који је убрзо препознат као универзални стилски и феноменолошки идиом у Европи.

Известан интимизам *art nouveau* и његова примена махом у примењеним уметностима и декорацији ентеријера довела је до компарације стила са индивидуализмом модерног човека. У истраживању људске душе у Француској током последњих деценија 19. века, модерна француска психолошка школа је повезала овај модерни стил, назван и *орīански инīимизам*,[525] са неуротичном психом савременог појединца. Знаменити Шаркоови експерименти са медијумима у болници Salpêtrière у Паризу говоре о снази људске подсвести и њеној манифестацији у виду визуелних структура симптома.[526] Природни и органски *art nouveau* стил дефинисан је као експресивно приказивање подсвести. У стању сна или хипнозе долази се до примарног, рудиментарног људског бића, које се препознаје у флуидним органским формама. Тај својеврсни *esprit dynamique* повезује неуротичност модерног човека са дестабилизованим формама *art nouveau*. Уметничко дело и људска свест се сагледавају као комплементарни делови истог универзалног аутоматизованог (подсвесног) осећања удаљеног од картезијанског разума.

У контексту *psychologie nouvelle* посебно је истраживано место жене у систему људске свести.[527] Страх од *femme nouvelle*, оличен у све изразитијим прохтевима за женском еманципацијом, кореспондирао је са научним и квазинаучним поставкама о специфичности женског пола.[528] Њен род (gender) као социјална категорија је прет-

523 Исто, 288–290.

524 I. Becker, *Madona, Sphinx und Sünderin. Frauenbilder des deutschen Symbolismus*, у: *Schönheit und Geheimnis, der Deutsche Symbolismus, die andere Moderne*, ed. J. Hülsewig-Johnen, Bielefeld 2013, 169.

525 Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle in France. Politics, Psychology and Style*, 11.

526 G. D. Hubermann, *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm*, Art History 24 (2001) 621–645.

527 Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle in France. Politics, Psychology and Style*, 296.

528 S. Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, у: *Geschichte der Kunst in Deutschland, Vom Biederemeier zum Impressionismus*, ed. H. Kohle, bd. 7, München 2011, 511.

постављен полу (sex) као условљеној и природној категорији.[529] Указивање на природност жене, и њену позицију ближе земљи, у извесном смислу је садејствовало са Шаркоовом троструком анализом степена хистерије жене као спецификума њеног пола.[530] Отуда је и употреба флоралне орнаментике повезана са модерним истраживањима о детерминисаном месту жене унутар заједнице.

Флоралност, као исконструисана особеност женског пола, континуирано је уписивана у француску културу и уметност друге половине 19. века. Повезаност жене са цвећем је дефинисала њен карактер, добар или зао. При том је добар женски карактер био заснован на фикцији о њеном природном положају који претпоставља контролу од стране мушкарца.[531]

Низ Буковчевих слика уклапа се у концепт поистовећивања жене са цветом. Цртежи репродуковани у париском модном часопису *L' art et la Mode* из 1886. године[532] нису били само пука илустрација типских тоалета, него су представљали феноменолошке исказе о родним односима у друштву. Попут цртежа кокетних дама уоквирених цвећем или воћем из листа *La Vie Parisienne* из 1883. године, и Буковчеве илустрације указују на контролисање женске сексуалности, и њено смештање у свет дозвољених родних метафора.[533]

Буковчеве слике *Акт* (*Лето*), из 1886. године (сл. 52), и *Акт у пејзажу*, из 1893. године, те изгубљена слика *Une Fleur*, из 1887. године,[534] указују на стереотипно представљање

[529] Исто.

[530] Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle in France. Politics, Psychology and Style*, 296; A. Hustvedt, *Media Muses. Hysteria in Nineetenth - Century Paris*, New York – London 2011.

[531] E. K. Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana Chicago, 2006, 127.

[532] Илустрације су репродуковане у: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*,14, 22.

[533] Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, 128–163.

[534] Слика је репродукована у: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*, 21.

жене као доброг принципа. Прикази жена са цвећем у рукама, изоловане на ливади, или међу цвећем, пример су контролисаних објеката у њиховом *природном* стању.

Наспрам добрих и природних жена, приказиване су фаталне и опасне представнице *слабијег* пола, такође повезане са цветном симболиком. Негативни тип жене указије на опасност која прети нормираном друштвеном поретку од феминистикиња, с једне стране друштвеног пола, и проститутки и фаталних заводница, које су с друге стране, материјализовале психолошки-кастративни страх модерног човека. Било да су угрожавале социјални поредак, или су преносиле полне болести, нове Еве су приказиване са разноликим биљакама које су одговарале њиховим типским особинама.[535]

Сходно концепту *фаталне* жене која плаши и изазива мушкарца, Буковац је остварио неколико таквих слика. Посебно се издваја слика *Извор*, из 1893. године (сл. 53), далеко од класицистичке и идеалне Енгрове истоимене слике из 1856. године. На Буковчевом платну нага женска фигура се помаља из бујне вегетације. На први поглед налик шумској вили, или као алегоријска представа, риђокоса жена се може тумачити и као приказ модерне заводнице. У складу са културом симболизма и декаденције, њена бујна коса потврђује узнемирујућу сексуалност. Женску природност додатно наглашава вода, као извор живота и чистоте, или пак као место опасности и мистичности.[536]

Варијације канонске Буковчеве слике *Адам и Ева*, из 1886. године (сл. 54), такође представљају еротизовану жену чија је дуга коса распуштена. Ева са јабуком у руци је естетизована жена, али и кокетна хероина, плод мушке фантазије и објекат његовог страха. Ева која наводи Адама на грех разуме се као метафора модерне жене која тражи знање, и оне која по својој вољи заводи.[537]

Париски декаденти су раскинули са вековним табуима.[538] Неприкосновене и узвишене верске теме из Старог и Новог завета, каква је несумњиво и представа *Адам и Ева у рајском врту*, превели су у свет самосврховите декаденције.[539] Публика је и

53. *Извор (Девојачки акт)*, 1893, уље на платну, приватно власништво, преузето из каталога: *Vlaho Bukovac, Pariško razdoblje 1877.–1893.*, Zagreb, 2018, 228.

535 Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme* Fatale, 17–39.

536 Довољно је упоредити идеализоване две девојке крај кладенца на Буковчевој слици *Скандал* из 1890. године са Жеромовом сликом *Истина* из 1896. године, на којој из кладенца излази нага и *хистерична* женска фигура: N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016, 172–173. Буковчева слика *Скандал* је репродукована у: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*, 207.

537 Becker, *Madona, Sphinx und Sünderin. Frauenbilder des deutschen Symbolismus*, 176–177.

538 C. Bernheimer, *The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore–London 2002.

539 W. Eiermann, *Hier endet die bequeme Kunst*, у: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, München 2016, 10.

даље преко назива слике, или путем иконографског мотива (јабука у Евиним рукама), слику могла доживети као поучну причу. Међутим, слика је могла да делује и као савремена критичка инстанца, која говори о слободној жени и немоћном мушкарцу. Ипак, чини се да је најисправније виђење Буковчеве слике као декадентне представе ослобођене наратива. Наизглед естетизована сцена изведена у академском маниру оставља утисак извесне недоречености. Уосталом, декаденција се не распознаје по формалним карактеристикама већ по избору теме и начину њеног представљања.

Буковац је у истом периоду извео још неколико неконвенционалних женских представа. Међу њима се нарочито истиче слика *Женски акт* (девојка са зеленом драперијом) из 1886. године (сл. 55). Овакве меланхоличне слике жена у изолацији делују као својеврсне мртве природе. Сликарство је постало носилац наизглед тешко одредивог декадентног покрета.[540] Ружноћа и болест, ослобођени од морала, постају прикладни за уметничко изражавање.[541] Концепт умирућих, мртвих или снених жена, познат још из епохе романтизма, постао је битан мотив декадентних сликара.[542] Довољно је указати на узорни пример Офелије,[543] и њену најпознатију представу Џона Еверета Милеа из 1852. године.[544] Типска представа снолике или умируће жене подразумева заводљиву девојку као сублимацију њене морбидне лепоте.[545] Попут Милеове Офелије, која плута у недефинисаном времену верно представљеном цвећем и растињем, и други фиктивни женски ликови у сликарству и књижевности су дефинисани разноликим биљкама и цветовима.

Управо се таквом чини и Буковчева слика *Женски акт* (*Девојка са зеленом драперијом*). Хладни тонови и пригушена зелена боја истичу обамрлост женског лика која се подудара са свелом биљком у вази. Полуоткривена женска фигура, са већ устаљеном бујном рићом косом, гледа директно у посматрача. Њене крупне очи несумњиви су центар слике. Међутим, позив ове кокетне младе жене није изазивачки. У складу са поетиком симболизма, али и декадената, очи и уста, и пре свега коса, препознају се као носиоци тајне.[546] Уместо напућених усана, као симбола цветања жене која воли, слика одише пригушеним затварањем.[547] На делу је перверзна ле-

54. *Адам и Ева*, око 1886, уље на платну, приватно власништво, Загреб

[540] D. Denisoff, *Decadence and Aestheticism, The Cambridge Companion to the Fin-de-Siècle*, 31–52.

[541] R. Steiner, *Schönheit des Verfalls. Motive der Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, у: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, 64.

[542] Исто.

[543] Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in fin de siècle Culture*, 42–43.

[544] P. Barlow, *John Everett Millais (1833–1896)*, у: *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge University Press, New York 2012,140–141.

[545] Steiner, *Schönheit des Verfalls. Motive der Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, 64–65.

[546] H. H. Hofstätter, *Symbolismus in Deutschland und Europa*, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, ed. I. Ehrhardt, S. Reynolds, München – London – New York 2000, 20.

[547] Исто.

55. *Женски акт (Девојка са зеленом драперијом)*, 1886, уље на платну, Zbirka Hanžeković, Загреб, инв. бр. 336

пота, уживање у телу које флуидно егзистира између сна и јаве. Премда отелотворује тип фаталне жене, девојчина сексуалност је неодређена. Без иконографских атрибута, уколико изузмемо приказану биљку, пажња посматрача је на девојчином лицу. Сходно концепту пантомимског симболизма, елементи лица и изражајна мимика сугеришу осећања приказане девојке.

На овом месту може да се укаже на чешког сликара Алфонса Муху, који је деценију касније извео низ женских представа што референшу на актуелне сеансе са медијумима у стању сна.[548] У контексту изреченог, Буковчева *Девојка са зеленом драперијом* се може разумети као приказ *будног сневања*[549] која упућује на ревитализацију еротизованих уснулих женских ликова епохе романтизма.[550] У разноликим варијаци-

[548] A. *Pierre, Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks Mucha und die Kultur die Hypnose,* у: Alfons Mucha, ed. A. Husslein-Arco et al., Wien–München 2009, 25–30.

[549] Kirchberger, *Schau(spiel) des Okulten. Die bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert,* 116.

[550] Исто, 113.

јама, његови женски ликови са нејасним погледима и укоченим покретима упућивали су на стање хипнотисаности, у којем се прожимају јава и сан. Овакав концепт лепоте, у складу са стиховима из *Химне лепоти*, закључне песме Бодлерове збирке *Цвеће зла* из 1857. године, могуће је поистоветити са меланхолијом и несрећом. Коначно, полунаги акт у извесној мери најављује потоње Буковчеве варијације на тему пасивне и *оностране* полунаге жене.

Између потврде и имагинације: античке теме

Посебан део Буковчевог сликања у Паризу чине представе античких тема, у којима је свој формални језик и изабрани садржај прилагодио академским манирима.[551] Неколико важних античких тема су постале заштитни знак сликаревог париског опуса. Оне се могу сагледати у оквиру француског превредновања антике, као и у склопу питања у савременој научној историографији – *која антика*, будући да су током 19. века биле актуелне разнолике рецепције антике.[552] Пријемчивост антике у уметности уопште указивала је на актуелне идиоме уметнуте у античко наслеђе – неспресушни извор идеја, тема и мотива за модерна друштва.[553]

Идеална класицистичка антика утемељена је у канонском Винкелмановом делу *Повест уметности старог света* из 1764. године. Као део универзалног европског наслеђа, хуманистички идеали су уткани у образовни систем европских гимназија, универзитета и ликовних академија у 19. веку.[554] Антички и митолошки јунаци су постављени као морални примери пред генерацијама академски образованих сликара,[555] док су класични мотиви током 19. века дефинисали повратак древном наслеђу на формалном и садржинском нивоу.[556] У складу са актуелним уметничким и идејним оквирима, античке теме су се преобразиле у сликарству друге половине 19. века и почетком 20. века.[557]

---

551 Rossner, *Vlaho Bukovac u Parizu: Habemus pictorem/Habetis pictorem*, 30.

552 У новијим научним студијама инсистира се на фрагментацији некада унисоне антике: E. S. Sünderhauf, *Franz von Stucks Antikenrezeption im Kontext der Zeit*, у: *Franz von Stuck, Meisterwerke der Malerei*, München 2008, 167–168.

553 *Classics and the Uses of Reception.*

554 О устројству ликовних академија у Европи: N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, New York 1940.

555 S. Germer, H. Kohle, *From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's Brutus and Sabines*, Art History IX–2 (1986) 168–184.

556 P. Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, у: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, 17–35.

557 I. Kraševac, *Recepcija antike u slikarstvu hrvatske moderne*, у: *Metamorfoze mita. Mitologija u umjetnosti od srednjeg vijeka do moderne*, пр. D. Milinović, J. Belimarković, Zagreb 2012, 135–148.

Преображаји античких тема и мотива у деветнаестовековном сликарству почивали су на примени неокласицистичког идиома. У време Буковчевог школовања, Давидово утемељење античких тема и високо класицистички Енгров стил и даље су дефинисали наставне програме Ликовне академије у Паризу.

Буковац је у складу са општим оквирима рецепције антике у француском и европском сликарству, али и на основу сопствене стваралачке имагинације, извео већи број слика са античким мотивима. Поред слика које се могу сврстати у античке представе – *Les ébats etude* (1883), *Une confidence* (*Тајна*) 1884, *Une fleur* (*Цвеш*)1887 – посебну пажњу привлачи приказ Андромеде. Изгубљена слика *Андромеда*, из 1886. године, данас позната по репродукцијама из часописа *L'Art et la Mode* из 1886. године,[558] као и на основу архивских фотографија Буковчевог париског атељеа из 1888. године, и потоњих илустрованих часописа,[559] не чини се врхунским сликарским остварењем. Помало здепаста Андромеда није се уклапала у идеалну представу античке хероине на сликама академских и салонских сликара 19. века (сл. 56).[560]

57. *Андромеда*, 1886, уље на платну, преузето из часописа *Galerie*, 15. X 1925, Кладно, 35

58. Гистав Доре, *Андромеда*, 1869, уље на платну, Juan Antonio Simón Collection, Мексико Сити

56. *Андромеда*, крај 9. деценија 19. века, уље на платну, Narodna galerija, Љубљана, инв. бр. NG S 3423 (стр. 148)

Данас позната Буковчева слика *Андромеда*, са краја девете деценије 19. века (сл. 57), успешан је пример приказа кћерке етиопијског владара коју спасава Персеј од чудовишта. Стилизована и издужена женска фигура уклапа се у низ позноклацистичких представа Андромеде.[561] Ослобођена митолошког наратива, она одговара концепту викторијанске естетизације,[562] што укључује и могуће утицаје енглеских сликара и њихових рифокосих Андромеда, од којих су му несумњиво биле познате Појнтерова из 1870. године,[563] и Дореова из 1869. године (сл. 58).

Буковчева *Андромеда* се не може у потпуности разумети без увида у канонску слику Вилијама Бугероа *Венера* из 1879. године (сл. 59).[564] Изложена на Салону 1879. годи-

558 Rossner, *Vlaho Bukovac u Parizu: Habemus pictorem/Habetis pictorem*, 30.

559 У питању је часопис *Galerie* из Кладна који је један број посветио у славу преминулог сликара: *Galerie* 5–6 (15. X. 1925), 55.

560 Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 159.

561 Исто.

562 Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, 25.

563 Исто.

564 *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 148.

59. Вилијам Бугеро, *Рођење Венере*, 1879, уље на платну, Musée d'Orsay, Париз, инв. бр. RF 253

60. *Зора умире у наручју дана*, 1889, уље на платну, приватно власништво, Загреб

не, слика представља врхунац Бугероове каријере. Узвишену богињу је можда најбоље описао генерални директор École des Beaux-Arts Шарл Блан: *Венера, богиња љубави и лепоте, отелотворује идеал природе. Овај се идеал улива (слива) у трио доброте, истине, лепоте*.[565] Блан је оспорио потоња, махом модернистички интонирана, тумачења Бугероове Венере као блазиране pin-up девојке. Венера француског уметника је и даље нормирана академским постулатима – доброг и истинитог. Бугероова Венера је изазвала жестоке критике *прогресивних* критичара Емила Золе и Жориса Карла Уисмана.[566] По њима, она је оличавала слаткост бомбона и арому парфимерије.[567] Истакнути поборници импресионизма видели су у њој блазирану кокету – *слику кича са кутије за пилуле*.[568]

Негативне критике Бугероове слике могле би се односити и на Буковчеву Андромеду, као афектирану и фриволну фигуру из помодног, испразног света, насликану у конвенционалном колориту и применом неубедљивог моделовања.[569] Коначно, лепо и добро би постало глупо и досадно, а античке теме би преживљавале као стереотип-

565 Perrin, *„Spott Gegenhüber Stellete er sich Einfach Taub". William Bouguereau und seine Kritiker*, 23.
566 Исто.
567 Исто.
568 Исто.
569 Исто, 26.

ни омаж имагинарној антици и као потврда примене пуке женскасте декоративности. С друге стране, Бугероова Венера, као и Буковчева Андромеда, у складу са тадашњом позитивном критиком (исправност сликања, умилност колорита, познавање композиције, патос без надмености, неупоредива уметничка вештина у служби савесне воље)[570] сврставају се у иконичне слике академског и салонског сликарства. Обе слике потврђују дуго трајање *узвишених* аполонских тема француског сликарства.

Буковац је превасходно препознат као мајстор женског акта. Малобројни мушки актови у његовом целокупном опусу, попут Адама у разноликим варијацијама на тему Адама и Еве, Икара из 1898. године, и младог Јована Крститеља из 1887. године, указују на повлачење мушког акта из европског и француског сликарства друге половине 19. века.[571]

Врхунац примене идеалне антике у Буковчевим париским годинама оличен је у алегоријској скици за свод *Зора умире у наручју дана* из 1889. године (сл. 60). Исте године, скица је одликована на Светској изложби у Паризу и била изложена на Салону.[572] Критика се о овој античкој теми похвално изјаснила: *грациозан приказ лепе нимфе са звездом на челу, обавијене виолентним велом, коју у наручју држи Дан – леп млад мушкарац који персонифицира младост и лепоту.*[573]

Визуелизација алегоријског језика несумњиво има корене у обнови митолошког наслеђа у ренесансној култури.[574] Још од римске антике, слике на таваницама су биле високо цењене.[575] Под осликаном персонификацијом подразумеване су: *ствари, представе из природе, природне силе, етички појмови … или као у овом случају доба дана*.[576] Иако не постоји једнозначна дефиниција појма алегорије у ликовним уметностима, дошло се до њене лексиколошке дефиниције. Док би персонификација указивала на један појам у форми фигуралне репрезентације, алегорија се тумачи као *преносно представљање фигура, које персонификација спаја са другим фигурама или више персонификација повезује једну са другом*.[577]

---

570 Исто.

571 N. Santorius, *Vom Beau Idéal zum Hübschen Ding. Französische Historienmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, у: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 9.

572 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 180.

573 Исто.

574 E. Vind, *Paganske misterije u renesansi*, Beograd 2019. О основама и употреби алегоријског језика у јавном простору Немачке током 19. века: M. Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlischer Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland Von der Cornelius–Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära,* Tübingen 1989.

575 F. Büttner, A. Gottdang, *Einführung in die Ikonographie. Weger zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006, 146.

576 Исто.

577 Исто.

Буковчева скица за таваницу јасно указује на примену визуелизације појма алегорије – више персонификација се налази у међусобном односу ради *представљања апстрактних појмова, представа и узајамних веза*.[578] Скица је изведена у складу са разноликим античким алегоријским представама у јавним просторима француског Другог царства и Треће републике. Пол Бодри је био неприкосновени ауторитет у извођењу илузионистичких целина (Salon des Artistes Français; Château de Chantilly,1882; Le Grand Foyer; таваница фоајеа Опере у Паризу, 1875).[579] Бодри је несумњиво био познат Буковцу током уобличавања своје скице. Несумњиво је био упознат и са Кабанеловом уљаном скицом сводне композиције *Тријумф Флоре* из 1873. године.[580]

Алегоријске представе са античким мотивима исказивале су лепршав аркадијски свет фриволне антике.[581] Узорна класицистичка начела, оличена у делима хероја митолошког света, устукнула су пред спектакуларним илузијама аркадијске антике. У таквом духу се распознаје и последња идеалистичка античка тема у Буковчевом париском периоду. Сликар је представом *Зора умире у наручју дана* изразио лагодни дух париског друштва пред крај 19. века, и његову потребу за неоптерећујућим, али визуелно спектакуларним илузионистичким сценама одевеним у аполонско античко рухо.

Антички жанр и циклус *Патрицијки*

Од епохе просветитељства и кроз цео 19. век, рецепција антике се заснивала на сједињењу или раздвајању имагинације и истинитости.[582] Посматрана са дистанце, и махом из северњачког угла гледања, класична грчка и римска антика су дефинисане као извориште актуелних учитавања. Међутим, већ крајем 18. века, Винкелманов класицистички идеал је био уздрман. Археолошка ископавања су била у служби историјске истинитости, док је историјска нау-

578 Исто.

579 F. Bauer, *Rivals and Conspirators. The Parisian Salons and the Modern Art Centre*, Newcastle upon Tyne, 2013, 72; C. Robinson, *The Artist as a "Rénovateur": Paul Baudry and the Paris Opéra*, Art Journal 46 (1987) 285–290.

580 Уљана скица сводне композиције *Тријумф Флоре* из 1873. године је изазвала велику пажњу јавности током њеног излагања на Великој светској изложби у Бечу 1873. године: R. Gleis, *Experiment Metropole. 1873, Wien und die Weltausstellung*, ed. W. Kos, R. Gleis, Wien 2014, 234–235.

581 Више о концептима алегорије и аркадије у сликарству европске и хрватске модерне: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne.*

582 T. Valk, *Einleitung*, у: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, ed. E. Osterkamp, T. Valk, Berlin–Boston 2011, 1–20.

ка на основу критичког тумачења извора деконструисала фиксирану рецепцију европског класицизма.[583]

Неколико Буковчевих слика, насталих око 1890. године, несумњиво припадају концепту античког жанр сликарства. Варијација на тему приказа младе жене (патрицијке) у грчком окружењу потврђују Буковчево прихватање модерних тенденција у рецепцији антике. Континуирано интересовање међу уметницима за антику, током друге половине 18. и прве половине 19. века, произвело је антички жанр у француском и енглеском сликарству друге половине 19. века.[584] Академски уметници су на основу свеприсутности изворних античких дела (вајаних копија, литерарних дела, историјских извора) створили особени жанр у систему академског сликарства.[585] Слика *Млади Грци посматрају борбу петлова*, сликара Жан-Леона Жерома из 1846. године (сл. 61), с временом је стекла канонски статус у склопу античког жанра.[586] Наизглед изведена у Давидовом стилу, Жеромова слика у суштини представља негацију херојске идеализације античког света. Својим савременим физиогномијама, приказани ликови укидају дистанцу у односу на античко доба. Прекомерно реалистична, готово фотографска веродостојност, и верно цитирање античких елемената (споменик у позадини) не успевају да слику пребаце у реално античко време. Жеромова слика битно делује као представа изведена у складу са *style néo-grec*, која остаје изван реалних просторних и временских координата античког света.[587] Стога ова слика оставља утисак бајколике сцене унутар медитеранског пејзажа који *евоцира златно доба безбрижног детињства*.[588]

У супротности са класичном изградњом историјске представе, Жером избегава литерарни извор, као и историјско фиксирање и, сходно томе, *деидеализује фигуре и показује њихово тривијално деловање*.[589] Сликар разграђује устаљени класицистички идеал Давидове школе, која је суштински утемељена на идејама Андре Фелибијена у делу *Conférences de l' Académie Royale de peinture et de sculpture* из 1667. године.[590] Уме-

583 D. Fulda, *„Bilder und Geschichten". Einbildungkraft und Evidenz als Elemente eines >lebendigen< Historismus*, у: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, 21–40.

584 E. Kepetzis, *Vergegenwärtigte Antike. Studien zur Gattungsüberschrietung in der französischen und englischen Malerei (1840–1914)*, Frankfurt am Main 2009.

585 Kraševac, *Recepcija antike u slikarstvu hrvatske moderne*, 10.

586 Kepetzis, *Vergegenwärtigte Antike. Studien zur Gattungsüberschrietung in der französischen und englischen Malerei (1840–1914)*, 71–132.

587 Исто, 134–225.

588 E. Kepetzis, *Transformationen der Phryne. Jean-Léon Gérômes antikische Gattunghybriden zwischen Missverständnis und Provokation*, у: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, 292.

589 Исто.

590 Више о интелектуалном профилу Андреа Фелибијена у контексту епохе апсолутизма Луја XIV: S. Germer, *Kunst–Macht–Diksurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997.

сто идеалних представа хероја античког света, Жером визуелизује баналну и наизглед забавну сцену изван моралних парадигми и етичких узора – алузију на свакодневицу савременог човека.

На античке жанр сцене могао је да утиче и Буковчев боравак у Енглеској.[591] Уважени сликари Лоренс Алма-Тадема[592] и Фредерик Лејтон су дефинисали оквире модерне реинтерпретације античког жанра у викторијанском сликарству друге половине 19. века. Тадема је, попут Жерома, био добро упознат са историјским оквирима античког света који је ревитализовао на основу истраживања класичне филологије, писаних историјских извора и познавања античких артефаката у музејима.[593] Од посебног значаја су вешто прикривена актуелност тренутка и критика савременог викторијанског друштва скривене иза учене археолошке реконструкције античких жанр сцена Тадеминих слика.[594] Архетипови, етичка начела, психолошка стања и друштвени проблеми, учитани су у наизглед ванвре-

591 Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, 20.

592 Више о Лоренсу Алми-Тадеми: Barrow, *Lawrence Alma Tadema; Lawrence Alma-Tadema, At Home in Antiquity*, ed. E. Prettejohn, P. Trippi, Munich – London – New York, 2016.

593 Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, 18.

594 С. Бабић, *Грци и други*, Београд 2008, 110–113.

мене античке теме.[595] Савремени истраживачи у наизглед баналним, ласцивним, ироничним и неретко енигматским делима виде осуду декадентног викторијанског света.[596]

Осим Тадеме, на Буковца је утицао и Фредерик Лејтон својом иконичном сликом викторијанског естетицизма *Павонија* из 1859. године (сл. 62),[597] па се претпоставља да је та слика била могући узор Буковчевој слици *Млада патрицијка*. Физиогномија црнокосе младе жене и лепеза од пауновог перја у њеним рукама, као кључни симбол естетичарског покрета у Енглеској (*art for art's sake*),[598] представљају сувише снажну аналогију да би били случајност.[599] У прилог тврдњи о утицајима викторијанског сликарства, али и структура високог енглеског друштва у целини, говори и Буковчева посета новим амбициозним аристократима и својим меценама – породици Фокс у Херогејту, Викарс у Лондону и породици Леду у Ливерпулу.[600] Описи угодног и фриволног живота у отменим домовима, проткани грађанским ритуалима и брижљиво изложеним уметнинама, омогућили су Буковцу увид у улепшану свакодневицу викторијанске елите.[601] Подударност савременог живота са ликовним представама античког жанр сликарства вишеструко је потврђена у научној историографији, и представља неоспоран доказ о прерушеном приказу свакодневице у форми античких жанр сцена.

Слике *Патрицијка II* и *Патрицијка III*, из 1890. године, указују на општа места античког жанр сликарства. У токове викторијанских жанр сцена нарочито се уклапа слика *Патрицијка III*. У контексту реконструкције псеудоантичког жанра, на слици се истичу камени сточић, са рељефно израђеним лављим главама, и столице са наслонима украшеним позлаћеним грифонима.[602] Неусиљеност призора истиче одсуство комуникације младе Римљанке и потенцијалног посматрача. Женска прилика, несвесна амбијента, лежерно везује копчу, што ствара утисак непосредности који слику претвара у љупку жанр представу.

62. Фредерик Лејтон, *Павонија*, 1859, уље на платну, приватно власништво

61. Жан-Леон Жером, *Млади Грци посматрају борбу петлова*, 1846, уље на платну, Musée d'Orsay, Париз, инв. бр. RF 88 (стр. 154)

595 Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*,18.

596 Исто. О ширим оквирима викторијанске културе: F. O'Gorman, ed. *Cambridge Companion to Victorian Culture*, New York 2010.

597 S. Calloway, *The Search for New Beauty*, у: *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1910*, ed. S. Calloway, L. Federle-Orr, V&A Publishing, London 2011, 11–12.

598 E. Prettejohn, *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*, Yale University Press 2008.

599 Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, 23.

600 Сликар је боравио код Фокса и Викарсових 1888. године, и потом код Ледуових 1891. године: Буковац, *Мој живот*, 148–150, 158.

601 О унутрашњим просторима домова нове елите: S. Calloway, *'The Palace of Art': Artists, Collectors and their Houses*, у: *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1910*, 90–108.

602 Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, 22.

Из серије Буковчевих античких жанр сцена најпознатија је слика *Млада па̄трӣцијка* (сл. 63). Бронзана медаља са Салона из 1890. године потврдила је њен оновремени статус. Приказ младе црнокосе жене са лепезом од пауновог перја у руци, у тренуцима доколице, представља потврду Буковчевог пријема античких тема произашлих из духа естетичког покрета. Слика сублимира концепт култа лепоте викторијанске Енглеске.[603] Попут својих енглеских колега, Буковац је приказао неконвенционалну женску прилику која својом сензуалношћу надилази уобичајени тип *нежне* женске лепоте.[604] У садејству женске прилике и слободно компонованог цвећа истакнуто је дејство лепоте. Додатну илузију веродостојности античког света истиче уверљиви екстеријер, који је заправо приказ Фонтенбло шуме или део новоизграђеног уметниковог атељеа на Монмартру.[605]

63. *Млада патрицијка*, 1890, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG-293

Најегзактнији пример античког жанра у Буковчевом сликарству представља композиција *Последњи ре̄тӯш* из 1889. године (сл. 64). Чини се да је та слика била основ за потоњу варијацију античке теме (*Па̄трӣцијка II*). Већ познати антички цитати, попут сточића са лављом главом и столице са наслонима у виду златних грифона, упућују на канонизацију одређених елемената античких жанр сцена у Буковчевом опусу.

Композиција *Последњи ре̄тӯш* приказује опуштено улепшавање младе Атињанке, која након шминкања посматра свој одраз у огледалу. Изнад могуће моралиазаторске ноте о пролазности времена, девојка у свом одразу види само ехо радости живота и фриволне доколице; сцена се из домена верне историјске реконструкције премешта у свет савременог живота. Истовремено, рињокоса слушкиња указује на релативизацију античке веродостојности, будући да одговора расним одредницама становника Енглеске.

Буковчеве античке жанр сцене почивају на одређеним закономерностима: главни лик је млада жена, стереотипна представница медитеранског типа људи. Попут викторијанских сликара, Буковац илузију о веродостојности античких сцена гради сликарском вештином. Претерана материјализација стварности производи утисак присуства посматрача и сведока елегантних и анегдотских античких сцена. Белина тена, коса сплетена у пунђу и приказ скупоцених материјала указују на уметниково умеће да представи декадентне теме из античког света – забаву и доколицу.[606] У надметању са реализмом фотографије, Буковац је аутентичност догађаја извео поштујући академска начела. Коначно, за разлику од Тадеминих енигматских назива слика, и појединих Жеромових ироничних осврта на владајући морал

[603] Federle-Orr, *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde in Context*, у: *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1910*, 24–37.
[604] Calloway, *The Search for New Beauty*, 11.
[605] Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, 22.
[606] Kraševac, *Recepcija antike u slikarstvu hrvatske moderne*, 18.

(*Фрина пред Ареопагом*, 1861),[607] Буковац је, као неутрални сведок, актуелни свет изместио у идеализовану прошлост. Без намере да буде критичан, сликар се определио за ескапистички отклон у имагинарну античку прошлост.

64. *Атињанка при тоалети (Последњи ретуш)*, 1889, уље на платну, Музеј Југославије, Београд, инв. бр. 1257 R

Буковац је попут Лејтона, Жерома и Алберта Мура настојао да приказаним детаљима допринесе аутентичности и тако оствари *effet du réel*.[608] У складу са новијим виђењима античког жанр сликарства, Буковчеве патрицијке не треба сагледати као измаштану и ретроградну негацију напретка уметности, већ као *формалистички одговор на уметничке, техничке и друштвене новине*.[609]

Нове тенденције: натурализам и импресионизам

Балансирајући између два концепта, интернационалне модерне и интернационалног Олимпа, Буковац континуирано уводи новине на садржинском, али и на формалном плану. Постепено расветљавање палете, као потврда директне опсервације природе, и приказивање *малих тема* (пејзажне представе са сељацима, рибарима…) указују на Буковчеву употребу реализма, и донекле импресионизма, током свог стваралаштва у Паризу.

Натуралистички и реалистични прикази природе у француском сликарству друге половине 19. века тумачени су као исечци модерног друштва.[610] Немали број уметника је стварао између академске уметности и авангардних тенденција.[611] Позитивизам, као филозофска доктрина која је изникла у време друге индустријске револуције, може се посматрати као део ширих друштвених промена.[612] Технички прогрес и миграције становништва према новом свету, као и низ друштвених промена, условили су појаву реализма и натурализма у уметности и култури. Тежња да се без улепшавања прикаже свакодневни модеран свет била је испољена у књижевном делу Емила Золе и садржају часописа *Le Réalisme* из 1856. године. Корифеј позитивизма Огист Конт у делу *Курс позитивне филозофије* из 1830. године идеализацији супроставља материјалне чињенице.

---

607 Kepetzis, *Transformationen der Phryne. Jean-Léon Gérômes antikische Gattunghybriden zwischen Missverständnis und Provokation*, 291–312.

608 Исто, 309.

609 Исто.

610 Gianfreda, *Zur Ausstellung*, 19.

611 S. Cazenove, *Zwischen Akademismus und Avantgarde. Die Entsehung des Naturalismus während der Dritten Republik*, у: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 203–205.

612 Исто, 203.

65. Жан-Франсоа Мије, *Скупљачи*, 1857, уље на платну, Musée d'Orsay, Париз, инв. бр. RF 592

66. Алфред Рол, *Сељанка*, 1877, уље на платну, Musée d'Orsay, Париз, инв. бр. RF 525, преузето из каталога: Gut–Wahr–Schön, Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay, ed. R. Diederen, L. des Cars, München 2017, 208

Сходно новим друштвеним кретањима, пред генерацију реалиста, као главни императив, постављена је објекција.[613] Гистав Курбе је извршио пресудан утицај на преузимање позитивистичких тенденција у сликарству.[614] Под утицајем Прудонових радикалних ставова насликао је *Туцаче камена* 1849. године. Програмска слика реализма је својим монументалним форматом, до тада резервисаним за високовредновано историјско сликарство, уздрмала академске кругове и изазвала нелагоду припадника средње класе и високе буржоазије. Без илузонистичке идеализације и других сликарских трикова (прикладни пејзаж, ваздушна перспектива…) Курбе је представио објективни исечак стварности. Готово фотографски приказ мануелног делања не глорификује рад, већ га преводи у објективну слику обесмишљене свакодневице. С друге стране, иконична слика реализма *Скупљачи* Франсоа Мијеа, из 1857. године (сл. 65),[615]остаје у сфери потребне идеализације, и на тај начин велича људски рад унутар великог и амблематског приказа пејзажа.

Следећа генерација реалиста и натуралиста, предвођена Жилом Бастијеном-Лепажом, Дањаном Бувреом, Алфредом Ролом, Леоном Бонаом и Жилом Лефевром,

613 L. Nochlin, *Realism*, London 1991, 13–55.
614 Више о Гиставу Курбеу: *Courbet. A Dream of Modern Art.*
615 Nochlin, *Realism*, 115–118.

била је доминантно посвећена савременим темама, са повременим излетима у свет историјског сликарства. Научени на атељерско искуство у коришћењу традиционалних техника (мешање пигмента…), они су своја искуства стечена под ведрим небом допуњавали сликањем у затвореним радним просторима, славећи концепт понављања и вежбања.[616] Натурализам и импресионизам су се често прожимали у делу поменутих сликара. Држећи се солидне изградње и изостављајући спонтано надахнуће у природи, примењивали су импресионистичку праксу *светлосних ефеката, значајна просветљења, разбистравање палете*.[617] Поглед на Ролову *Сељанку* из 1877. године (сл. 66) указује на везу натурализма и импресионизма. Слика је изведена на основу академских правила, али и у сагласју с модерним струјањима у медијима филма и фотографије.[618] Рол је попут других натуралиста, пленериста и импресиониста користио нове медије зарад истинитости приказа.

На овако постављеним основама прожимања натурализма и импресионизма могу се сагледати и неке од Буковчевих слика насталих између 1885. до 1893. године. Монументална композиција *Далматински рибари*, из 1885. године (сл. 67), указује на натуралистички концепт приказивања младих људи приликом њихове свакодневне делатности. Ипак, Буковац надилази идеју дагеротипског снимања стварности, па његова слика не представља веран приказ сцене из родног краја.[619] Поред разматрања садржаја слике *Далматински рибари* намеће се и анализа њеног формата. Монументални формат, уврежен за историјско сликарство, исказује хероизацију рада, и тако дестабилизује превласт високих тема академског сликарства. Ипак, наизглед расветљена композиција ипак остаје у оквирима академског сликарства.[620] Недостатак сенки на тлу упућује на одсуство природног светла, што указује да су пластичне форме и даље изведене употребом академског кјароскура.[621] Слика је очигледно накнадна реинтерпретација доживљеног која, на први поглед, ствара илузију непосредног приказа стварности.

Буковац је у сличном маниру извео и композицију *Конавока у зимском руху* из 1886. године (сл. 68). Налик Роловој *Сељанки*, приказана жена из Буковчевог родног краја налази се у намештеној композицији. Слика је конципирана у складу са концептом фотографског натурализма. Овај смер близак француским натуралистима подразумевао је фотографске трикове у стварању илузије аутентичности приказаног.[622]

67. *Далматински рибари*, 1883–1884, уље на платну, вл. Asim Kurjak, Загреб (стр. 162–163)

616 Cazenove, *Zwischen Akademismus und Avantgarde. Die Entsehung des Naturalismus während der Dritten Republik*, 204.

617 Исто.

618 Исто.

619 Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 164.

620 Исто, 165.

621 Исто.

622 Cazenove, *Zwischen Akademismus und Avantgarde. Die Entsehung des Naturalismus während der Dritten Republik*, 205.

V. BUKOVAC
Paris 1884

68. *Конавока у зимском руху*, 1886, уље на платну, Umjetnička galerija, Дубровник, инв. бр: UGD-552

У том контексту се може дефинисати и Буковчева слика *Предео са козама* из 1893. године (сл. 69). Приказ повијене жене са прућем на леђима представља сликарев омаж родном крају. Упркос сликаревој намери да тежак физички рад верно представи, извео је штимунг представу. Изван Курбеове неулепшане стварности, и Мијеове хероизације рада, Буковчеве сељанке (Конавоке) су приказане у идеализованим позама, или у родно стереотипним улогама док обављају паорске послове. Повратак на село, својствен сликарима натуралистима,[623] могао би се уклопити у уобичајени наратив слика неоптерећених садржајем. Ипак, упркос наглашеној сугестивности и непосредности, не осећа се Буковчева блискост са земљом. Његове слике земље и народа остају у сфери дистанцираних и намештених кулисних епизода.[624] У форми сценских представа репрезентује се прерада аутентичног виђења. Истовремено, глорификација завичајног краја и људи у Буковчевом сликарству садејствује са формалним овладавањем приказивања светлости у простору.

Пејзажне представе топонима источног Јадрана (Цавтат, Пула, Сплит...) представљају еволутивни прелазак са тамне галеријске гаме ка пленеристичком маниру.[625] Приказ светлости у слободном простору у Буковчевој парискоj фази кулминира портретном представом госпође Леду из 1892. године (сл. 70). Приказ угледне госпође са сунцобраном у пленеру потврђује модерне тенденције у Буковчевом сликарству и упућује на утицаје Манеа и осталих импресиониста. Буковац је своје виђење импресионистичких тенденција навео у аутобиографији: *Умјетност је у првој половини XIX вијека била у декаденцији. Умјетничка дела стварала су се по рецепту, било у погледу технике, било у погледу предмета. Импресионисти су били ти који су младе нараштаје умјетника научили како да гледају природу... Што се мене тиче, ја сам у посљедње вријеме јако заволио те свјетлосне проблеме, па су готово све моје најновије слике израђене у двоструком знаку сунца и азура. Сјајање и стајање тих валера није баш олака ствар, и ја се сваки пут као луд радујем кад ми за руком пође да и ту тешкоћу савладам... Свјетлост је највећа истина и љепота, јер без ње би сви били рођени слијепци. Мане је био*

[623] H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2005, 132–145.

[624] О паралелама са приказима земље и народа у делу академског сликара Паје Јовановића: Тимотијевић, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, 73–74.

[625] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 210.

69. *Пејзаж са козама*, 1893, уље на платну, Галерија Матице српске, Нови Сад, ГМС/У 0188

први који је обратио јачу пажњу на свјетлост. Његова је заслуга велика, јер је он први уочио вјечите законе plain-air-a. За њим дођоше Бастиан Лапаж, Дањан Бувре, Анри Мартен и остали, који су радили у пуној свјетлости, под ведрим небом, да би се сасвим отресли шаблона и академских окова.[626] Одушевљење Манеом и осталим импресионистима, пленеристима и натуралистима говори о Буковчевом трагању за чистом уметношћу.[627]

626 Буковац, *Мој живот*, 163–165.

627 H. Düchting, *Auf der Suche nach der „reinen Kunst" Von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky*, у: *Geschichte der Kunst in Deutschland, Vom Biederemeier zum Impressionismus*, 535–542.

Инсистирање на слободи стварања, поштовању закона природе и отварању погледа пред природом води ка *правилнијем схватању закона свјетлости*.[628] У склопу наведених Буковчевих ставова сагледавамо једну готово импресионистичку представу из 1890. године.[629] На фотографији изгубљене слике *Купање на жалу* видимо обалску секвенцу из родног Цавтата (сл. 71). Представа уметника пред штафелајем, окруженог купачима, могућа је репетиција омиљених импресионистичких *обалских* сцена.[630] Наглашене сенке на песку имплицирају тренутну импресију обасјане обале, налик на Монеове *обалске слике Авра у Нормандији,*[631] или Манеову слику *На обали Булоње* из 1868. године (сл. 72).[632] Буковац представља модерност живота као слику континуираних промена у дијалектици уметничког прогреса.[633] Његово директно посматрање природе у слободном простору представља еквивалент модерности на културном и друштвеном пољу.[634] Слика постаје сентиментална евокација уметниковог сећања док опсервацију природе ставља у оквире носталгичне идиле о изгубљеном завичају.

Сходно импресионистичким тежњама, Буковац слику *Купање на жалу* гради бојом и светлошћу. Ослобођена наратива и идеологије, обала Цавтата се транспонује у обасјане просторе модерности живота источног Јадрана. Приказивање тешког рада на појединим Буковчевим сликама из родног краја замењује се представом радости живљења које исказује аутентични *доживљај* родног краја. Носталгија за изгубљеним завичајем дефинише патос слике која остаје лични памфлет носталгичне чежње, али и холистички приказ златног доба. У сваком случају, ова

628 Буковац, *Мој живот*, 165.

629 Vuković, *Bukovac u Dalmaciji*, 97.

630 Rubin, *Der Weg der Landschaftsmalerei in die Moderne: Übergänge im 19. Jahrhundert*, у: *Gefeiert und verspottet. Französische Malerei 1820–1880*, 66.

631 Исто.

632 Nochlin, *Realism*, 147–152.

633 Rubin, *Der Weg der Landschaftsmalerei in die Moderne: Übergänge im 19. Jahrhundert*, у: *Gefeiert und verspottet. Französische Malerei 1820–1880*, 56.

634 Исто.

70. *Портрет Лауре Леду*, Virginia Museum of Fine Arts, 1892, уље на платну, Walker Art Gallery, Ливерпул, инв. бр. WAG 1779, преузето из књиге: V. Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac, Život i djelo*, 1855–1922., Zagreb 2005, 213 (стр. 166)

71. *Купање на жалу*, 1890, фотографија, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB 1032

Буковчева *реална алегорија модерности* постаје драгоцени пример његових теоријских исказа о светлости и боји примењених на једну, условно речено, импресионистичку сцену.

Буковац је техничке новотарије проверавао на портретним делима. Портрет сликаревог мецене Самсона Фокса, из 1890. године, у донекле пленеристичком ентеријеру, потврђује постепени процес расветљавања палете у уметниковом опусу. У прилог тврдње о Буковчевом прихватању модерних тенденција, заснованих на реализму, натурализму и импресионизму, може се сагледати и портретисање Валтазара Богишића из 1892. године (сл. 73). Портрет је настао у полуотвореном пленеристички конципираном простору. Буковац је портрет угледног члана Француског института, и писца црногорског Грађанског законика, изложио на Салону 1892. године.[635] Настанак портрета *сумјешћанина* је подробно описан у сликаревој аутобиографији *Мој живот*. Буковац истиче како је успео да одврати Богишића да буде портретисан у академској униформи са бројним одликовањима.[636] Након Буковчевих тврдњи да је *слика увек љепша, што је год на њој мање шарених прајораца*,[637] угледник је невољно пристао да позира у обичном реденготу. Сликар описује и проблеме

635 Буковац, *Мој живот*, 152–154.
636 Исто, 152.
637 Исто.

72. Едуар Мане, *На обали Булоње*, 1868, уље на платну, Virginia Museum of Fine Arts, Ричмонд, инв. бр. 85. 498

око настанка портрета. Наиме, Богишић је захтевао корекције неких својих физиогномских неправилности (чело…), подстакнут сликаревим речима: *радим портрет гаспара Балтазара Богишића, а не којекакво лице из фантазије, те да се морам држати природе и истине*.[638]

Буковчев став упућује на канонске Бурхартове ставове о природи портрета.[639] У бити те идеалистичке поставке налази се идеја да физиогномија портретисаног отеловљује његову суштину.[640] Заговарајући такав став, Буковац је препоручио Богишићу ослобађање од пратећих елемената да би природност и прави карактер његовог лика дошли до изражаја, што је резултирало обостраним задовољством након доброг пријема портрета на Салону.[641] У складу са поштовањем закона природе и верног приказа душе портретисаног, сликар је у једном од својих теоријских промишљања истакао: *Усјели портрет је, у сликарству, највиши знак умјетничке снаге. Израдити добар портрет не значи само добро видјети, него и разумјети душу човјека, који пред тобом сједи. Значи знати схватити прави карактер дотичног лица, те га причврстити за платно.*[642]

Буковац се у својим теоријским размишљањима о боји и светлости у сликарству позабавио и формалним уобличавањем портрета – сликарство старијих мајстора је повезао за црну позадину и концентрисаност светла на главну фигуру.[643] У наставку ис-

638 Исто.
639 A. Köstler, *Das Portrait: Individuum und Image*, у: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, ed. A. Köstler, Ernst Seidl, Köln–Weimar–Wien 1998, 10.
640 Исто.
641 Буковац, *Мој живот*, 153–154.
642 Исто, 166.
643 Исто, 165.

каза о формалном приказивању портрета, Буковац се противи приказивању белог лица које искаче из какве тамне позадине, и тако негира сопствени начин израде портрета током девете деценије 19. века. Оценивши такав приступ конвенционалним, сликар истиче потребу поштовања правила закона светлости: *данас слика није виша једна црна тачка на зиду, него један поглед на природу.*[644] Став да црна боја не постоји у природи Буковац преноси на медиј портрета: За *портрет важи исти закон. Портрет, који је најбољу израдио и искрено проучавао и кудикамо слабији умјетник, више вриједи него портрет израђен у соби, са зрачном позадином из фантазије, па макар га насликао и највећи умјетник.*[645]

Портрет Валтазара Богишића антиципира низ успелих портрета средњоевропске аристократије у пуном пленеру изведених током наредне године. Портрети Густава Понграца (1893) и Ивке Врањицанин (1893) потврђују преображај портретног сликарства Влаха Буковца од тамне академске гаме до портрета у пуном пленеру.

73. *Портрет Валтазара Богишића*, 1892, уље на платну, Zbirka Baltazara Bogišića HAZU, Цавтат, преузето из књиге: V. Kružić Uchytil, Vlaho Bukovac, Život i djelo, 1855.–1922., Zagreb 2005, 71

У СВЕТУ *ИНТЕРНАЦИОНАЛНОГ ОЛИМПА*

Упркос прихватању одређених модерних концепција, које би наизглед требало да Буковца сместе у авангардни уметнички свет, ситуација је била сасвим супротна. Буковац се у јесен 1887. године уселио у већи атеље.[646] У склопу комплекса на адреси Rue de Chevalier de la Barre 40 на Монмартру, поред врта и атеља налазила се и приземна вила.[647] У пространом врту сликар је могао да експериментише са променама светлости на отвореном, што је несумњиво усавршило његов пленеристички опус.

Буковац је очигледно кренуо утврђеним путем изградње социјалног хабитуса. Године проведене у Енглеској и посете гламурозним кућама породица Фокс и Леду

644 Исто.
645 Исто, 166.
646 Буковац, *Мој живот*, 156.
647 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 54.

74. Влахо Буковац у Паризу, 1888, фотографија, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB 10

75. Влахо Буковац у париском атељеу, фотографија, око 1888, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB 15 (стр. 171)

могле су да изврше велики утицај на уметника.[648] Изграђени статус на тржишту уметнина у салонском свету Енглеске омогућио је Буковцу углед и у француској престоници. У Паризу је имао уговор са трговцем уметнинама Оливијеом да његове слике продаје Галерији Друо.[649]

Новостечени Буковчев статус потврђује архивска фотографија из 1888. године (сл. 74), која приказује самосвесног сликара у скупоценом капуту. Његов став и израз лица упућују на сличност са позом и гестом његовог учитеља Александра Кабанела овековеченог на фотографији из око 1870. године.[650] Неколико сачуваних фотографија Буковца у атељеу, насталих између 1888. (сл. 75) и 1890. године, упућују на уврежену стратегију представљања уметника у тренуцима сликарског ангажмана. Рекламне фотографије атељеа испуњеног сликама и античким скулптурама истичу Буковчев стечени положај у париском свету с краја 19. века.

Стицање статуса почасног члана Српске краљевске академије 1892. године,[651] и женидба са Јелицом Питаревић на Лападу, крај Дубровника, потврдили су Буковчев породични, социјални и уметнички статус, док је коначно етаблирање у свету салонског сликарства резултирало флуктуирањем његовог етничког идентитета. Под псеудонимом Paul Andrez је већ око 1890. године потписивао поруџбине за трговца Оливијеа.[652]

Плурализам значења у доба континуираних идентитетских измена и националних уобличавања је проузроковао нову промену. Буковац је у Паризу своје име прилагодио француском језику – Blaise.[653] У складу са клијентелом високе буржоазије отмениje је било своје слике потписивати под псеудонимом Blaise Andrez. Коначни тријумф се збио на Салону 1892. године. Иако никоме није било дозвољено да се потписује под својим именом и псеудонимом, Буковац је излагао слике троструко потписан: Blaise, Bukovac, Fag(g)ioni.

---

[648] Буковац, *Мој живот*, 149–152, 159.

[649] Исто, 155–156.

[650] Фотографија је публикована у: Zidić, J. Poklečki-Stošić, pr. *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, без пагинације.

[651] Уметник је од 1884. године дописни члан Српског ученог друштва које је потом преименовано у Српску краљевску академију. Буковац је постао почасни члан Академије 1892. године: *Академици–Ликовни уметници из Уметничке збирке Српске академије наука и уметности 1841–2011*, ур. Д. Стефановић, Београд 2011, 59.

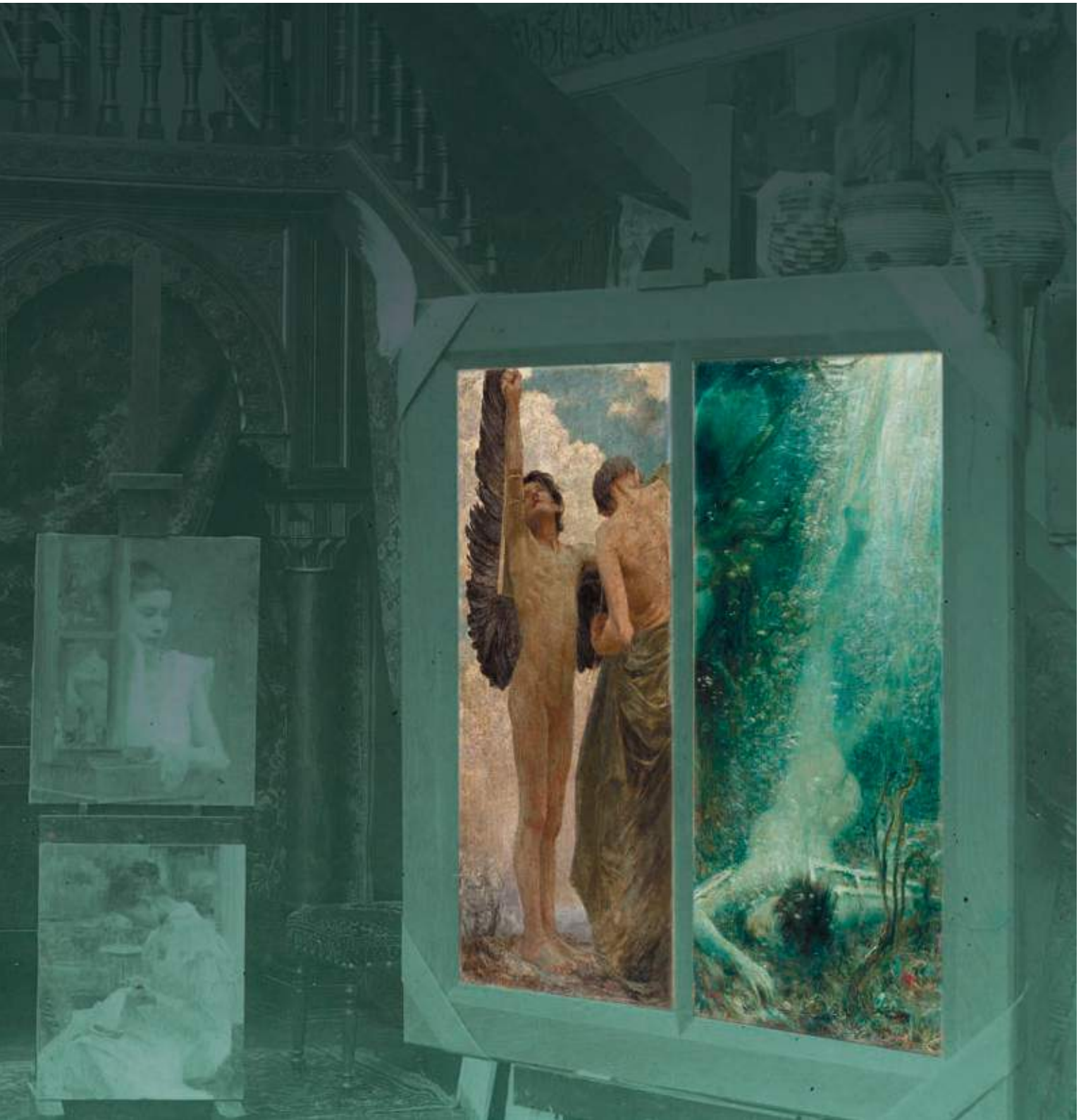
[652] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 71–72.

[653] Исто, 71.

Свет салонске уметности је почивао на транснационалним изложбама и универзалним академским мерилима. Такозвани Интернационални Олимп сачињен од изабраних сликара епохе није почивао на етничким моделима.[654] Идентитет је био подразумевајућа категорија, или је пак, био мање важна ствар у свету интернационално вредноване сликарске праксе.

Буковцу је самозадовољство додатно порасло будући да је сврстан међу тридесетак најзначајнијих савремених француских сликара. Наиме, А. М. Белин у делу *Peintres dessinés par eux mémes* из 1893. године убраја га у велике академичаре, добитнике *Prix de Rome* и Легије части (Александар Кабанел, Жан-Леон Жером, Жан-Пол Лорен, Леон Бона, Анри Мартен, Жил Лефевр…).[655] Иако се у овом прегледу наводи да је Буковац аустријски Словен, име Blaise Bukovac указује на његово припадање модерној француској култури.[656]

654 Gleis, *Impulse zum Aufbrich. Die Internationalisierung der Wiener Kunstszene um 1870,* 230–239.
655 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo,* 36.
656 Исто.



ДОБА ЕТАБЛИРАЊА У ЗАГРЕБУ (1893–1898): *КНЕЗ СЛИКАР* И GRAND DÉCOR

Патриотске теме и јавни ангажман

Живот Влаха Буковца од 1893. до 1898. године одвијао се у Загребу. Међутим, због његове професионалне повезаности са загребачком културном сценом, овај период се у стручној литератури продужава до коначног сликаревог одласка за Праг 1903. године.

Т. 3. *Гундулићев сан*, 1894, детаљ, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG 295

Буковац је у Загребу извео низ антологијских дела. Истовремено, тај период је означио и зачетак институционалног уметничког живота у граду који до тада није имао развијену културну сцену. Промена политичког и културног оквира је била неумитна. Долазак из светске културне престонице, Париза, у релативно мали град са 60 хиљада становника на тлу Средње Европе приморао је сналажљивог уметника да убрзано стекне сазнања о једном другачијем политичком и културном обрасцу.

Политички оквир Средње Европе у 19. веку неретко је повезиван са политичким оквиром мултинационалне и мултиверске Аустријске царевине, а од 1867. године Аустроугарском монархијом.[1] Унутар огромног простора дефинисаног природним границама Балкана и Балтика, одвијао се динамичан културни, политички и верски живот.[2] Идентитетска и културна прожимања, али и бројне нетрпељивости, одредили су живот композитне територије умногоме дефинисане Дунавом као природним топонимом који повезује велики део Средње Европе.

У такву средину је Буковац доспео 1893. године. Из европоцентричне средине, која је неретко све од Париза, или пак од Немачке,[3] сматрана средњом, или источном Европом, са несумњивом снагом стереотипа о цивилизацијској супериорности француске престонице као центра Западне Европе, у Загреб је стигао један пофранцужени Далматинац. Детерминисан медитеранским менталитетом, уметнички и културно оформљен у космополитском Паризу, Буковац се нашао у другачијој

1 О природи појма Средња Европа и потоњим историјским променама: Орел, *Средња Европа. Од идеје до историје.*

2 Исто, 12.

3 Исто, 14.

урбаној средини на тлу Средње Европе. Опасност од разноликих детерминистичких теорија о утицајима климе и природе на успостављање менталитета, ипак не умањује могућност тезе о повезаности људи, простора и политичких прилика.[4] У сваком случају, Приморцу рођеном у аустријској Далмацији, овакав друштвени и политички оквир био је велики изазов у даљој каријери. Руковођење уметничким животом, најава професуре и водеће место у културној сфери поставили су се као могући циљеви пред амбициозног уметника.

Трусне политичке околности у време Буковчевог доласка у Загреб сублимиране су у личности бана Куен Хедерварија, који је у име централне владе Краљевине Угарске владао Краљевином Хрватском и Славонијом.[5] Формално припојена Угарској након Хрватско-угарске нагодбе 1868. године, егзистирала је као полуаутономна *земља* на територији круне Светог Стефана, чијег бана је постављала Земаљска влада у Пешти. Уз подршку аустријског цара Фрање Јосифа I од 1883. године до 1903. године, Краљевином Хрватском и Славонијом је управљао бан Куен Хедервари. Сложена политичка ситуација у Аустроугарској монархији рефлектовала се у тензији између центрипеталних сила оличених у централној влади у царском Бечу и земаљској влади у Пешти, и с друге стране, у центрифугалним силама многобројних националних покрета (Чеси, Словаци, Срби, Хрвати…) који су настојали да прошире своје политичке и националне слободе унутар Двојне монархије.[6] Композитна држава је почивала на стожерној личности цара Фрање Јосифа, који је својим неприкосновеним, а крајем века и освештаним ауторитетом држао сложено царство у лабавом оквиру.[7] У Загребу је етнички доминантна интелектуална и културна елита настојала да успостави хрватски национални идентитет. Губитак некадашње средњовековне хрватске краљевине у 12. веку означио је вишевековну мађарску политичку и културну превласт. У складу са стицањем независности околних балканских држава током последњих деценија 19. века, и растом националне идеологије у целој Европи,[8] хрватска елита је оснажила агитацију у правцу политичке и идентитетске еманципације. Идеја повезивања хрватских *исто̄ријских* простора у једин-

4 Jörg Dünne, *Einleitung*, 371.

5 Више о власти бана Куен Хедерварија и друштвеним и политичким околностима у Загребу током последњих деценија 19. века: Tvrtko Jakovina, *Šta se događalo u hrvatskim zemljama Austro-Ugarske i Francuskoj od 1877. do 1893.*, у: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, 23–27.

6 D. L. Unowsky, *Introduction*, у: *The Limits of Loyality. Imperial Symbolism, Popular Allegiances and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, ed. L. Cole, D. L. Unowsky, New York – Oxford 2007, 1–11.

7 Више о личности и владавини цара Фрање Јосифа: Ж. П. Блед, *Франц Јозеф*, Београд 1998; K. Vocelka, M. Vocelka, *Franz Joseph I, Kaiser von Österreich und König von Ungarn 1830–1916, Eine Biographie*, München 2015; K. Vocelka, M. Mutschlechner, *Franz Joseph 1830–1916*, Wien 2016.

8 A. D. Smit, *Nacionalna ideja*, Beograd 2010; О вези националне идеје и уметничких пракси: Макуљевић, *Умет̄ност̄и и национална идеја у XIX веку. Сист̄ем европске и срп̄ске визуелне култ̄уре у служби нације*, 3–14.

ствен територијални оквир почивала је у спајању континенталне Хрватске, која се на истоку простирала дуж Панонске низије, и обалске регије, која се на југу простирала дуж Далмације.[9]

Хрватска елита није била јединствена.[10] Централисти су се залагали за чвршће везе са владом у Пешти, док је круг интелектуалаца десничарске провенијенције заступао националистичке ставове с идејом пуне културне и политичке еманципације спрам власти у Пешти. Истовремено је влада у Пешти дејствовала у складу са прокламованим централизмом и политиком културне и језичке мађаризације. У том контексту се могу разумети сложени односи на релацији Мађара и Хрвата на територији Краљевине Хрватске и Славоније током последњих деценија 19. века.

Управо се таквим чини политичка клима у време Буковчевог доласка у Загреб. Године 1891. на повратку из родног Цавтата први пут је посетио Загреб. Том приликом се сусрео са каноником и председником Југославенске академије знаности и умјетности Фрањом Рачким. Рачки је потом организовао сликареву посету бискупу Босне и Сирмија Јосипу Јурају у Ђакову. Штросмајер је примио Буковца током октобра 1892. године у монументалној ђаковачкој катедрали.[11] Импресиониран историјском бискуповом задужбином,[12] Буковац се за 20.000 форинти обавезао да изради бискупов портрет, као и једну композицију из *народне прошлости* намењену Југославенској академији знаности и умјетности у Загребу.[13] Сликарев консултант на одабиру историјске теме био је Фрањо Рачки.

Подржавајући Рачког у његовој намери да успостави модеран израз националне културе, Буковац је стицао све већи углед.[14] За његову каријеру у успону нарочито је допринело излагање портрета бискупа Штросмајера у Загребу.

У контакт са Буковцем ступио је и Изидор Кршњави, стожерна фигура хрватског културног препорода.[15] Као књижевник и сликар, извршио је пресудан утицај на успостављање уметничког живота у Загребу током последњих деценија 19. века.[16] По угледу на доба утемељења (Gründerzeit) у Бечу конституисао је културни и ин-

9 Rossner, "*The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion… " Vlaho Bukovac' Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest.*

10 Исто.

11 Буковац, *Мој живот*, 160–161.

12 D. Damjanović, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Đakovo 2017.

13 Буковац, *Мој живот*, 161.

14 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 73.

15 O. Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj. Izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih objekata u Hrvatskoj*, Zagreb 1986; *Iso Kršnjavi. Veliki utemeljitelj. Ministar europskog duha*, ur. A. Filep, Zagreb 2012.

16 Више о утемељењу културне сцене у Хрватској: I. Sármány Parsons, *Croatian Painting. The Birth of the Croatian Fine Art Scene*, у: *The First Golden Age*, 186–192.

ституционални живот у Загребу.[17] Оснивањем Катедре за историју уметности и археологију на Мудрословном универзитету 1878, и Друштва за уметност 1868. године, Кршњави је поставио основе за даљи развој музејских, уметничких и занатских школа и установа у Загребу. Покренути замајац је садејствовао са свеопштим уметничким и националним полетом у градовима Средње Европе (Праг, Братислава, Краков, Љубљана…), који су условили рађање особених националних уметничких канона,[18] али и тенденцију интернационализације модерних уметничких израза.[19] Отуда је Кршњави у својству предстојника за богоштовље и наставу омогућио многобројним уметницима школовање и усавршавање у водећим средњоевропским уметничким центрима, Бечу и Минхену (Иван Тишов, Бела Чикош Сесија, Отон Ивековић…).[20]

Рачки је коначно у име владе предложио Буковцу да учествује у подухвату визуелизације тема из хрватске прошлости за историјски конципирану златну дворану владиног Одјела за богоштовље и наставу у Опатичкој 10.[21] У званичном допису стоји да сликар има израдити слику *Дубровник*, потоњу *Дубравку*, као и две слике у славу бана Куен Хедерварија: *Примицање и унапређење знаности и умјетности у Хрватској и Славонији у време бановања Драгутина грофа Куен Хедерварија* и портрет бана Хедерварија.[22] Убрзо су избиле и прве контроверзе око реализације овог пројекта. Бискуп Штросмајер и круг интелектуалаца окупљених око Академије сугерисали су Буковцу да не прихвати посао, будући да су бан Куен Хедервари и земаљска влада означени као непријатељи хрватске културе.[23] Разлози за овакав став били су последица именовања Кршњавог у владу 1891. године, што је резултирало раскидом вишедеценијске сарадње Кршњавог и Штросмајера на успостављању културних, научних и уметничких установа у Загребу.

Буковац који је дошао из света интернационалног Олимпа,[24] коме су оваква трвења била страна, нашао се унутар сукоба између централиста и националиста. Сликар је морао да одмери тренутне лукративне понуде и најављене велике јавне наруџби-

---

17 I. Kraševac, *Izazov moderne: Zagreb-Beč oko 1900*, у: *Izazov moderne: Zagreb–Beč oko 1900*, 23–26.

18 Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj. Izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih objekata u Hrvatskoj*, 89–97. Више о успостављању националног канона у уметности: H. Locher, *Kunstgeschischte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, 99–178; H. Locher, *The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History*, у: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, ur. M. Rampley, et al., Leiden–Boston 2012, S. 29–40.

19 S. Parsons, *Painting in the Age of Franz Joseph*, у: *The First Golden Age*, 14–15.

20 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 73.

21 Више о златној дворани: O. Maruševski, *Kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj* 10, Zagreb 2002.

22 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 74.

23 Исто, 75.

24 Gleis, *Impulse zum Aufbruch. Die Internationalisierung der Wiener Kunstszene um 1870*, 230–239.

не у име владе, попут израде застора за ново позориште и вођења будуће уметничке академије. У питању је била и оданост бускупу Штросмајеру, сликаревом мецени са којим је друговао, попут свештеника, историчара и етнографа Милка Цепелића.[25] Стога уз Буковчев исказ у писму Рачком да се он политиком не бави, не чуди и његово начелно питање може ли сликар да одбија поруџбине.[26] Ипак, Буковац је након бискупове жустре реакције допустио Фрањи Рачком да у његово име одбије понуду владе.

Губитак великих послова у име владе Буковац је надоместио даљом сарадњом са Рачким. Године 1893. је, након разговора са Рачким, започео стварање монументалне композиције *Гундулићев сан* (сл. 76), по *народном* мотиву из Гундулићеве епопеје коју је књижевник почео да пише 1622. године.[27] У сржи епа се налази султанов пораз у рату са пољским краљем 1622. године, који се чита као алегоријски сукоб муслиманске и хришћанске цивилизације. Идеја да се преузме мотив из славног епа најугледнијег дубровачког књижевника у доба барока, потекла је од Рачког, који је Буковцу прочитао стихове из деветог певања Гундулићевог епа:

О дјевице, чисте и благе,
Што врх горе славне и свете,
Слатком р'јечи пјесни драгеж
Свим пјевачим наричете.[28]

Буковац је након прочитаних стихова визуелизовао замишљену сцену антиципирајући у свести следећа певања.[29] Убрзо је начинио прву скицу која се допала Рачком, што је условило да без Штросмајеровог допуштења започне уобличавање монументалног платна. Буковац истиче умне напоре кроз које је пролазио у поступку преношења идеје на платно. Посао је наставио у Паризу, где је након неколико изведених скица одабрао најпогоднију.[30] Пре скицирања, сликар је пажљиво прочитао Гундулићеву поему. У потрази за фабулом, изабрао је моменат песникове инспирације који пластично описује у аутобиографији: *Приказао сам виле, силазећи с дуба, обријећу пјесника, кад му једна додирну главу, одмах му је јасно било у чем је његов пјеснички позив.*[31] Наредне 1894. године, Буковац је у згради Академије у Загребу реализовао коначну представу. Приказ Гундулића док замишља Османа изведен је у

76. *Гундулићев сан*, 1894, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG 295 (стр. 180–181)

25 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac,* 75–76.
26 Исто, 78.
27 Више о Гундулићевом *Осману*: М. Пантић, *Поетика Гундулићевог Османа*, у: Мирослав Пантић, *Сусрети с прошлошћу*, Београд, 1984, 167–197.
28 Буковац, *Мој живот*, 162.
29 Исто.
30 Исто, 167.
31 Исто.

77. Бела Чикош Сесија, *Буковац слика Дубравку*, уље на платну, 1894, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG-514

складу са литерарним предлошком као основом академског поступка изградње историјске композиције.

По тумачењу Вере Кружић Ухитил, известан реализам песниковог лика и приказаних вила разуме се као део поштовања правила *старог* академског сликарства.[32] Истовремено и приказ велике теме у монументалном формату смешта слику у оквире историјског сликарства. С друге стране, нове тенденције су оличене у формалним особеностима слике.[33]

Буковчеви експерименти са бојом и светлошћу су настављени. Насупрот уобичајене тамне гаме историјских слика минхенског и бечког познобидермајерског и позноназаренског сликарства, Буковац је високу атељерску тему расветлио. Расплињавање појединих контура у измаглици, импресионистички моделованој, ненадани густи импасти и прожимање акордних боја потврдили су нове тенденције.[34]

Уколико класично конципирана историјска слика функционише као едукативна визуелна прича са јасним и свима разумљивим значењем, онда Буковчева композиција *Гундулићев сан* остаје у великој мери нејасна. Није свакоме била разумљива визуелизација идеје о Дубровнику као идеалном словенском и слободном урбаном топосу, којим се алудира на актуелну политичку ситуацију и губитак политичких права словенског живља у Краљевини Угарској. Тако би се насликани Турци у чину обљубе хришћанских жена поимали као алегорија на савремени мађарски империјализам.[35]

Слика функционише као псеудоисторијска представа у којој се мешају реални историјски ликови са фиктивним бићима (нимфе…) и тако творе разуђену историјску алегорију. Енигматски садржај Буковчеве композиције са примесама симболистичке недореченості и алегоријске неодређености[36] сублимиран је исказом да је филозофирање у сликарству несхватљиво, да је то посао за књижевнике, те да: *у области уметности треба да говори само четкица и длијето, боја и облик. На што мудровање у масној боји или пастелу, ако рука или нога или глава није до-*

[32] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac,* 217.
[33] Исто, 216–217.
[34] Исто, 217.
[35] Rossner, *"The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion… " Vlaho Bukovac' Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest.*
[36] Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej,* 164.

бро нацртана, ако ма који умјетнички израз нема йравоī tона и карактера.[37] Коначно, уметник у духу модернистичке тезе о ослобођењу форме од садржаја превазилази неприкосновеност историјског сликарства и сликара као визуелног историографа, који на основу прераде веродостојних чињеница уобличава морално-дидактички наратив. По Буковцу, форма и налажење ликовног смисла остају изнад литерарног предлошка и едукативног карактера историјске слике. Потирање јединства времена, места и радње потврђује уметникову тежњу за поигравањем обавезујућим историјским нормативима, и упућује не његову слободу у варирању историјских извора.

У прилог разумевању процеса настанка монументалне композиције говори и један визуелни извор. Године 1894. настала је слика *Буковац слика Дубравку* Беле Чикош Сесије (сл. 77). Скорији научни осврт на представу лоцира место настанка Буковчевог Гундулића.[38] У питању је таванski простор сликаревог атељеа у згради Академије. Сесија је насликао тренутак када сликар по моделу визуелизује фигуру Надахнућа која на слици лебди изнад песниковог лика. Слика представља драгоцен увид у настајање монументалне историјске представе, и посредно упућује на међусобно портретирање сликара као потврду концепта пријатељства уметника.[39] Наиме, две године након Сесијине представе Буковца у атељеу, сам Буковац је насликао представу под називом *Портрет Беле Чикоша Сесије у аīељеу док слика Кирку* (сл. 78).[40]

78. *Портрет Беле Чикоша у атељеу*, 1896, уље на платну, Колекција Vugrinec, Загреб

Следећа Буковчева монументална композиција такође би се могла дефинисати као псеудоисторијска представа. Године 1892. добио је наруџбину да за златну дворану Одјела за богоштовље и наставу у Опатичкој 10 у Загребу наслика *Дубравку* (сл. 79).[41] У питању је имагинарни приказ тридесетак дубровачких угледника из различитих историј-

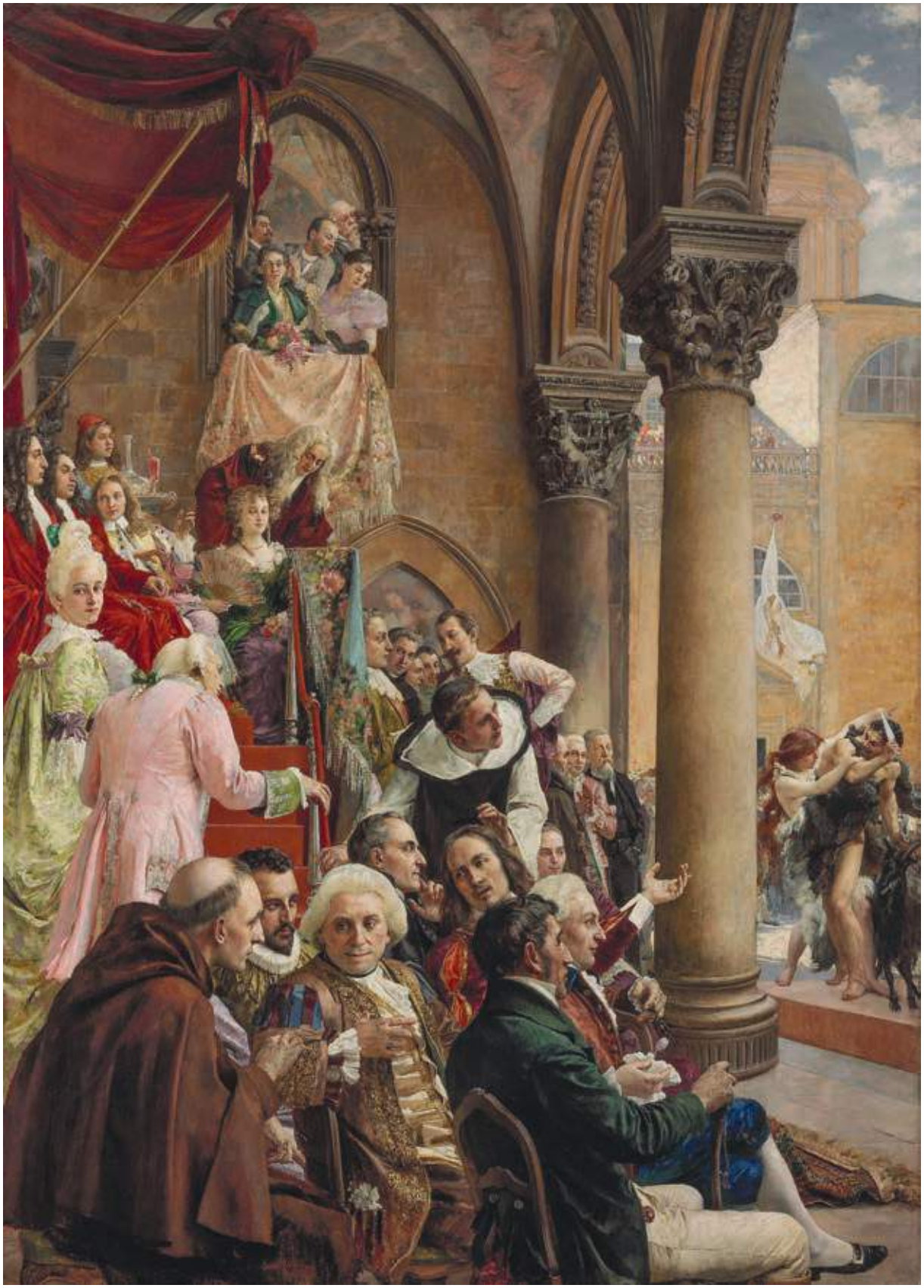
37 Буковац, *Мој живоī*, 162.

38 P. Vugrinec, *Slikari u atelijeru. Međusobno portretiranje Vlahe Bukovca i Bele Csikosa Sesije i umjetnička djela nastala u njihovim prvim zagrebačkim atelijerima*, Peristil 58 (2015) 126.

39 О основама пријатељства уметника у време просветитељства: F. Büttner, *Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland*, у: *Staatliche Graphische Sammlung München. Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania*, München 2002, 15–36

40 Vugrinec, *Slikari u atelijeru. Međusobno portretiranje Vlahe Bukovca i Bele Csikosa Sesije i umjetnička djela nastala u njihovim prvim zagrebačkim atelijerima*, 121–134.

41 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 217.



ских епоха, који испод портика Кнежевог двора посматрају извођење Гундулићеве пасторале *Дубравка*. У ложи при врху слике представљени су и савремени актери: сликар и његова супруга Јелица са периком и у зеленој хаљини. Лик књижевника Ивана Гундулића налази се испод балдахина, а у његовом блиском окружењу истиче се дубровачка ренесансна песникиња Цвијета Зузорић. Посебну занимљивост представља приказ славног дубровачког учењака Руђера Бошковића, поред стубова у фраку из 18. века. Имагинарни скуп великана визуелизује наратив о златном добу дубровачке културе,[42] науке и уметности, и сцену дефинише као реалну политичку алегорију насталу с идејом ревитализације фиктивне прошлости у савременом добу националног препорода.

79. *Дубравка*, 1894, уље на платну, Szépművészeti múzeum, Будимпешта, инв. бр. 7. В

Буковац је своју композицију уобличио на основу примене *старог* поступка академског конципирања слике, што је изискивало претходно скицирање појединачних ликова и њихово уметање у простор слике. Сачуване скице потврђују сликарево проучавање архитектуре Кнежевог двора и историјских костима из доба Дубровачке републике. Скице уједно сведоче о озбиљном сликаревом приступу изведби компликоване историјске сцене. С друге стране, постављање композиције у пленер говори о *новом* поступку, који је представу из уобичајених атељерских оквира изместио у екстеријер. Буковац изнова користи примену старог и новог у уобличавању историјских композиција.

Године 1895. је извео монументалну завесу за новоотворено Хрватско народно казалиште (сл. 80).[43] Изградња позоришта је започела годину дана раније, по пројекту знаменитих бечких архитеката Фердинанда Фелнера и Хермана Хелмера, који су у том периоду пројектовали низ позоришних зграда на тлу Средње Европе. Представа је позната под називима *Глорификација илирског препорода као наставак дубровачке просвете*, или касније као *Слава њима*,[44] или како је сам Буковац насловљује, као *Поздрав Гундулићу*.[45] И овога пута сликар истиче да је сиже радње био *тврд орах* за уметника који је уложио доста труда и времена да *оживи све оне мртве великане, што су удружени с вилама и фаунима крепоше на подворење великом јеснику*.[46] Буковац је композицију извео у сагласју с интелектуалним кругом у којем су били бардови књижевности Ксавер Шандор Ђалски, Миливој Шрепел и Стјепан Милетић.[47]

На основу примене алегоријског језика Буковац је извео псеудоисторијску сцену у којој се мешају антички мотиви и историјски цитати, савремени ликови и митска

[42] I. Borozan, *Revitalization of the Antique Heritage and Golden Age Restoration: Dubrovnik as a Cultural Agent of the Eastern Coast of the Adriatics*, у: Beyond the Adriatic Sea: a plurality of identities and floating boarders in visual culture, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 201–231.

[43] Буковац, *Мој живот*, 168.

[44] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 91.

[45] Буковац, *Мој живот*, 168. У новијој литератури преовладава назив завесе *Хрватски препород/ Слава њима*.

[46] Исто, 168.

[47] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 222.

80. *Хрватски препород*, предложак за завесу HNK, 1896, уље на платну, Hrvatski povijesni muzej, Загреб, инв. бр. HPM/PMH 19063

81. *Портрет Исидора Кршњавог*, 1895, уље на платну, Zavičajni muzej Našica, Нашице, инв. бр. 510: NŽC-72 (стр. 187)

бића, попут Пана, нимфи…[48] У центру композиције изнова је представљен дубровачки књижевник Иван Гундулић коме почаст у поворци одају Илири. Илирски покрет настао средином 19. века у Хрватској везује се за Људевита Гаја. У сржи његовог деловања нашла се идеја уједињења јужних Словена. Ода песнику се претвара у алегоријску глорификацију националне прошлости с идејом генерисања садашњости. Насликане ведуте Дубровника и Загреба дефинишу идеју спајања два историјска топоса у јединствен национални наратив.[49] Наизглед античка тема је садржински изразила тежњу за васкрснућем модерне хрватске уметности и културе.[50] Дубровник је постављен као генератор хрватског културног препорода.[51] У

48 Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne,* 23.

49 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac,* 222.

50 Rossner, *"The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion… " Vlaho Bukovac' Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest.*

51 Исто.

складу с идејом ученог круга окупљеног око Буковца, на слици је приказан његов културни трансфер из Дубровника у Загреб, тј. спајање Далмације и континенталне Хрватске и Славоније.

Поједини културни прваци су сматрали да је услед припајања Дубровника Аустријској царевини 1811. године дошло до декаденције. Загреб као замишљени центар модерне културе на симболичном нивоу постаје нови Дубровник.[52] Висока култура урбаног медитеранског топоса пребачена је у модерни континентални град. У суштини ове псеудоисторијске композиције лежи визуелизација етносимболистичке идеје о националном златном добу.[53] С идејом пројектовања замишљене будућности, културна историја Дубровника је стављена у службу потврде националног препорода.

Упркос великим идејама и грандиозним наративима, Буковац је по завршетку рада на застору испољио незадовољство расветом у Хрватском народном казалишту.[54] Наиме, архитекта је, по сликару, нагрдио застор уоквиривши га сијалицама. Сликар изнова истиче своју превасходну заинтересованост за осветљење, не само на основи удела у изградњи ликовног дела већ наглашава и њену улогу у театралној култури с краја 19. века.

Фреско сликарство је у првим деценијама 19. века сматрано оптималним медијским изразом којим би се у потпуности представила славна национална прошлост.[55] Током друге половине века, велике зидне декорације су освојиле јавне просторе европских метропола. Застор за Хрватско народно казалиште је дефинитивно потврдио Буковчев загребачки период као доба *grand décora*.[56] Дуго времена одбачен од стране модерне, грандиозан декор је

[52] Град је током векова био у прилично аутономном односу спрам Османског царства. Изузет од Млетачке управе био је за разлику од других далматинских градова на Источном Јадрану слободан да изражава сопствену културу и уметност, као и да изгради особен градски дух - својеврсни муниципални патриотизам.

[53] R. Žirarde, *Politički mitovi i mitologije*, Beograd 2000, 111–160; I. Borozan, *Between Evidence and Imagination: the Shaping of Tradition and Art in the service of the 19th century Serbian Monarchy*, у: Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century, ed. L. Merenik, et. al., Belgrade 2016, 71–85.

[54] Буковац, *Мој живот*, 168.

[55] Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, 57.

[56] *Spectaculare Second Empire*, 175.

персонификовао *ретроградне* аспекте театралне грађанске уметности друге половине 19. века.[57] Насупрот орнаменталности и једноставности авангарде стајао је помпезни дух декоративних илузионистичких сликаних целина. Спој архитектуре и сликарства у време Другог царства и Треће републике супротстављена је штафелајна слика као парадигма дводимензионалне превласти плошне слике.[58]

Поред античких тема и алегоријских представа, у јавним просторима су визуелизовани циклуси из националне прошлости.[59] Осликавање позоришних застора, таваница и великих зидних површина јавних здања било је веома уносно за уметнике у европским метрополама. Театралност као једна од кључних структура епохе потврђује централни значај позоришта и опере током 19. века,[60] и упућује на потирање граница између уметности и свакодневице.[61] Буковац је без сумње био упознат са сликаним целинама значајних јавних здања у Паризу. Сликане целине у просторима Академије, Већнице и Опере упућивале су на медијску фузију, као и на финансијску потпору државе у репрезентовању прокламованог културног и идеолошког обрасца.

Буковац је 1895. године насликао и парадни портрет Исидора Кршњавог (сл. 81). Приказ културног радника и министра у земаљској влади у инвентованој народној (илирској)[62] магнатској одежди са руком на церемонијалној сабљи манифестује његов званичан статус. Колорит којим одише представа, као и свечани костим, готово у потпуности реплицирају патос композиције на застору Хрватског народног казалишта, и тако потврђују театрални патос Буковчевог сликарства у загребачком периоду. Позоришни застор и две уљане слике у великом формату назначили су парадну театралност ових псеудоисторијских слика, чији је раскошни сјај крио класично конципиране историјске представе.

Исте године кулминираће сукоб између Буковца и Кршњавог о којем је расправљано у научној историографији.[63] Уврежени је став да су се двојица уметника разилазили у схватању модерног и конзервативног приступа сликарству и педагошком раду. У прилог Буковчевој надмоћи истакнут је његов либерални приступ подучавању млађих колега, којима није спутавао индивидуалност. Буковац је манифестовао продор модерних формалистичких решења у конципирању слике. Импре-

57 Исто, 175.

58 Исто, 175. Потребно је истаћи да је након сензационалног успеха великих религијских слика у Немачкој средином 19. века отворен пут за представљање историјских тема у техници уља на платну.

59 Исто, 176.

60 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 179.

61 Исто.

62 J. Ivoš, *Historicism and Fashion*, у: *Historicism in Croatia*, vol. 1, ur. V. Maleković, Zagreb 2000, 353–355.

63 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 84–89.

сионизам и пленеризам, брзина у раду која је савременике подсећала на *alla prima* манир, привукли су велики број младих сликара и вајара из иностранства, школованих у германским центрима Бечу, Минхену, Штутгарту (Бела Чикош Сесија, Иван Тишов, Роберт Ауер, Отон Ивековић, Рудоф Валдец, Роберт Франгеш Михановић). С друге стране, конзервативни приступ везиван је за Кршњавог. Веран академским постулатима, као и ригидном поступку у подучавању уметника, Кршњави је, по природи генерацијског јаза, изгубио битку са млађим колегом. Осим ових формалних различитости, суштину сукоба Буковца и Кршњавог чини битка за превласт на загребачкој културној сцени. Сукоб између такозваних старих и младих, генерацијски јаз, Карл Шорске је у свом осврту на бечку уметничку сцену с краја 19. века дефинисао као устанак деце против очева.[64]

Династички патриотизам и портрети цара Фрање Јосифа I

Науспрот историјским композицијама са патриотском тематиком Буковац је 1895. и 1896. године извео неколико представа цара Фрање Јосифа. Монарх је у тродневну посету Загребу стигао 1895. године. Уприличен је театрални спектакл у служби манифестације царевог симболичног капитала, у чијем се центру нашла његова харизматична личност.[65] Идеолози цареве визите су визуелним уметностима потврдили структуралну повезаност моћи, помпе и церемонијала.[66]

Култура барокног спектакла Хабзбурговаца нашла се у новим политичким и друштвеним оквирима након Француске револуције. Масовни медији су у време плебисцитарног потврђивања монархија постали основно средство комуникације између владара и јавности.[67] Ширење јавности и раст репродуктивних медија довели су до масовне и неретко тривијалне конзумације владарских ликова у разноликим медијима.[68] У светлу оживљавања монархија, владари су постали перформативни актери у популарној култури.[69] Европски монарси, попут Фрање Јосифа, постали су медијске звезде у жижи ритуалних прослава и церемонија.[70]

---

64 K. E. Šorske, *Fin-de-Siècle u Beču: politika i kultura*, Beograd 1998, 307–351.

65 H. Büschel, *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770–1830*, Göttingen 2006, 24.

66 D. Cannadine, *Introduction: Divine Rites of Kings Rituals of Royalty. Power and Ceremonial*, у: *Traditional Societies*, ed. D. Cannadine, S. Price, Cambridge 1987, 1–119.

67 Büschel, *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770–1830*, 24.

68 E. Giloi, *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750–1950*, Cambridge 2011.

69 J. van Osta, *The Emperor's New Clothes. The Reappearance of the Performing Monarchy in Europe, 1870–1914*, у: *Mystifying the Monarch. Studies on Discourses, Power, and History*, ed. J. Deploige, G. Deneckere, Amsterdam 2006, 181–192.

70 D. L. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria*, Indiana 2005, 113–144.

Царев долазак у Загреб може се уклопити у концепт унионистичких тенденција у монархији. Цар је посредно толерисао мађарску супремацију над осталим етничким групама у Краљевини Угарској. У таквим околностима, представници хрватске елите су настојали да скрену цареву позорност на сопствени неповољан политички положај.[71] Истицање лојалности цару био је стратешки чин с идејом заобилажења Пеште као надлежне политичке инстанце.

Крајем 19. века Фрања Јосиф је постао жива икона царства. Некадашњи либерални цар постао је конзервативни апсолутиста, који је композитном државом владао искључиво снагом личне ауре. Током полувековне владавине створен је имиџ вечитог цара,[72] који је постао отелотворење монархије у целости. Етнички, верски и социјални анимозитети стављени су под контролу захваљујући дејству претрајавајућег концепта династичког патриотизма оличеног у стожерној фигури доживотног цара.[73]

Брижљиво планирана царска посета, иза које су стајали бан Куен Хедервари и Исидор Кршњави, имала је за циљ да утврди државно јединство, и тако спречи даље тензије међу етничким и верским групама.

Култура јавних свечаности у земљама Хабзбурговаца на тлу Средње Европе током друге половине 19. века почивала је на вишевековном искуству династичких прослава[74] које су осавремењиване у складу са новим медијским изразима, али и очекивањима јавности у сложеним политичким околностима.[75]

Сложени етнички односи крајем 19. века условили су дуготрајне цареве посете у аустријском делу монархије.[76] Ефемерне конструкције, тријумфални лукови, ватромети, заставе и други медијски изрази, стављени су у службу манифестације нео-

---

71 Приликом цареве посете Загребу дошло је до протеста хрватских студената дефинисаних снажним антимађарским расположењем: S. Kent, *State Ritual and Ritual Parody. Croatian Student Protest and the Limits of Loyalty at the End of the Nineteenth Century*, у: *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, 162–177.

72 H. Petschar, ed. *Der Ewige Kaiser. Franz Joseph I. 1830–1916*, Wien 2016. О односу српске заједнице у Краљевини Угарској, и улози Срба приликом цареве посете Загребу: И. Борозан, *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 42 (2014) 141–170.

73 Више о основама појма династичког патриотизма у Хабзбуршкој монархији током 18. века: В. Симић, *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад 2012.

74 K. Vocelka, *Habsburg Festivals in the Early Modern Period*, у: *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, ed. K. Friedrich, Lewiston–Queenston–Lampeter 2000, 123–136.

75 M. Bucur, N. Wingfield, ed. *Staging the Past. The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to the Present*, West Lafayette – Indiana 2001.

76 Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*.

барокне помпе последњих Хабзбурговаца. У средишту тих сложених визуелних представа нашла се фигура остарелог царског глумца, који је својим харизматичним ауторитетом отелотворио дух старог света на умору.

Цареве посете мађарском делу монархије биле су ређе, што говори о извесној дихотомији на релацији Беч – Пешта. Царева посета Загребу је имала све особености развијеног театралног перформанса на тлу Европе током друге половине 19. века. Обилазак новоподигнутих просветних и културних институција требало је да цара убеде у моћ градске и државне управе, и либералног грађанства које је по угледу на развој Беча у *доба īрадње* настојало да репрезентује свој удео у токовима модернизације.[77] Монументалне грађевине архитекте Хермана Болеа у Загребу[78] потврда су узорног дејства истористичких кулиса бечког Ринга.[79]

Царева посета је преобразила Загреб у церемонијални простор[80] који је пулсирао у складу са перформативном комуникативношћу архитектуре, ефемерних конструкција и других визуелних и звучних додатака.[81] Сходно теорији изградње церемонијалног простора, јавни градски простори су интеракцијом између главних актера и публике били претворени у социјалну и симболичну целину. Величајни спектакл овековечен је на многобројним фотографијама.[82]

Најпознатији визуелни исказ изведен у част цареве посете Загребу јесте Буковчева композиција *Живио краљ* из 1895. године (сл. 82). Сликар је овековечио царево појављивање на свечано искићеној бини испред загребачке гимназије. Буковцу је искуство приказивања прослава и процесија сигурно било познато из његовог боравка у Паризу. Као пример можемо навести знамениту слику Алфреда Рола *Прослава дана Бастиље* из 1880. године.[83]

Културу спектакла на тлу Средње Европе последњих деценија 19. века утврдио је аустријски сликар Ханс Макарт.[84] Тријумфална поворка која је пред царем Фрањом

---

77 Kraševac, Izazov moderne: Zagreb–Beč oko 1900, 26–27.

78 D. Damjanović, *Arhitekta Herman Bollé*, Zagreb 2013.

79 Више о изградњи, архитектури и култури бечког Ринга: A. Nierhaus, ed. *Der Ring. Pionier Jahre einer Prachtstrasse*, Wien 2015.

80 F. Šimetin-Šegvić, *Zagreb/Agmar als zeremonieller Raum 1895. Kaiser Franz Joseph und dynastische Repräsentation*, у: *Die representation der Habsburg-Lothringischen Dynastie im Musik, Visuellen Medien und Architektur*, ed. W. Telesko, Wien–Köln–Weimar 2017, 367–390.

81 E. Hilscher, H. Karner, *Zeremonielle Räume und die „Offentlichkeiten"*, у: Исто, 301–307.

82 Фотографије на којима су забележени моменти са отварања Школског форума и полагања камена темељца Нове гимназијске зграде публиковане су у: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900*, 28–29.

83 J. E. Hargrove, N. McWilliam, ed. *Nationalism and French Visual Culture, 1870–1914*, Washington 2005.

84 Више о Макарту: A. Husslein-Arco, A. Klee, ed. *Hans Makart. Painter of the* Sense, Wien 2011.

83. Жан-Леон Жером, *Пријем Великог Комдеа код Луја XIV*, 1873, уље на платну, Musée d'Orsay, Париз, инв. бр. RF 2004 15

82. *Живио краљ*, 1895, уље на платну, Hrvatski institut za povijest, Загреб, инв. бр. S 19 (стр. 192)

продефиловала бечким Рингом 1879. године дефинисана је као театрална истористичка маскарада.[85] Свечана кола и историјски костими манифестовали су успон либералног грађанства, и његову повезаност са монархистичким устројством. Сцене бечке свечане процесије су посредством модерних масовних медија премрежиле Средњу Европу током наредних деценија,[86] учинивши могућом претпоставку о њеном посредном дејству на уобличавање ефемерног спектакла одржаног у Загребу 1895. године.

У предњем плану Буковчеве слике *Живио краљ* доминира скуп девојчица. Једва видљиви цар у генералској униформи, окружен представницима власти, није у фокалном и симболичком фокусу посматрача, што несумњиво одступа од уобичајених правила презентације владарских личности у масовним сценама. Умањење царевог лика и истицање девојчица у првом плану чини се наменски изведено. Сцена на први поглед представља приказ акламативне потврде монарховог легитимитета. Ипак, представљање девојчица у првом, и представника народа у другом плану, истичу народ као колективног хероја слике. Украшени хрватским тробојкама, они манифестују основ и будућност нације, као и монархије у целини. Истовремено, позиција девојчица у нивоу посматрачевог погледа потврда је демократичности композиције.

Премештање фокалног и симболичког врхунца сцене са владара на, условно речено, минорне актере није новина у европској уметности. Знаменита слика Адолфа Менцела *Битка код Хохкирха* из 1856. године пример је потискивања владарске личности пруског владара Фридриха Великог у други план.[87] У прихватању такве паралеле, можемо и Буковца дефинисати као *прогресивног реакционара*,[88] будући да је узвишену владарску личност Фрање Јосифа *уткао* у хрватски народ као колективног хероја. Буковац је, попут Менцела, наступио као очевидац историјског догађаја.[89]

---

85 W. Telesko, *Der Triumph und Festzug im Historismus*, у: *Der Traum vom Glück, Die Kunst des Historismus in Europa*, ed. H. Fillitz, Wien 1996, 291–296.

86 W. Telesko, *Der Makart-Festzug 1879. Medienstrategien zwuschen bürgerlichen Anspruch und monarchischer Jubelfeier*, у: *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, ed. R. Gleis, München – London – New York, 2011, 104–113.

87 H. Kohle, *The Modernity of History Painting: The Case of Adolph Menzel*, Intellectual History Review 17 (2007) 135–151.

88 Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert,* 119–120.

89 Kohle, *The Modernity of History Painting: The Case of Adolph Menzel*, 148–149.

84. *Цар Фрањо Јосиф I*, 1896, уље на платну, Hrvatski povijesni muzej, Загреб, инв. бр. HPM/PMH-2677

Истовремено, овакав тип историјске слике може се везати и за историјско сликарство француског сликара Жан-Леон Жерома. Поглед одоздо, расветљена палета, кулисност и наглашена театралност костимираних ликова повезују Жеромову слику *Пријем Великоī Кондеа код Луја XIV.* из 1873. године (сл. 83)[90] са Буковчевом представом *Живио краљ*.

У складу са Жеромовим античким жанр-сликама, Буковац као да формира хибридну представу са назнакама историјског жанр сликарства. Поворка девојчица евентуалну глорификацију моћног владара спушта на ниво веселе и готово баналне сцене. Коначно, смештање слике у истористичку неоренесансну златну салу Одјела за богоштовље и наставу, у Опатичкој 10 у Загребу, потврђује Буковчев загребачки *grand décor*.

Буковац је приликом отварања Хрватског народног казалишта протумачио цару смисао застора. Репутација уметника и утисак који је оставио на цара несумњиво су довели до позива из бечког двора 1896. године. У царској резиденцији у Хофбургу моћни цар се нашао пред сликаревим штафелајем.

Портрети цара Фрање у другој половини 19. века сублимирали су комплексну државу Хабзбурговаца. У вишенационалној држави монарх се није могао, попут других европских владара, национализирати. [91] Његов портрет је морао да одговара вековном концепту династије Хабзбург – Viribus Unitus. Царев портрет је функционисао као *мултифункционална аранжирана владарска слика*[92] – преко одежде и одличја, владар је настојао да успостави адекватну комуникацију са одговарајућим националним и регионалним структурама.[93]

Разнолике цареве представе ипак се могу груписати у две типске врсте портрета. Први тип, небројено вариран, приказује цара у војној униформи ослоњеног на сабљу.[94] Сабља симболично указује на личну снагу монарха, истиче његову љубав према војсци, и посредно истиче моћ војске у државној структури.[95] С друге стране, приказ цара у свечаној одори, са Орденом златног руна, постаје крајем 19. века доминантан портретни тип, као део стратегије произвођења времешног цара у харизматичног оца свих народа у Монархији. Оба владарска типа деловали су сходно функцији владарског портрета. Цареви портрети су опстајали као репрезента-

90 F. de Vergnette, *History According to Gérôme*, у: *The Spectacular Art of Jean-Léon Gerôme (1824–1904)*, 131–173; M. Eberle, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, München 2017, 325.

91 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 53.

92 Исто.

93 Исто.

94 R. Schoch, *Das Herrsherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, München 1975, 93–96.

95 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 53; Haunfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, 296–298.

тивни и официјелни владарски симболи који су преплавили јавне просторе широм Двојне монархије. Смештени у простору између намере пошиљаоца и очекивања прималаца визуелне поруке, [96] деловали су као прворазредни пропагандни визуелни агенти.[97]

Буковац је два канонска портретна типа преформулисао на свој начин. Године 1896. монарх је позирао четири пута током сликареве посете Бечу у трајању од двадесет два дана. Као посебну занимљивост, Буковац истиче да је цар приликом њиховог првог сусрета очекивао да је портрет већ допола готов. Наиме, устаљена пракса бечких уметника била је да се по фотографији изведе већи део царевог портрета, а затим да се евентуално на лицу места доврши. Спочитавање бечким уметницима да нису сликали по природи, односно да нису портретисали монарха *in situ*, говори о Буковчевој методологији рада која је почивала на непосредном доживљају портретисаног и брзом скицирању његовог карактерног лика. У том контексту се разуме царева констатација да сликар ради *врло брзо*,[98] као и сликарева изречена цару да га неће сликати по фотографији *већ по природи*.[99] Буковац је извео и неколико студија цареве главе и одежде на основу којих је доцније у Загребу начинио велике уљане портрете. Успела студија монархове главе, донедавно у власништву сликареве кћерке Иванке, у потпуности је изражавала снажну психологизацију лика; непосредно изведена студија је истакла карактерну главу конкретне историјске личности. Буковац је у складу са слоганом *Човек није у краљу, краљ је у човеку* представио цареву личност изнад репрезентације надперсоналне маске власти.[100]

Непосредност скицозног лика није могла бити видљива на званичним репрезентативним царевим портретима, који су морали да оличе моћ владара, државе и династије у целини. Портрет цара у генералској униформи настао је за Хрватски сабор (сл. 84). Приказ времешног цара у стојећем ставу ослоњеног на сабљу, са рукавицама галантно пребаченим преко балчака, представља типску варијацију царевог портрета у војној униформи. Могући иконографски узори (рука на столу…) за извођење царевог лика могу се пронаћи и у Кабанеловом канонском портрету француског цара Наполеона III из 1865. године (сл. 85).[101] Хубертус Кол овај знаменити портрет види као одступање од церемонијалне помпезности Винтерхал-

85. Александар Кабанел, *Цар Наполеон III*, 1865, уље на платну, Musée National du Château, Компјењ, инв. бр. C. 2008. 005

96 M. Warnke, *Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hamburg 1996.

97 Schoch, *Das Herrsherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, 15–17.

98 Буковац, *Мој живот*, 172.

99 Исто.

100 Под утицајем просветитељства Хабзбурговци су се у периоду од друге половине 18. до прве половине 19. века прилагођавали идеалима грађанске класе: W. Telesko, *„Der Mensch steckt nicht im König, der König steckt im Menschen" Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I.*, у: *Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840*, ed. S. Grabner, M. Krapf, U. Felbinger, Wien 2006, 70–85.

101 Kohle, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne*.

терових портрета цара, што представља субверзију, и Кабанела дефинише *ūроīресивним модернистом*.[102] Тензија између владарских обележја и реалне особе приметна је и на Буковчевом портрету Фрање Јосифа. Царев лик се може сагледати као приказ доброг ујака,[103] или добродушног оца, каквим је поиман међу народима Двојне монархије. Његов старачки лик као да је у супротности са ауторитативном генералском унуформом, што несумњиво доводи до расцепа између претпостављене дужности и приказане личности. Без додатних владарских атрибута (круне, трона), владар је представљен као гологлави старац који успоставља контакт са посматрачем.

Други монархов портрет настао је за Далматински сабор (сл. 86). Цар је приказан у свечаној одежди са најважнијим династичким Орденом златног руна на грудима. Приказ остарелог владара у церемонијалној одежди потврдио је сакрализацију царевог лика. У контексту истицања његовог квази надвременитог лика, владар је представљен као гарант одрживости монархије на издисају.[104] Наткриљена балдахином, као аргументом додатне сакрализације, царева фигура је функционисала као отелотворење Хабзбуршке монархије. У прилог истицању ненарушивог династичког легитимитета постављене су и најважније династичке реалије – аустријска круна, скиптар и шар на сточићу са десне цареве стране функционишу као визуелни симболи државе и династије, али и као иконографски атрибути који потврђују монархове врлине.

Буковац је царев лик извео у складу са ревитализацијом конзервативног неоапсолутизма. Владар је уметнут у метафизички простор дефинисан династичким амблемима и старим реторичним топосима моћи (трон, завеса, детаљ двоглавог империјалног орла), који истичу непроменљивост и вечитост монархистичког устројства и породичног наслеђа Хабзбурга.[105] Империјалне инсигније у садејству са амблемима постојаности и државне моћи, оличеним у стубу и трону, исказују пуноћу неприкосновености другог вечитог царевог

[102] Исто.

[103] Исто.

[104] Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 53–54.

[105] W. Telesko, *„Physiognomie im Zwielicht" „Kaiser Franz I. von Österreichischen Kaiserornat" – Friedrich von Amerlings*, 42–43.

тела које персонификује непропадљивост династичког прејемства и вечитост монархистичког система власти.[106] Владарево смртно тело остаје по страни, док се надперсонално и свеприсутно тело приказује у виду портрета.[107] Уколико су за портрет цара Фрање Јосифа у генералској униформи пронађене аналогије са Кабанеловим портретом цара Наполеона III (сл. 87), онда је портрет француског краља Луја XIV Ијасента Ригоа из 1701. године несумњиво исходиште овог и свих оваквих владарских представа.[108]

Канонски портрет и прототип апсолутистичког портрета у целини морао је бити познат и Буковцу. Приказ омнипотентног монарха, смештеног у сопствено или божанско окружење, остаје врхунац визуелизације апсолутистичке власти. Поред истоветне церемонијалности портрета француског краља и аустријског монарха, смештених у узвишени простор симболичке и материјалне моћи, приметно је и одсуство комуникације владара са потенцијалним посматрачем. Приказани Фрања Јосиф није грађански монарх, нити демократа који комуницира са својим поданицима; он је апсолутни суверен који обитава у божанској, али и сопственој аури славе. Потпуно незаинтересован за јавност, остаје да делује као освештана икона апсолутистичке власти у радикално другачијем друштвеном и политичком систему с краја 19. века.

Буковчев портрет цара Фрање Јосифа у генералској униформи изложен је у оквиру Хрватског павиљона на Миленијумској изложби у Пешти 1896. године. Додела свечане дипломе са царевим потписом је потврдила место портрета у систему репрезентације цара Фрање Јосифа на крају 19. века.

Наредне године уметник је даровао официјелни портрет Фрање Јосифа Југословенској академији знаности и умјетности у Загребу (сл. 88).[109] Репрезентативни портрет намењен за свечану салу уобличен је као варијација портрета намењеног Далматинском сабору. За разлику од претходног портрета на којем цар попут свештеника у пурпурној одећи обитава у театралном простору, сада је његова моћ измештена у реалан ентеријер. Плошни простор са извесним упливом сецесије и приметном орнаменталношћу одражава модернистичке тенденције у систему владарске репрезентације. Сведени простор указује на извесну редукцију величајности претходног портрета. У прилог хуманизацији представе сагледава се и карактерна царева глава. Овога пута цар очима успоставља директан контакт са

87. *Цар Фрањо Јосиф I*, 1896, уље на платну, Državni arhiv u Zadru (детаљ)

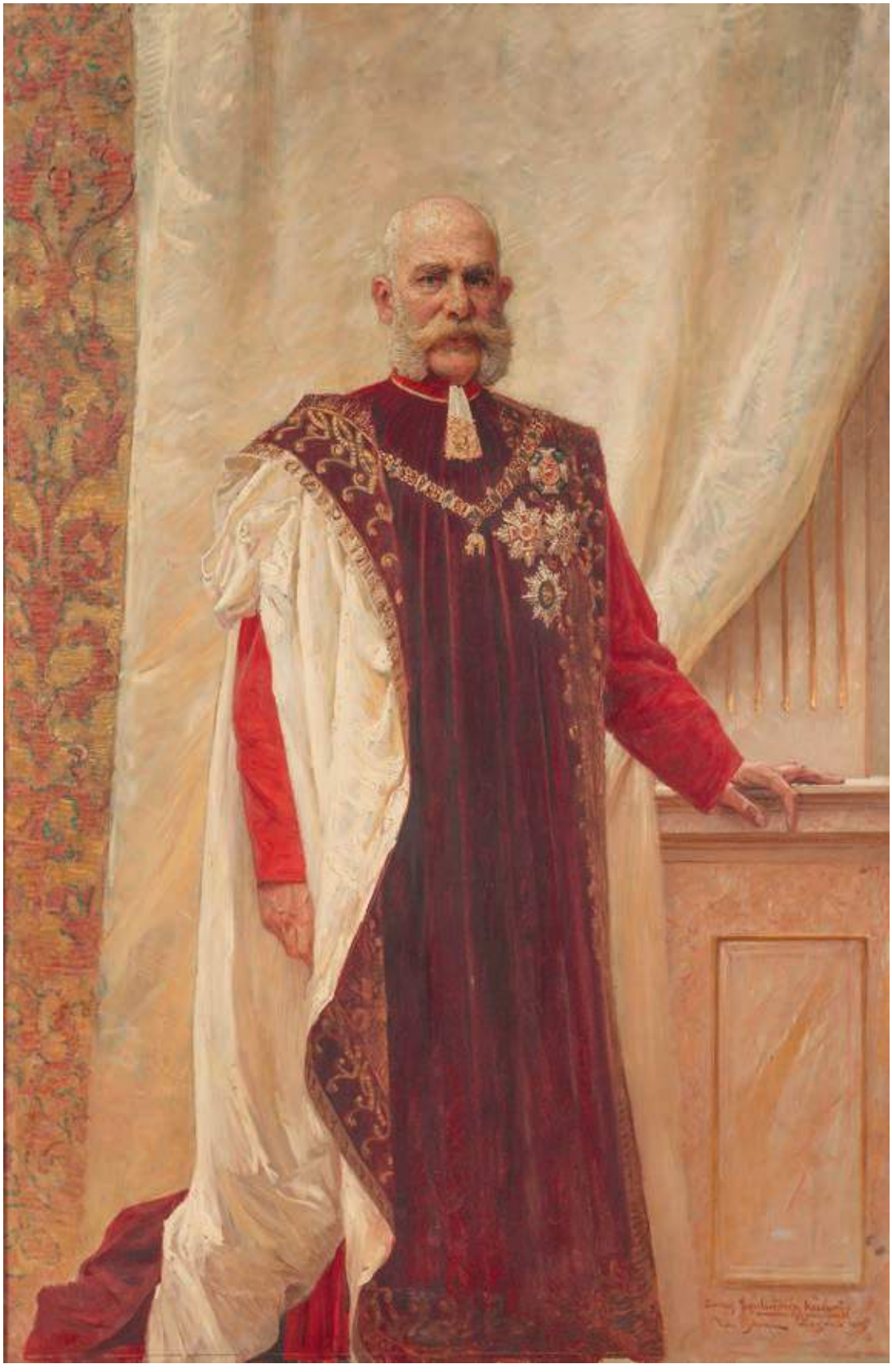
86. *Цар Фрањо Јосиф I*, 1896, уље на платну, Državni arhiv u Zadru (стр. 196)

106 E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies, A Study of Medieval Political Theology*, Princeton – New Jersey, 1997.

107 Haunfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern*, 70. О политичкој употреби владарског портрета у контексту репрезентације владареве свеприсутности: L. Marin, *Portrait of the King*, Minneapolis 1988.

108 Schoch, *Das Herrsherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, 18–24.

109 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 373.



посматрачем, и тако представу из домена ванземаљске просторности смешта у оквире комуникацијског односа између активног и сувереног монарха и пасивног посматрача у улози поданика.

88. *Цар Фрањо Јосиф I*, 1897, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. – 298

Парадоксално, или не, Буковац је током израде царевих портрета имао кључну улогу у борби за аутономију хрватског културног идентитета на великој Миленијумској изложби одржаној у Пешти 1896. године.[110] Упркос противљењу дела културне јавности у Загребу, сликар је успео да дипломатским умећем издејствује самосталност Хрватског павиљона историје и уметности, у којем је изложио две монументалне историјске представе: *Слава њима* (позоришни застор) и *Дубравка*. Не обазирући се на опаске да својим учешћем на изложби издаје хрватске националне интересе, те национални идентитет утапа у унионистичку културну политику Пеште, Буковац је успео да издејствује да се изложбени павиљон из ефемерног материјала преобликује у трајно архитектонско дело, и потом пребаци у Загреб 1898. године.

У центру мултимедијалне изложбе у Пешти, организоване поводом хиљадугодишњице досељавања Мађара у Панонску низију,[111] нашла се идеја културне и државотворне супремације Мађара.[112] Досељавање у деветом веку под вођом Арпадом манифестовало је актуелну мађарску хегемонију. У супротности са интегративним концептом мађарске превласти, Буковац је у Хрватском павиљону изложио две представе чија је сврха била да дају легитимитет праву на партикуларну националну историју. Визуелни језик је послужио материјализацији историјског права Хрвата на спајање континенталне и приморске Хрватске. У складу са општим концептом произвођења националних традиција,[113] историја је послужила политичкој аргументацији модерног националног идентитета. Имагинарна прошлост је визуелним језиком претварана у непобитну садашњост.

Историзам, као свеукупна културна структура, подржао је преображај стварности и пројектовање сутрашњице.[114] Борба за право на територије дефинисала је актуелне стратегије политичких и културних елита у процесу хомогенизације разноликих етничких група на тлу Средње Европе. У настојању да се глорификује прошлост, националне елите у Угарској су стварале митове са идејом политичке и

[110] Rossner, "*The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion…" Vlaho Bukovac' Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest.*

[111] T. Barscay, *The 1896 Millennial Festivities in Hungary: An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda*, у: *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, 187–212.

[112] B. Varga, *Monumental Nation/Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-Siècle Hungary*, Berghahn, New York – Oxford, 2016.

[113] E. Hobsbom, *Uvod: Kako se tradicije izmišljaju*, у: *Izmišljanje tradicije*, ed. E. Hobsbom, T. Rejndžer, Beograd 2002, 5–25.

[114] *Historicism in Croatia,* Vol. 1–2; О општим основама културе историзма у 19. веку: *Der Traum vom Glück, Die Kunst des Historismus in Europa.*

културне инструментализације.[115] Тако је замишљена прошлост у уметности преображавана у стварност.

С друге стране визуелизације супротстављених националних концепата, Буковчеве слике у Хрватском павиљону стављене су под лупу формалистички интониране критике. Видљиве, или пак субверзивне, политичке поруке Буковчевих историјских слика препознате су као модернистички уобличена ликовна дела. Осим позорности мађарских културних кругова, од посебног значаја се чине критички осврти једног од кључних протагониста бечке ликовне критике. Истакавши експресивност боја и пленеристичко расветљавање, протагониста модернизма Лудвиг Хевеши се похвално изразио о Буковчевим сликама,[116] на којима је видео посебност француске пленеристичке школе и уметникову детерминисаност Медитераном. У похвали Буковчеве оригиналности, Хевеши истиче одступања од узорне Кабанелове пикторалне поетике, као и од имресионистичких тенденција у француском сликарству. Даље, указује како расветљена сликарева палета раскида са тамним минхенским атељерским сликама историјске школе Карла Теодора фон Пилотија.[117] Буковац се коначно препознаје као еманципатор и утемељитељ *загребачке шарене школе*, у којој су се поред њеног неприкосновеног лидера нашли Иван Тишов, Бела Чикош Сесија, Отон Ивековић…

Изградња куће и креирање уметничког живота у Загребу

Буковчев *grand décor* у Загребу требало је да се потврди и социјалним позиционирањем уметника који је снагом личне воље у потпуности превредновао уметничку сцену града.

Успон Влаха Буковца на културној и уметничкој сцени Загреба умногоме је зависио од успеха његове прве загребачке самосталне изложбе портрета. У палати Акаде-

[115] О употреби активних и избледелих митова у уметности 19. века на тлу Европе: W. Telesko, *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Wien–Köln–Weimar, 2004.

[116] Rossner, "*The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion… " Vlaho Bukovac' Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest.*

[117] О историјском сликарству Карла Теодор фон Пилотија: F. Büttner, *Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, у: *Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, ed. R. Baumstark, F. Büttner, München 2003, 22–67. О хрватском историјском сликарству и његовом установљењу на Академији ликовних уметности у Минхену у 19. веку: I. Kraševac, *Slojevitost tema – mnogostrukost žanra. Hrvatsko slikarstvo potkraj 19. i početkom 20. stoljeća u kontekstu münchenske škole*, у: *Zagreb–München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ed. R. Vuković, Zagreb 2009, 16–23; M. Bregovac-Pisk, *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj i njegovo ishodište na münchenskoj Akademiji (nacionalna tematika)*, у: *Zagreb–München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ed. I. Kraševac, P. Prelog, Zagreb 2011, 72–89;

мије, у организацији Друштва за умјетност и умјетни обрт, организована је изложба Буковчевих слика насталих до краја јесени 1893. године.[118] Медијски испраћен догађај је имао велики одјек у Загребу, а поставку је видело око две хиљаде посетилаца. Наредне године сликар је извео неколико антологијских портрета угледних појединаца. Виртуозни портрети Ивке Врањицанин у затвореном и пленеру из 1894. године, као и изузетно успели портрети Фрање Солара и његове супруге Иване Солар Фишбах, из исте године, спадају у Буковчева портретна ремек-дела изведена у загребачком периоду. На њима се препознају стилски преображаји самог сликара, а изражајност представљених ликова потврђује његово умеће да проникне у психолошке особености портретисаних особа.

Утемељење сликара као кључне фигуре загребачке уметничке сцене повезано је са постепеним одступањем његовог главног такмаца. Наиме, Исидор Кршњави је 1897. године поднео оставку на место председника Друштва умјетности.[119] У питању је био сукоб *старих* и *младих* око изложбе *Хрватски салон* планиране за 1898. годину. Несугласице око професионалног статуса уметника у друштву и поимања уметничког израза, условили су Буковчево утемељење хрватске модерне уметности. Значај сликара за организовање струковног живота у Загребу потврђује оснивање новог Друштва хрватских умјетника за које је саставио правила 1897. године.[120] Указујући на поменути сукоб у Загребу, Вера Кружић Ухитил је извела паралелу са сличним уметничким (сецесијским) друштвима која су ницала у германским центрима. Оснивање Сецесије у Минхену (1892), Бечу (1897) и Берлину (1898) [121] Ухитилова види као потврду јаза између конзервативних и либералних струјања у ликовном исказу и педагошком раду међу двема генерацијама уметника. Сепарација Бечке сецесије од етаблираног Genosesenschaft der bildenden Künstler Wiens, основаног 1861. године, представљала је судар традиционалних уметничких друштава и нових, који су заговарали модернизацију и еманципацију уметности од уврежених друштвених и државних оквира.[122]

Тако је и новоформирано Друштво хрватских умјетника подржавало идеју о већој аутономији уметности и уметника у друштву крајем 19. века.[123] И прва уметничка удружења, формирана крајем 18. века, настојала су да ограниче утицај племства и клира на уметничку продукцију. Она су од својих почетака деловала у организовању изложби, оснивању музеја, око струковног уређења… Деловање Societé des Amis des Arts у Паризу од 1815. године служило је превасходно јавном интересу и

118 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 82.
119 Исто, 98.
120 Исто, 98–99.
121 Исто, 99.
122 S. Parsons, *Painting in the Age of Franz Joseph*, 16–19.
123 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 157–158.

проширењу конзумената уметности.[124] Пораст броја наручилаца и реципијената из редова обогаћеног грађанства условио је огромну уметничку продукцију која је неретко прелазила у индустријализацију.[125]

Удружења су кроз излагачке делатности доприносила интернационализацији националних уметничких пракси.[126] Организовање изложби и салона доприносило је финансијској и креативној еманципацији уметника од дотадашњих мецена и тутора. Оснивање мађарског (OMKT) 1861. године, и његов ангажман на подизању Уметничког павиљона (Mücsarnok) 1896. године на Тргу хероја у Пешти, говори о значају уметничких удружења у стварању изложбених павиљона и развијању културне свести грађанства.[127] Мађарско удружење лепих уметности указало је и на потребу хомогенизације националне уметности и њеног превредновања у односу на доминацију интернационалног језика француске уметности.[128]

Парадоксалним се чини да је Буковчево Друштво хрватских умјетности Кршњави оптужио као анационално, сецесијско, анархично…[129] Буковчев ангажман на припреми првог Хрватског салона неоспорно је озваничио успостављање уметничке сцене у Загребу. Изложбе су биле основни покретачи уметничког живота. Поред излагачке праксе, оне су подстицале и делатност ликовних критичара. Полемички тонови, апологетски искази и сукобљавање мишљења пратили су излагаче у европским уметничким центрима.[130] Илустроване новине и каталози, новински фељтони и фотографије у масовним медијима омогућили су стварање комуникативне мреже која је почивала на повезаности уметника, изложби, критичара и уметничких часописа и са купцима уметнина.[131] У шестом броју прогресивног студентског листа *Младост* Душана Плавшића и Гвида Јенија, штампаном у Бечу 1898. године, објављен је афирмативан текст о Буковчевом делу.[132] С друге стране, након изложбе Хрватског салона публикована је брошура музиколога Фрање Кухача *Анаркија у хрватској књижевности и умјетности*,[133] у којој аутор негативно оцењује Буковчев опус, што је додатно утицало на поделу јавног мњења на присталице и противнике сликаревог дела.

Упркос континуираним критикама, Буковац је у том периоду био неприкосновени ауторитет на загребачкој сцени. Свој статус у Загребу потврдио је 1897. годи-

---

124 Исто, 171.
125 Исто, 158.
126 Исто, 170–172.
127 S. Parsons, *Painting in the Age of Franz Joseph*, 31.
128 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 173–174.
129 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 102.
130 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 174–175.
131 Исто.
132 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 104.
133 Исто.

не окончањем изградње велелепне куће на Тргу Фрање Јосифа I (сл. 89).[134] Уобличавање палате у неоренесансном стилу, по пројекту архитеката Леа Хенисберга и Јулија Дојча, представља победу истористичке културе градње у европским градовима на тлу Средње Европе. Атику средњег ризалита монументалне уличне фасаде красила је скулптура *Геније умјетности* Рудолфа Валдеца. Представљена алегоријска персонификација са статуом богиње Нике у руци указивала је на тријумф уметности у култури краја 19. века. Готово да није било значајније јавне грађевине без алегоријских представа које су сведочиле о значају њених становника или наручилаца.[135] Постављена насупрот потоњег Умјетничког павиљона, Буковчева кућа је дефинисала новоуспостављени културни центар Загреба. Четворособни стан је био ходником спојен са пространим атељеом наслоњеним на рустичну пећину са водоскоком. У суштини, кућа је била варијанта спајања приватног и радног простора у јединствен простор изведен по сликаревој замисли.

89. Кућа Влаха Буковца у Загребу, 1897, фотографија

Буковчева палата је постала окосница његове кандидатуре за статус сликара кнеза.[136] Најкасније од 1870. године, у појединим градским центрима, превасходно на средњоевропском тлу, уобличен је концепт сликара кнеза.[137] Кључне фигуре овог интернационалног концепта били су славни сликари: Фредерик Лејтон у Енглеској, Јан Матејко у Пољској, Михаљ Мункачи у Мађарској, Франц фон Ленбах и Франц фон Штук у Минхену и Ханс Макарт у Бечу. Дуго искључени из историографске развојне путање модерне уметности, ови сликари су уживали статус славних личности о којима су свакодневно објављивани новински чланци и булеварски фељтони.[138] У послератној историографији поимани као последњи изданци пре-модерне, поменути сликари су неретко у своје доба важили за модерне уметнике, боеме, побуњенике и друштвене аутсајдере.[139]

Култура историзма као стваралачка реминисценција идеализоване прошлости изнедрила је могућност уобличавања концепта кнеза сликара. Верни митским узорима прошлости – Рафаелу у Риму, Тицијану у Венецији и Рубенсу у Фландрији – сликари су живели мање као уметници а више као принчеви, потврђујући свој неприкосновени јавни имиц.[140] До кулминације њиховог статуса дошло је 1878. године, када је Јан Матејко у Кракову стекао право на ношења скиптра, обележја његове владавине у сфери уметности и културе.[141] Сликари принчеви су препознава-

134 Више о кући Влаха Буковца у Загребу: Исто, 100–102; I.a Kraševac, *Zagrebačka kuća i atelijer Vlahe Bukovca. Palača natkriljena genijem umjetnosti*, Zagreb. Moja kuća 66 (2018) 24–29.

135 Büttner, Gottdang, *Einführung in die Ikonographie. Wegen zur Deutung von Bildinhalten*, 157.

136 *Maler Fürsten*, München 2018.

137 D. H. Lehmann, *„Maler Fürsten" Facetten einer moderner Erfolgsgechichten*, у: *Maler Fürsten*, 8–13.

138 Исто, 9,

139 A. M. Bonnet, *Die Musealisierung der Maler Fürsten. Winkelzüge der Moderne*, in: *Maler Fürsten*, 31.

140 Исто, 10.

141 Исто.

90. Јосиф Леви, *Атеље Ханса Макарта*, 1870, фотографија, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Беч, инв. бр. Pk 3855

ни по одликовањима и другим признањима. Додела титуле сер (барон) Фредерику Лејтону представља пример стицања заслуженог достојанства. Сликари више нису били само уметници који сликају принца (владара) – као Франц Ксавер Винтерхалтер,[142] сликар европске аристократије средином 19. века – већ су постали равни својим наручиоцима.[143] Њихово место у друштву изискивало је особен стил живота: лежерност, помодне забаве, артифициране манире. И познавање друштвене етикеције је било обавезно за сликаре принчеве, који су постали креатори културних и модних парадигми.

Постојале су и одређене друштвене закономерности: *интернационализација домаће сцене; финансијско и свако друго помагање младих и неафирмисаних уметника; визуелизација националног идентитета у великим историјским сликама; атељеи као простори сусрета културних чинилаца; подстицање уметничког живота кроз организовање изложби и удружења и даривање својих дела јавним установама*.[144] Сходно друштвеном уговору између уметника, наручилаца и реципијената, сликар кнез је морао да буде великодушан и дарежљив. Његов раскошан живот је потврђивао и атеље као етички уобличен простор.[145] Коначно, углед кнеза сликара се заснивао на његовом уметничком доприносу, на социјалним вештинама и моралним нормама које су свеукупно доприносиле напретку културе.[146]

Чини се да је Буковац током изградње своје куће у Загребу достигао скоро све тражене личне врлине и социјалне особености потребне за стицање статуса сликара кнеза. Деловање младих сликара у атељеима на Прилазу, који чини нуклеус будуће Ликовне академије, поима се као Буковчева заслуга. Коначно, оснивање Друштва хрватских умјетника, Буковчева главна улога у уобличавању Хрватског павиљона на Миленијумској изложби у Пешти 1896. године, као и његов круцијални ангажман у организовању Хрватског салона у Умјетничком павиљону 1898. године, говоре у прилог траженог ангажмана у корист општег добра. У том контексту се може сагледати и Буковчев одговор на оптужбе Исидора Кршњавог и бана Банфија да је његова кућа исувише претенциозна, те представља доказ расипничке по-

142 H. Kessler-Aurisch, *The Ultimate Court Painter*, у: *High Society. The Portraits of Franz Xaver Winterhalter*, 14–23.

143 Bonnet, *Die Musealisierung der Maler Fürsten. Winkelzüge der Moderne*, 13.

144 Исто, 13.

145 Исто.

146 Исто.

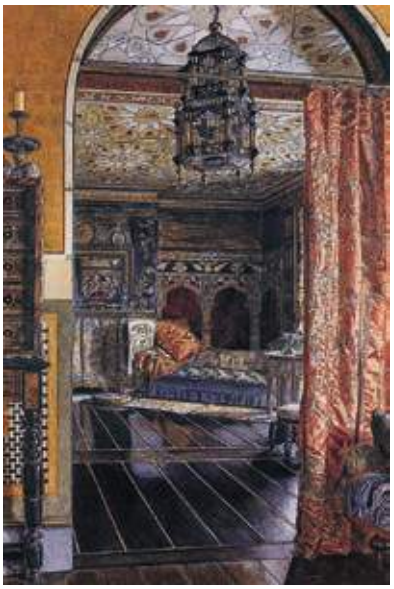
литике бана Куен Хедерварија.[147] Буковац је у своју одбрану истакао да је кућа изграђена новцем његове супруге, у износу од 30.000 форинти, и његовим уделом од 18.000 форинти.[148] Одговор Кршњавом је потврдио Буковчеву благонаклоност, особину која карактерише сликара кнеза.

Упркос изузетно популарним и етаблираним сликарима, који су током Буковчевог боравка делали у Паризу, концепт сликара кнеза није у потпуности заживео у француској престоници. Евентуално су Александар Кабанел и његова *палата (атеље)* у парку Монсо могли да се изједначе са статусом сликара принчева и њиховим атељеима у другим европским уметничким центрима. Славне куће Франца фон Штука и Франца фон Ленбаха у Минхену, Фредерика Лејтона у Лондону, и надасве Ханса Макарта у Бечу, могли су да утичу на Буковца приликом уобличавања куће на Тргу Фрање Јосифа I.[149]

Атељеи као епицентри луксузних вила и малих палата дефинисани су као: *сликарски простор, инспиративна кулиса за постизање одређеног распложења са објектима за студије, место презентације изврсних збирки, изложбени и продајни простор за сопствена дела, салон за пријем, простор за друштвена догађања, сала за свечаности и место за сакупљање уметнина.*[150]

Чувени атеље Ханса Макарта свакако је био узор средњоевропским уметницима у њиховом друштвеном позиционирању (сл. 90).[151] Макартов атеље је основни пример *монументализовања* атељеа крајем 19. века.[152] Осмишљен као мешавина атељеа, места за становање и музејског простора, одавао је утисак позоришне бине на којој се одиграва свакодневна уметникова делатност. Кулисни простор представљао је укидање границе између живота и уметности.[153] Палме, слике, гоблени, препариране животиње, сомотске драперије и други брижљиво изабрани артефакти из разних епоха, представљају есенцију *макартизма*, на основу којих је овај *скоројевић* потцртавао свој освојени статус. С друге стране, Макартов атеље је за поједине учеснике културног живота био простор *азијатских старудија* (Фојербах)[154] и суштинска манифестација преувеличаног кича и блазиране екстраваганције.

147 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 102.
148 Исто.
149 Vugrinec, *Hrvatski salon i bečka secesija: Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900*, 63.
150 B. Joss, *München – die Stadt der Malerfürsten*, у: *Maler Fürsten*, 48.
151 E. M. Orosz, *Der Makart – Stil. Eine Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur*, у: *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, 116–125.
152 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 166–167.
153 Исто, 171.
154 Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, 168.



91. Ана Алма-Тадема, *Ентеријер собе за цртање (Townshend house)*, акварел, 1885, уље на платну, Royal Academy of Arts, Лондон, инв. бр. 08/3505

92. Влахо Буковац у загребачком атељеу, око 1897, фотографија, Muzeji i galerije Konavala, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB 1034 (стр. 207)

Несумњива узорност Макартовог атељеа је утицала на изградњу великог броја историјских атељеа у европским уметничким центрима.[155] У илустрованим новинама, на разгледницама, фотографијама и другим медијским изразима налазио се приказ уметниковог атељеа.[156] Утицај Макартовог атељеа потврђује и серија фотографија минхенских атељеа Карла Тојфела из 1889. године.[157] Велики број његових фотографија истористичких атељеа представља радне просторе познатих и мање познатих уметника с краја 19. века.[158] Уобличени по Макартовом канонском моделу са мање или више раскоши, снимљени атељеи исказују стилски и идејни конгломерат неретко дефинисан оријенталном патетиком.

Чини се још јаснијим утицај славне Лејтонове Townshend house у Лондону на ентеријер Буковчеве куће у Загребу. Оријентална декорација, и лагодни и козерски живот њених становника и гостију указују на могући узор приликом уобличавања форме и духа Буковчевог дома у Загребу (сл. 91).[159] Лакоћа живљења славних је континуирано визуелизована с идејом конструисања статуса – celebrity.[160]

У складу са таквим узорима је конципиран Буковчев загребачки атеље. Оријентални дух доминира и у Буковчевом радном и животном простору. Салон у египатском стилу и атеље у маварском изведени су у духу тадашње моде. Ликови изрезбарени маварском орнаментиком, улаз на терасу у форми минарета, оријентални теписи, псеудооријентални намештај и незаобилазне палме,[161] наизглед су одражавали Макартов атеље у малом. Ипак, пред расветљеним Буковчевим атељеом устукнуо је истористички патос Макартовог атељеа оличен у тешким завесама које гутају дневно светло.[162]

Буковац је постао први, испоставило се и последњи, сликар кнез у Загребу, о чему сведочи драгоцена фотографија из загребачког атељеа на којој је уметник приказан како самоуверено и опуштено свира на клавиру (сл. 92). Такве фотографије су, осим истицања уметниковог угледа и стечене материјалне моћи, служиле и као реклама за потенцијалне наручиоце његових слика.

---

155 H. Ottomeyer, *Zwischen Kunst und Leben. Die großen Ateliers des Historismus*, у: *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, 70–81.

156 Orosz, *Der Makart – Stil. Eine Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur*, 123.

157 Joss, *München – die Stadt der Malerfürsten*, 41–42.

158 Makart. *Ein Künstler regiert die Stadt*, 160–161.

159 C. Gere, *The Alma – Tademas' Two Homes in London*, у: *Lawrence Alma-Tadema, at Home Antiquity*, 75–97.

160 P. Ten-Doesschate Chu, *The Importance of Being Famous: Alma – Tadema and the Construction of Celebrity*, у: Исто, 138–147.

161 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 102.

162 Orosz, *Der Makart – Stil. Eine Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur*, 123.

За уобличавање свог животног простора Буковац је вероватно био инспирисан Макартовим делом. Бечки сликар је алегоријским представама декорисао радну собу (библиотеку) у палати финансијског магната Николауса Думбе.[163] У виду алегорије сликарства, скулптуре, науке, хемије, трговине, индустрије и пољопривреде, сублимиран је оптимистичан поглед на свет либералне генерације утемељивача бечког Ринга.

[163] R. Franz, *A true memorial to the Viennese flamboyant style Hans Makart's Room for Nicolaus Dumba*, у: *Hans Makart. Painter of the* Sense, 159–170.

93. *Алегорија сликарства*, 1897, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB 941

94. *Лето (Алегорија) лета*, 1898, уље на платну, Zbirka Kurjak, Загреб, преузето из књиге: V. Kružić Uchytil, Vlaho Bukovac, Život i djelo, 1855.–1922., Zagreb 2005, 111 (стр. 209)

Наведени Макартов опус послужио је за осврт на четири алегоријске композиције које је Влахо Буковац насликао за салон у свом дому: Алегорија умјетности I (сликарство), Алегорија умјетности II (египатска), Алегорија умјетности III (ратна композиција), Алегорија умјетности IV (вајарство).[164] Понекад се те композиције наводе и као алегоријски прикази модерног, мистичног, алегоријског и историјског.[165] Најпознатија сцена овог циклуса јесте Алегорија сликарства (сл. 93). Спајање три женска акта у виду муза, псеудоантичког сликара у тоги са палетом (која није била у употреби у антици, јер није било уљаних боја)[166] и египатске сфинге говоре о могућој примени концепта натуралистичке пермутације блиске сли-

[164] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 102.
[165] Исто.
[166] Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 118–119.

карима симболистима.[167] У питању је смишљено спајање наизглед неспојивих симбола и мотива из различитих епоха и цивилизација. Приказ сфинге у близини три музе може се протумачити као универзални симбол женскости и њене мистериозности.[168] Мотив сфинге, заступљен у сликарству симболизма, не представља уобичајени приказ застрашујућег бића, већ указује на тајанствену другост женског принципа.[169]

Врхунац *шареног* (ватреног) стила

Буковац за разлику од Макарта, не поставља тешко разумљиве теме пред гледаоца, већ алегоријске слике конципира као естетска дела која надражују његова чула. Управо се таквом може разумети уметникова слика *Пеш чула*. Кокетне жене, приказане без уобичајених морализаторских порука, уживају у својој лепоти, с тежњом да такав утисак изазову и код посматрача. На исти начин може се сагледати и последња позната Буковчева женска алегорија из загребачког периода. Попут Макартових женских представа изведених у ватреном (flamboyant) стилу, и Буковчева

[167] Hofstätter, *Symbolismus in Deutschland und Europa*, у: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 18.

[168] B. Ernsting, *It is only Reality that is Absurd*, у: Decadence. Aspect of Austrian Symbolism, ed. A. Husslein-Arco, A. Weidinger, Wien 2013, 48–52.

[169] M. G. Mazzucco, *Sfinga i djevojka: smrtonosne žene u maštarijama s kraja devetnaestog stoljeća*, у: *Demon moderniteta. Slikari vizionari*, ed. L. Bošnjak Velagić, Zagreb 2015, 31–39.

95. *Отац у атељеу*, око 1897, уље на платну, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Сарајево, инв. бр. UGBIH-705

96. *Јапанка*, 1898, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. - 211 (стр. 211)

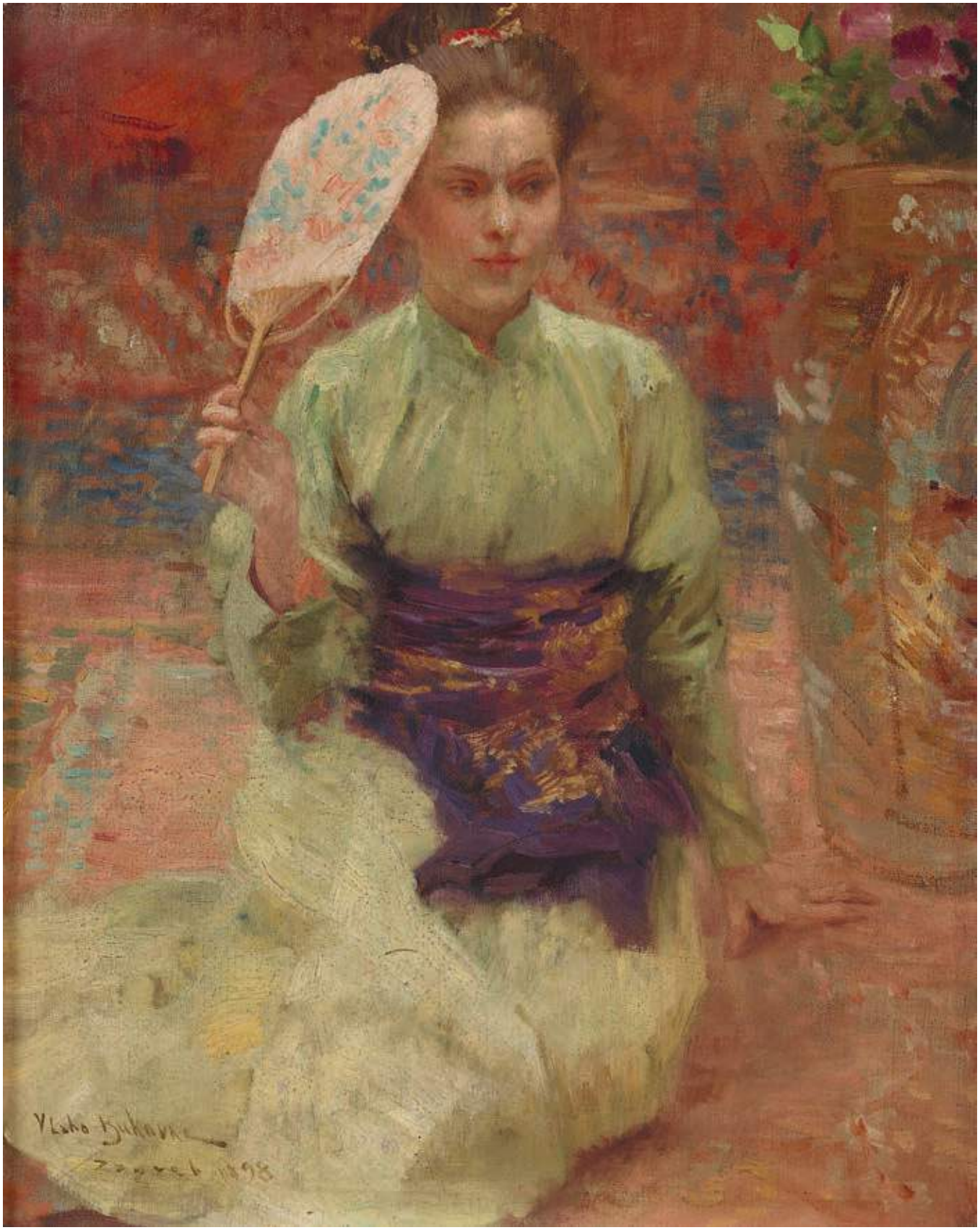
Алегорија лета, из 1898. године, намеће се као спектакуларна колористична фантазија (сл. 94). Приказана женска фигура надилази литерарни извор, и функционише као модеран естетизовани симбол [170] којим се превазилази преносно значење алегорије.[171]

Буковчев атеље је био уобличен и актуелним концептом јапанизма (*japonisme*). На архивској фотографији из 1897/1898. године кадриран је јапански кутак сликаревог атељеа. Између осталог, велика јапанска плесна лепеза на зиду указује на свеопшту јапаноманију. Управо је овај аксесоарни елемент приказан на Буковчевој слици *Отац у атељеу* из 1897. године (сл. 95). Лепеза у целости наткриљује очеву фигуру која се утапа у јапанизам скицозне и експресивне ликовне представе.

Раскош боја и пламтећи ефекат упућују на следећу Буковчеву слику засновану на пријему јапанске културе. Малена *Јапанка* из 1898. године представља врхунац Буковчевог пламеног стила (сл. 96). Ватромет боја, остварен ситним мрљама и цртицама, манифестује употребу импресионистичке технике у уметниковом загребачком периоду.[172] Буковац је овим сликарским поступком интензивирао оно што је Макарт започео на својој *Јапанки* из 1875. године (сл. 97).[173] При том је отишао корак даље у односу на Макартово још важеће представљање телесног оквира женске фигуре. Ватрене боје су готово поништиле приказано тело и произвеле утисак јединствене пламтеће површине.

Буковац је одјек француске јапаноманије могао видети у Пешти[174] и Бечу.[175] Иако је Хабзбуршко царство међу последњим успоставило дипломатске односе са далекоисточним земљама (1869), и дуго било имуно на јапано-

[170] Büttner, Gottdang, *Einführung in die Ikonographie. Weger zur Deutung von Bildinhalten*, 156.
[171] Исто, 169.
[172] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 235.
[173] *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, 214.
[174] K. Gellér, *Japonisme in Hungarian Art*, Budapest, 2017.
[175] J. Wieninger, *„Zum Japonismus in Wien"*, у: *Faszination Japan. Monet–Van Gogh–Klimt*, 184–217.


Vlaho Bukovac
Zagreb 1898

97. Ханс Макарт, *Јапанка*, 1875, уље на платну, Oberösterreichisches Landesmuseen, Линц, инв. бр. G 2044

98. *Харем*, 1893, уље на платну, приватно власништво, преузето из књиге: V. Kružić Uchytil, Vlaho Bukovac, Život i djelo, 1855.–1922., Zagreb 2005, 381 (стр. 213)

манију,[176] Макарт а потом Коломон Мозер и Јозеф Хофман, те посебно Густав Климт, извршили су трансфер јапанизма на тло Средње Европе крајем 19. и почетком 20. века.[177]

Влахо Буковац је свој оријенталистички опус у загребачком периоду употпунио 1898. године. Скица за композицију *Харем* представља пример типичног приказа оријенталног харема (сл. 98). Представа интимног женског простора са нагом оријенталком и свим расположивим оријенталним елементима (лављa кожа) на известан начин понавља слике *Велика Иза* и *Пушифарка*.

Симболизам и нервозна клима у доба fin-de-siècle-a

Исте године Буковац је започео сликање симболистичких представа. Превасходно схваћен као стање духа, симболизам се испољавао у различитим стилским изразима академизма, реализма, декоративног југендстила и ар нувоа…[178] Симболизам сугерише и не објашњава, те настоји да прикаже онострани свет заумних и скривених значења.[179] Године 1886. Жан Мореас је у листу *Фигаро* објавио манифест симболизма. По њему, суштинска особина симболистичке уметности лежи у томе да се ништа не искаже јасно, већ да се помоћу истанчаних трагова и назнака остварује повезаност са исконским идејама.[180] Мореас истиче да је суштина симболизма субјективно објективирање уместо објективног субјективирања.[181]

Историјски ограничен периодом од 1870. до 1920. године, симболизам је с временом постао реликт побеђене прошлости. Испрва слављен као револуционарни правац, током првих деценија 20. века је одбачен од стране авангарде као ретроградни израз.[182] Превасходно усмерен ка унутрашњости људске душе и садејствујући са епохалним Фројдовим *Тумачењем сна*, из 1900. године, симболизам је промовисао теме сна, смрти, екстазе… У бекству од индустријске загађености и блазиране грађанштине, бавио се субјективношћу, и стога је у савременој историографији означен као *друга модерност*.[183]

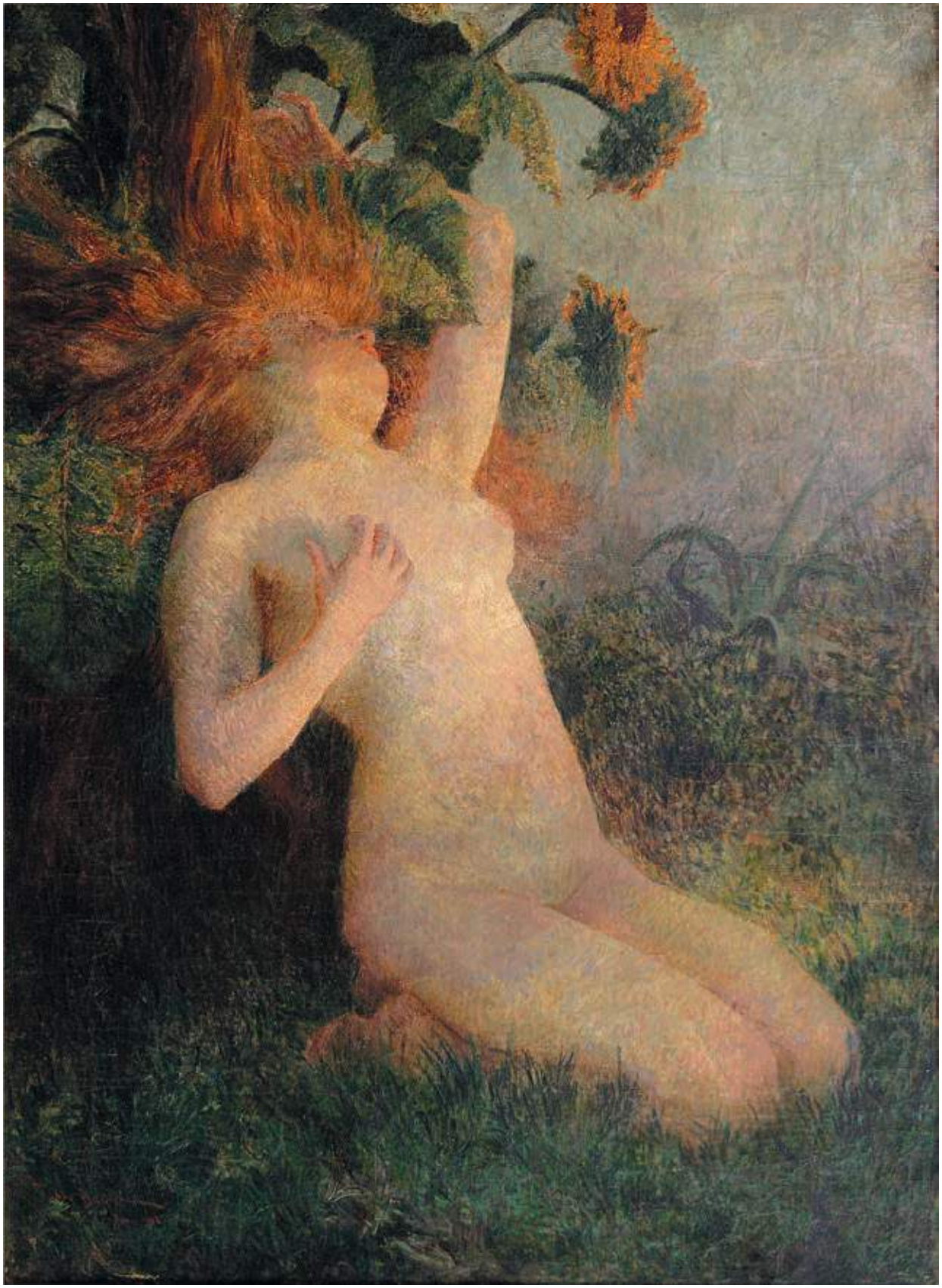
176 Исто, 184.
177 Исто.
178 Hofstätter, *Symbolismus in Deutschland und Europa*, 18.
179 Исто.
180 Исто, 17.
181 J. Hülsewig-Johnen, *Von Mythen und Menschen. Die Symbolistische Moderne in Deutschland*, у: *Schönheit und Geheimnis, der Deutsche Symbolismus, die andere Moderne*, 3.
182 Исто, 2.
183 *Schönheit und Geheimnes, der Deutsche Symbolismus, die andere Moderne*.

Буковац је живео у Паризу у време кад су на француској ликовној сцени стварали, условно речено, симболистички сликари, попут Гистава Мороа, Пиви де Шавана, Лисјена Леви Дирмера и других. Међутим, симболизам у Француској није био тематски профилисан као у Немачкој[184] и Аустрији.[185] Особито је из Академије ликовних уметности у Минхену потекао велики број сликара који су модеран језик симболиста преносили у домицилне земље.[186] У образовању уметника и преношењу поетике симболизма извесну улогу је имала и културна клима Беча. Крајем 19.

184 *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920.*

185 *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism.*

186 Више о Академији ликовних уметности у Минхену: N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner, ed. *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, München, 2008; О деловању Академије ликовних уметности у Минхену у контексту хрватског сликарства: *Zbornik međunarodnog simpozija Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu.* О српским и јужнословенским питомцима Академије ликовних уметности у Минхену крајем 19. и почетком 20. века, и преносу симболистичких поука на тло Краљевине Србије: И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци на тлу Краљевине Србије*, Београд 2018.



века, Бела Чикош Сесија је пренео у Загреб модеран дух симболизма.[187] Прожимање Буковца и Сесије може се пратити и на нивоу представљања заумних тема блиских култури симболизма.

Буковац је поред *Аутопортрета у белој кошуљи* на изложби Бечке сецесије 1898. године изложио и прву верзију слике *Клитија*. Данас изгубљена слика позната је на основу једне од варијација из 1902. године (сл. 99). У питању је поентилистички изведена представа која ствара јединствен визуелни доживљај.[188] Вибрантан приказ несрећно заљубљене нимфе претворен је у пламтећу фантазмагорију. Клитија се попут сунцокрета окретала према својој неузвраћеној љубави, богу сунца Аполону, све док се није претворила у сунцокрет. Клитија је у оквиру пожељне улоге жене у епохи викторијанског морала препозната и као симбол оданости и постојаности. Међутим, њена бујна риђа коса одише наглашеном сексуалношћу. Коса као аутономни елеменат и њена екпресивна боја указују на повезивање Клитије са типским фигурама риђокосих заводница са краја 19. века, попут Марије Магдалене и других хероина модерног доба. Осврт на *Клитију* Фредерика Лејтона, из 1895/96. године, упућује на могуће основе Буковчеве слике (сл. 100).[189] У складу са Буковчевом поентилистичком изведбом, позноласицистичка Лејтонова Клитија је преображена у ватрену колорну рапсодију. Најзад, изнад наратива и могућих учитавања може се претпоставити да је Буковац начинио само један ликовно-оптички експеримент којим је до врхунца довео своје мајсторство у дематеријализацију људског тела и његовог претварања у колорну фантазмагорију.

Попут *Клитије*, и други велики Буковчев акт *Марија Магдалена*, из 1898. године (сл. 101), може се сместити у простор између добре и лоше жене.[190] У односу на верске, културне и идејне оквире, приказивање Марије Магдалене се преображавало током историје европске цивилизације.[191] Њен лик је био пласиран у складу са промењеним верским околностима и рађањем модерних психоаналитичких теорија и експеримената у ликовним уметностима током последњих деценија 19. века.

100. Фредерик Лејтон, *Клитија*, 1895/96, уље на платну, Collection of Leighton House Museum, Royal Borough of Kensington and Chelsea, Лондон, инв. бр. LH 3015

99. *Клитија*, 1902, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB-937 (стр. 214)

101. *Магдалена*, 1898, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. -3891 (стр. 216)

102. *Икар и Дедал*, I крило диптиха, 1898, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–940/I (стр. 217)

103. *Икаров пад*, II крило диптиха, 1898, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–940/II (стр. 217)

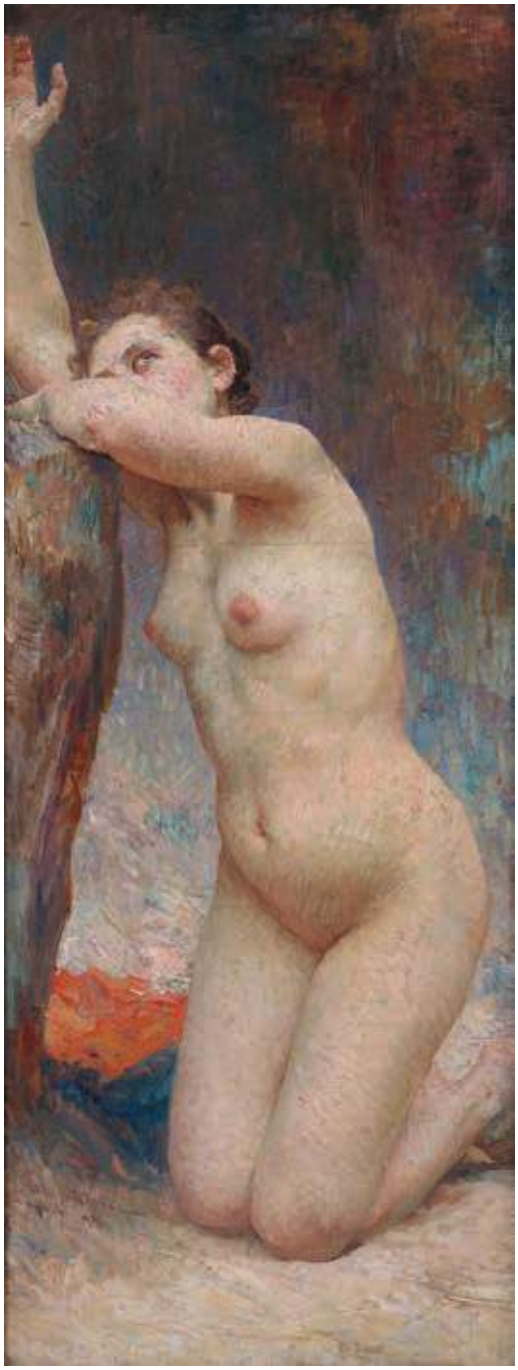
187 Чикош је формално образовање стекао на Академији ликовних уметности у Бечу у класи професора Јулијуса Виктора Бергера. Две основне Чикошеве симболистичке слике јесу: *Данте пред вратима чистилишта* и *Валпургијина ноћ*. Обе композиције су настале 1898. године за Уред за богоштовље и наставу у Опатичкој 10 у Загребу: T. Marojević, *Za psihom, slikom! Motivski zov i izrazni izaziv Čikoševa slikarstva*, у: *Bela Csikos Sesia 1864–1931. Retrospektiva*, ur. R. Vuković, Zagreb 2012, 51–56.

188 Vugrinec, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, 25.

189 Исто. Више о Лејтоновим Клитијама из 1892. и 1895–96. године: E. Prettejohn, *The Classicism of Frederic Leighton*, у: *Frederic Lord Leighton 1830–1896. Painter and Sculptor of the Victorian Age*, ed. M. Th. Brandlhuber, M. Buhrs, Münich 2009, 62–64.

190 *Schönheit und Geheimnis, der Deutsche Symbolismus, die andere Moderne*, 179–241.

191 I. Maisch, *Between Contempt and Veneration… Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*, Minnesota,1998.



Патријархалан модел је дефинисао концепт добре и фрагилне жене и њеног опозита – сексуално слободне и по мушкарца кастративне блуднице. Неретко, замагљеност између та два концепта је дефинисала приказ жене у култури симболизма.[192]

И Буковчева Марија Магдалена може да се смести у оба, наизглед, опозитна женска принципа. Без сазнања о називу слике, посматрач би тешко разазнао да је сликар приказао најчувенију покајницу хришћанске цивилизације. Тек након спознаје теме, посматрач схвата да подигнуте Магдаленине руке исказују патњу за изгубљеним објектом љубави – Исусом. Без уобичајених иконографских атрибута у виду крста, или мира којим је својом косом обрисала Христове ноге, Магдалена је преображена у ласцивну женску прилику, типски лик фаталне жене с краја 19. века, која својом сексуалношћу провоцира и узнемирава мушког посматрача.

Буковчева Магдалена је усаглашена са верским одређењима епохе и религијским сликарством симболизма.[193] У симболизму је питање вере надишло конфесионално одређење.[194] Изнад догматске искључивости и саобразно пантеистичким, синкретичким или агностичким одређењима, вера је у култури симболизма поимана као субјективно право човека. Следећи индивидуални пут ка Богу Фридриха Шлајермахера, Едуар Шуре је 1899. године довршио једно од кључних дела епохе *Les Grands Initiées* (Велики посвећеници).[195] Будући да је посвећена великим мистицима – Рамакришни, Мојсију, Платону, Христу, Орфеју и Питагори – указивала је на натконфесионалну религиозност.[196]

Уметници су се на основу релативизације догме и пољуљаног *државног* хришћанства почели ослобађати уврежених иконографских образаца усклађених са хришћанским учењем. Хришћанску догму је, у извесној мери, заменио нов психоаналитички приступ човековом понашању и његовом унутрашњем животу. Отуда Ернст Ренан у позитивистичком

[192] О типским фигурама фрагилне и опасне жене у сликарству и култури италијанског симболизма: I. Savić, *From Femme Fragile to Femme Fatale: the Motif of Woman in the Italian Symbolism Painting*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 47 (2019) 185–196.

[193] И. Борозан, *Симболизам и есшешизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучешића*, Зборник Народног музеја XXI – 2 (2014) 237–266.

[194] H. H. Hofstätter, *Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus*, у: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 131–132.

[195] Исто, 131.

[196] Исто.

104. Фредерик Лејтон, *Дедал и Икар*, 1869, уље на платну, The Faringdon Collection Trust, Buscot Park, Окфсорд, инв. бр. 80

делу *Живот Христов*, из 1863. године, говори о демистификацији Христове божанске мисије. При том истиче да постоје рационални разлози психичког обољења Марије Магдалене. Њен пад више није искључиво повезан са запосе дањем њеног тела од стране седам бесова.[197] Попут других Магдалена, рецимо оне немачког сликара Макса Клингера, из 1888. године, и Буковчева би могла да се измести из верског оквира у приказивање модерног, савременог ја. У склопу демистификације метафизичког открио се катарзичан процес дубинског, да би се узвишено и духовно открило као латентно еротско-сексуално.[198] У садејству ероса и танатоса, и њиховог откривања у модерној психоанализи, мистично је еротизовано, а еротско је мистификовано.[199]

Сексуална преступница, кастративна рињокоса блудница, или узорна покајница, библијска Магдалена је Христа помазала миром, док се Буковчева налази између добре и зле жене и остаје изван моралних одређења и хришћанских оквира. Она се може тумачити као одјек времена у који се уклопио уметников лични сензибилитет, о чему посредно ламентира бискуп Ротенбург Паул Кетелер 1892. године: *Тај материјалистичко-реалистични правац оскрнавио је религиозне теме и духовно их испразнио… Импресионизам, радост ружноће, такође је продро у религиозно подручје, и развејао последњи дах пламсшва и достојансшва…*[200]

Симболизам је дефинисао и најсложеније Буковчево дело – диптих посвећен Икару из 1898. године (сл. 102, 103). Композиција коју чине два крила била је највише излагана током уметниковог живота.[201] На левом крилу диптиха представљени су Икар и Дедал, док је на десном крилу представљен Икаров пад.

Приказ младог Икара који се припрема да узлети, и старог Дедала који је приказан поред њега, на левом крилу диптиха, те Икаровог пада у море на десној страни диптиха, представљају уобичајене сцене из Икаровог циклуса. За сцену на левом крилу Буковчевог диптиха узор је могао да буде високопарна класицистичка представа *Икар и Дедал* Фредерика Лејтона из 1869. године (сл. 104).[202]

Антика је током деветнаестог века и даље функционисала на узорном Винкелмановом поимању класичног наслеђа. Трагање за аутентичношћу, засновано на континуираним археолошким и литерарним доказима, није успело да у потпуности замени узорни свет класичних античких идеала.[203] Берлинска вајарска школа у Не-

197 Борозан, *Симболизам и есшешизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучешића*, 248.

198 J. Vojvodik, *Unheilige Visionen oder dir Ästhetisierung des Religiösen, Gabriel von Max*, у: *Malerstar–Darwinist–Spiritist*, ed. K. Althausem, H. Friedel, München 2010, 89.

199 Исто, 91.

200 Пренето у: H. H. Hofstätter, *Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus*, 132.

201 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac* 243.

202 K. R. Hammerschlag, *Frederic Leighton. Death, Mortality, Resurrection*, Farnham 2015, 148–150.

203 E. Kepetzis, *Antike als Vision und Rekonstruktion. Das klassische Altertum als Projektion einer idealen Gegenwalt*, у: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 325–330.

мачкој, или већ поменути Лејтонов класицизам у Енглеској условили су претрајавање херојске слике човека класицизма.[204] Аполонска антика је наставила да делује као *општеважећа форма и стилски принцип*.[205] Отуда се и Буковчев Икар, попут Лејтоновог *савршеног* Икара, може пропустити кроз призму верности аполонској класици.[206] Приказ класичног тела сугерише на принцип класицистичког канона – подражавања савршеног људског тела.[207] Концепт класицистичког тела је током друге половине 19. века пропагиран у француској и енглеској култури и науци.[208] Идеја о здравом телу, као симболу прогресивне и виталне нације, сигурно је била позната Буковцу током његових париских година. Чврсте контуре, стабилност и мишићавост тела сугеришу на спајање модерних Француза са изворним Грцима. Становници јужног Медитерана постају типолошки изједначени са класичним Грцима. Савршено извајана тела указују и на супериоран интелект. Биолошке тезе су пребачене у културолошки дискурс а модерна француска нација је посматрана као отеловљење идеалног расног типа. Класично тело је манифестовало актуелне расне теорије (L'eugénisme) које су у мишићавом мушком телу виделе метафору оздрављења нације и брану против дегенерације и декаденције француске културе.[209]

105. Леон Бона, *Јов*, 1880, уље на платну, Musée Bonnat Helleu, Бајон, инв. бр. RF 487

Буковчев Дедал, погрбљени старац са наглашеним ребрима, асоцира на натурализам *Јова* Леона Бона из 1880. године (сл. 105).[210] Ипак, у складу са дуализмом између класичног и атавистичког тела у француској уметности током последњих деценија 19. века,[211] може се разумети опречност Икара и Дедала.

Поједини француски научници и уметници прихватили су концепт еволуционизма близак Дарвиновим теоријама,[212] али и Ламарковим у *Зоологији природе* из 1888. године.[213] Теза о човековом пореклу од мајмуна условила је извесну реакцију у уметности. Пропадљиво људско тело је представљано на уметничким делима у складу са теоријама физичке антропологије и компаративне анатомије. Особи-

204 Исто, 328.

205 Исто.

206 Hammerschlag, *Frederic Leighton. Death, Mortality, Resurrection*, 149–156.

207 E. Prettejohn, *The Modernity of Ancient Sculpture. Greek Sculpture and Modern Art from Winckelman to Picasso*, London – New York 2012, 138–169.

208 A. S. Leoussi, *Nationalism and Classicism. The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, Macmillan Press, 1998.

209 F. Brauer, *Eroticizing Lamarckian Eugenics: The Body Stripped Bare during French Sexual neoregulation*, у: Art, *Sex and Eugenics. Corpus Delecti*, ed. F. Brauer, A. Calllen, Ashgate Book 2008, 123–125.

210 *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 77–78.

211 О. Жакић, *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, Београд 2017, 28–38.

212 P. Kort, *Die Darstellung des Prähistorischen Menschen in Frankreich: Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon, Hellouin und František Kupka*, у: *Darwin. Kunst und die Suche nach der Ursprüngen*, ed. P. Kort, M. Hollein, Köln 2009, 212–215.

213 Жакић, *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, 28.

то је француски сликар Фернан Кормон узбуркао јавност сликом *Каин* из 1888. године.[214] Приказана скупина праисторијских људи, заодењутих библијском темом, изазвала је сензацију у француској јавности. Повијена леђа представљених праљуди асоцирала су на човеков анималан ступањ еволутивног развоја.

Мотив старца као опозита младости је често вариран и на сликама Густава Климта, од којих је свакако најпознатија факултетска слика *Филозофија* из 1900. године.[215] Приказ младог и старог тела на Климтовим сликама сведочи о пролазности живота и може се повезати са филозофијом Артура Шопенхауера, који је у канонском делу *Свет као воља и представа*, из 1818. године, успоставио темеље волунтаризма заснованог на песимистичној визији о безличном универзуму. Отуда лепота младости неминовно завршава у одбојној старости.

Указивање на могући Климтов формални и садржински утицај на Влаха Буковца однедавно је потврђен у контексту прожимања култура Беча и Загреба око 1900. године.[216] Потребно је да се укаже да је Буковчево дело било запажено након изложбе Бечке сецесије 1898. године у Бечу, што подржава тезу о његовом утицају на аустријске уметнике модерне провенијенције.

Разумевање левог и десног крила Буковчевог диптиха може се схватити кроз призму дуализма класичне аполонске и прекласичне дионизијске антике. Током последњих деценија 19. века објективно виђење златног доба класичне антике нарушено је виталистичким представама о јединству човека и природе у предкласичном периоду. Хладни класични ликови су преображени у субјективне визионарске представе о непатвореној и динамичној архајској антици.[217]

У тако постављеном културном и научном оквиру тумачимо десно крило Буковчевог диптиха на којем, за разлику од левог, преовлађују тамни тонови. Промена није само наоко драматична већ је, пре свега, садржинска. Уместо идеалног и класицистичког Икара представљен је његов суноврат у замагљену морску дубину. Приказ водене флоре и реалистички дефрагментираног тела у тренутку понирања у морску дубину могао би одвести у правцу истицања реализма у Буковчевом делу. За потребе приказа Икаровог пада, сликар је у родном Цавтату посматрао дечаке како скачу у море и при том бележио стварање пене изазване ударом њихових тела са водом.[218] Из сфере реалистичног приказа морског света две фигуре морских сире-

[214] Исто, 30–31. M. Lucy, *Cormon's "Cain" and the Problem of the Prehistoric Body*, Oxford Art Journal 2 (2002) 109–126.

[215] Šorske, *Fin-de-Siècle u Beču: politika i kultura*, 221–232.

[216] Kraševac, *Izazov moderne: Zagreb–Beč oko 1900*, 23–44.

[217] Kepetzis, *Antike als Vision und Rekonstruktion. Das klassische Altertum als Projektion einer idealen Gegenwalt*, 330.

[218] Zidić, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, 150.

на, које се уочавају на левом делу сцене, представу смештају у сферу визуелизације оновремених дарвинистичких и природњачких теза.

У француском сликарству, Гистав Моро је неретко представљао митске уметнике као револуционарне хероје културе.[219] Међутим, питања живота и смрти, те нагона и сексуалног либида, имала су још значајније упориште у култури и науци Средње Европе. У приказу Икаровог пада, евентуална оптимистична визија о вери преображена је у песимистичну визију о неминовном крају људске културе. Коначно, Буковац је у *нервозном* свету крајем 19. века у Бечу[220] и Средњој Европи уобличио свој монументални диптих као метафору успона и пада цивилизације. Тиме је антиципирао неколико декадентих тема насликаних у потоњем прашком периоду свог живота.

У акту рађања налази се клица смрти, како је то касније дефинисао Сигмунд Фројд у канонском делу *С оне стране принципа задовољства* (1920). Нагон као слепи инстинкт, и последична насумична потреба за размножавањем, чини се као једина константа у театру земаљског бесмисла. Истицање Ероса, као животног принципа заснованог на концепту самоодржавања и сексуалног продужетка живота, блиског Дарвиновим еволуционистичким тезама, те инстинкта смрти и самодеструкције оличеног у Танатосу, стварају баланс на којем почива људска врста у целини.

Још један научник и природњак је у великој мери извршио утицај на Густава Климта и друге аустријске уметнике са краја 19. века. Ернст Хекел је 1899. године објавио дело *Загонетка света*, а исте године и први део *Уметничке форме природе*.[221] У складу са актуелним пантеистичким теоријама и концептом монизма, поставио је тезу о универзуму као јединственој целини духа и материје.[222] Ова варијанта дарвинизма, без еволутивне селекције, заснивала се на идеји о вечном постојању материје. У спиритуалном контексту, Хекел је људску душу сагледао у склопу веће целине – душе света. Живот и смрт представљају наличја јединствене природе, и континуирано се преображавају у новим генерацијама.

Аустријски уметник Адолф Лајбешер је аутор слике *Љубав* која је била пласирана у знаменитом приручнику *Алегорија, Нове форме* Мартина Герлаха из 1895. године (сл. 106). Нова серија Герлахове *Алегорије* је умногоме обележена деловањем уметника блиских симболизму и модернистичким тенденцијама (Франц фон Штук, Макс Клингер, Алфонс Муха…),[223] што поспешује тезу о посредним утицајима

106. Адолф Лејбешер, *Љубав*, 1895, уље на платну, преузето из: *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, ed. A. Hussllein-Arco, Vienna 2013, 216

219 P. Cooke, *Gustave Moreau, History Painting, Spirituality and Symbolismus*, Yale University Press, 2014.

220 E. Kandel, *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna to the Present*, New York 2012, 3–18.

221 P. Kort, *Natur und Seele: Österreichische Reaktionen auf Ernst Haeckels Evolutionären Monismus*, 127.

222 Исто, 128.

223 A. Klee, *Franz von Stuck Stil eines „mystischen Symbolismus primitive Größe" und seine Verknüpfungen mit Wien*, у: *Sünde und Secession. Franz von Stuck in Wien*, ed. A. Husslein Arco, A. Klee, Wien 2016, 39–42.

симболистичке културе на дело Влаха Буковца. Монохроматски зеленкасти тонови, веран приказ пада љубавника у водени амбис, велика сличност мушког лика на Лајбешеровој слици са Буковчевим воденим бићима упућују на тражене визуелне узоре приликом уобличавања Икаровог пада.

Лајбешерова и Буковчева слика могу се сместити у концепт посредне визуелизације света природњачких теорија. Вода, митска водена бића, фантастичне и стварне представе риба и морске флоре упућују на пренос дарвинистичких теорија у свет уметности и визуелне културе у Европи током друге половине 19. века.[224] Лајбешерову представу мушког створења са дугом косом и искричавим очима Буковац је преобратио у приказ женског воденог бића са косом у змијоликим праменовима.

Машта викторијанског човека сместила је у воду разнолика митолошка бића, попут нимфи и сирена.[225] Вода се поима као место исходишта жене из које проистиче њена прокреативна улога. Са друге стране, патријархална и владајућа мушка култура викторијанске епохе видела је у жени другост и девијантну сексуалност. Стога је жена смештена у подводни свет који је остао мистериозан, другачији у односу на нормирани свет владајућег морала. У том контексту се сагледавају женска *сйворења* и шарено подводно цвеће, које указује на обнову живота, у десном доњем углу Буковчеве представе Икаровог пада.

Након кризе либералних идеја у Бечу, на сцену је ступила генерација уметника окренутих мистичном, другачијем и спекулативном. Из тог миљеа је највероватније и потекла Буковчева визија пада Икара.

У истом периоду, и нешто касније, Хекелове природњачке теорије су утицале на генерацију модернистичких књижевника окупљених око Хермана Бара у друштву Jung Wien, као и бечке сецесијске уметнике предвођене Густавом Климтом. Хекелове идеје су утицале на неколико Климтових слика (*Покреѿна вода* 1898, *Филозофија* 1899, *Водена змија I* 1904). Приказан свет саткан од биљака, риба, рептила, жена и хибридних бића до једноћелијских организама представља скуп фрагмената јединствене грандиозне монистичке целине.[226]

Коначно, две целине Буковчевог диптиха спајају се у монументалну визуелну и идејну целину. Успон човека и његов неминовни пад део су јединствене целине живота и смрти, рађања и умирања; путовање душе се континуирано отеловљује и обнавља у различитим облицима живота.[227] Светла страна диптиха са Икаром оличава апо-

[224] P. Kort, *Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debatten um Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frankreich*, у: *Darwin. Kunst und die Suche nach der Ursprüngen*, 24–53.

[225] V. Miličević, *Granice viktorijanskog morala: Predstava posrnule žene u slikarstvu Džona Vilijema Voterhausa*, Beograd 2019.

[226] Kort, *Natur und Seele: Österreichische Reaktionen auf Ernst Haeckels Evolutionären Monismus*, 130.

[227] A. Weidinger, *Soul Journey*, у: *Sünde und Secession. Franz von Stuck in Wien*, 300–305.

лонски класицистички идеал. Ниче је у свом раном спису *Рођење трагедије из духа музике* (1872) осмислио два божанска принципа који, сходно античкој трагедији, међусобно укрштају основне естетске принципе.[228] Обмана и сјај доброг Аполона укрштају се са бестијалношћу тамног Диониса. Класични Икар са леве стране Буковчевог диптиха преображава се у палог близанца са десне стране диптиха (подсвесног над-ЈА), и тако се, парадоксално, из смрти обнавља у вечитом кругу живота.

У класичној римској култури тамни двојник није био негативни антипод добром брату, већ је поиман као његова природна допуна. Насупрот таквом становишту, у модерној фројдовској психологији тамни двојник се јавља као негативни принцип.[229] Археологија људске душе откопава рудиментарне слојеве исконских нагона који делују као покретачи креативног стварања.[230] Зли и потиснути близанац јавља се као стваралачка енергија – његова деструктивност постаје стваралачки предуслов изградњи виталног и прекласичног античког света. Иза аполонског сјаја рађа се исконски его; стваралачка архетипска сила манифестује се као весник културе модерног доба.[231] Уметник и његов стваралачки алтер его се надопуњују у акту стварања.[232]

У синергији два опозитна принципа рачшитавају се сложене *иреалне алеторије* у уметности симболизма.[233] Два стилски и садржински различита крила Буковчевог диптиха су коначно спојени у морфолошки и феноменолошки неразлучиву целину. Они су и могући визуелни симболи уметниковог душевног стања у време настанка диптиха.

Све снажнији напади конзервативних критичара могли су условити Буковчеву одлуку да наслика диптих као својеврсно огледало расположења и места уметника у тадашњем окружењу. Попут Икара, и већ поменутих Мороових палих и несхваћених античких хероја (Прометеја, Орфеја, Ореста, Фаетона), и Дедал, као метафора Буковца, завршава у амбису. Изазов који Икар упућује боговима подсећа на Буковчев наступ на загребачкој културној сцени. Несхваћени уметник остаје изо-

228 M. Urmann, De*kadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Wien–Berlin 2016, 146.

229 K. Borchardt, *Des Künstler Alter Ego, Kreativität und Destruktivität in Arnold Böcklins „Selbstbildins mit den fiedelden Tod"*, Saarbrücken 2010, 63.

230 M. Th. Brandlhuber, *Franz fon Stuck. Klassizismus und Urgewalt*, у: *Franz fon Stuck. Meisterwerke der Malerei*, ed. M. Th. Brandlhuber, M. Buhrs, Münich 2008, 104–111.

231 Urmann, *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, 148.

232 О дејству уметника и његовог тамног алтер ега на примеру слике *Аутопортрет са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина: Borchardt, *Des Künstler Alter Ego, Kreativität und Destruktivität in Arnold Böcklins „Selbstbildins mit den fiedelden Tod"*. О деловању доброг и тамног близанца у опусу симболистичког сликара Миха Маринковића: I. Borozan, *Simbolistički opus Miha Marinkovića i njegova recepcija u srpskoj sredini*, Ars Adriatica 9 (2019) 133–150.

233 Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, 160.

лован, његов оптимизам о месту уметности у интелектуалном развоју човечанства доживљава крах, и свој живот наставља у складу са меланхоличним расположењем.

Истовремено, зрнце оптимизма се може пронаћи у Буковчевој представи Икаровог пада. Штефан Георге је, у складу са двозначењском културом симболизма, истакао да теме смрти и пролазности носе у себи наду у обнављање, те да симболистичко царство душе почива на крилатици: *У уметности ми верујемо у сјајно поновно рођење*.[234]

Десни део диптиха са Икаровим падом може се дефинисати као идејна кулминација Буковчевих загребачких година. Велико финале као да је најавило уметниково напуштање јавне сцене. Уистину, до краја живота уметник више неће бити у жижи интересовања јавности као што је био у време свог боравка у Загребу.

Буковац 1898. године одлази у родни Цавтат. У Загреб се враћа поводом отварања Хрватског салона исте године, али не као генератор читавог подухвата већ као про-

[234] I. Ehrhardt, *SeelenReich – Eine Einführung*, у: *Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 15.

107. *Ћерка Саломона Бергера*, 1897, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. 290 (стр. 224)

108. *Моје гнијездо*, 1897, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. 3890

токоларни говорник на отварању.[235] Године проведене у Загребу протекле су у лагодном животу. Јавне наруџбине, већином портрети, омогућиле су сликару и његовој увећаној породици солидан живот.[236]

Током својих загребачких година Буковац је потврдио неприкосновени статус главног портретисте елите. У складу са неформалном титулом сликара кнеза, постао је најпожељнији портретиста интелектуалних и културних првака, старог племства, припадника државне администрације, и угледних новообогаћених грађана.

Поред портрета великодостојника бана Куен Хедерварија и бана Теодора Пејачевића, за које је добио хиљаду форинти, и цара Фрање Јосифа за износ од пет хиљада форинти, Буковац је свој социјални статус и финансијски углед континуирано одржавао сликајући портрете имућних чланова племства и високог грађанства.

[235] Током Буковчевог боравка у Цавтату бригу о реализацији изложбе преузео је вајар Роберт Франгеш Михановић: Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 104–109.

[236] Буковац је за слике *Дубравка* и *Живио краљ* добио 3. 000 форинти: Исто, 102.

Током својих последњих година проведених у Загребу, Буковац је остварио неколико ремек-дела портретног сликарства. Портрет кћерке индустријалца Саломона Бергера, из 1897. године (сл. 107), потврђује раскошан уметников таленат у представљању *озбиљног* карактера девојчице. Исте године израдио је и чувену слику *Моје гнијездо* (сл. 108), на којој представља супругу Јелицу и истоимену кћерку. Обе слике се уклапају у жанр *улепшаног света грађанства*, каквим га дефинише Алекса Челебоновић.[237]

Прикази деце су били нарочито популарни током 19. века. Иако је у сликарству 18. века истицано место деце у систему медијске репрезентације породице, сцена са децом постаје неизоставан део представљачке стратегије добростојећих грађанских породица у 19. веку.[238] Помињана узорност Лејтонових представа у контексту појединих Буковчевих слика може се поново применити. Слика енглеског сликара *Мајка и дете* из 1865. године неоспорно представља могући узор за Буковчеве варијације на тему мајчинске љубави и емоционалне везе између родитеља и деце.

Приказом своје кћерке и жене, Буковац започиње низ породичних сцена у којима ће варирати број чланова. Назив слике *Моје гнијездо* јасно упућује на сликарев став да је породица истинско уточиште. На овој слици пленеризам који је обележио портрет кћерке Саломона Бергера прераста у поентилизам.

Поред поменутих формалних исказа, Буковац је у загребачком периоду наставио са ликовним експериментима. Изузетни портрет баронице Рукавине (сл. 109), изведен у плошном и декоративном маниру блиском сесецији, упућује на уметникове континуиране уметничке преображаје. Близак раним портретима Манеа, портрет баронице Рукавине представља врхунац стилизације у Буковчевом портретном сликарству до 1898. године.[239] Наведени портрет потврђује претрајавање некадашњих париских поука утканих у нов ликовни језик близак средњоевропским уметничким праксама.

109. *Портрет баронице Рукавине*, 1898, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–1917

Доба изолације: *цавтатски интермецо* (1898–1902)

Буковац је напустио Загреб и неформалну титулу сликара кнеза. Очигледно је да су његов емоционални профил и недовољна социјална уиграност, преко потребни у свету културне сцене ондашњег Загреба, иницирали напуштање града у којем је изградио велелепни дом.

[237] Кључна Буковчева слика грађанског жанра у париском периоду је слика *Дјеца обитељи Каталинић* из 1885. године: Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac,* 207.

[238] Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, 120–159.

[239] Петровић, *Сликар Влахо Буковац (1855–1922)*, 33.

110. *Портрет Мила Бравачића,* 1899, уље на платну, Zbirka Branka Roglića, Загреб

111. *Дантеов рај,* 1899, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB-984 (стр. 229)

Од тада почиње Буковчев „цавтатски интермецо" од 1898. до 1902. године.[240] Уколико је у загребачком периоду велики број портрета истакнутих појединаца културног, друштвеног и политичког живота означио уметников *grand décor,* онда су године у Цавтату означиле његову социјалну интроспекцију, као и континуиране експерименте на ликовном и садржинском плану. Упркос устаљеној тези о друштвеној изолацији, Буковац је у цавтатском периоду имао стално контакте са уметничким збивањима у региону и Европи. Од неколико значајних јавних наступа, посебно се истиче његово учешће на Светској изложби у Паризу 1900. године, где је у оквиру Угарске секције излагао у павиљону Хрватске и Славоније.[241] Извођење вотивне дипораме Светог гроба, састављене од пет кулисних сцена у цркви светог Николе у Цавтату 1902. године, као и свода у Бондином позоришту у Дубровнику (Двоструко крунисање на небу и земљи) такође потврђују Буковчево присуство у јавном животу.

[240] Исто, 249–260.
[241] Исто, 116,

112. *Дантеов пакао*, 1902, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB-976

113. Дантеово *чистилиште*, 1900, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB–980 (стр. 231)

Ослобођен од великих јавних поруџбина, уметник је често проводио време на Јадранској обали или у кући породице Бравачић, на Лападу. Медитеранско сунце и особеност приобаља су додатно расветлили Буковчеву палету. Белина је постала израженија (портрет Винка Фађонија, из 1899), што је, уз пастелне тонове расветљене јужњачким сунцем, означило сликареву ликовну поетику током боравка у Цавтату.[242] Управо се таквим чини и портрет Мила Бравачића, из 1899. године (сл. 110), који уз друге портрете деце брачног пара Бравачић, и деце њихових сродника, представља јединствену портретну целину.

Истовремено, Буковчева социјална *слобода* омогућила му је да, вероватно у складу са тренутним душевним стањем изазваним загребачким неприликама и очевом смрћу, додатно прошири тематски репертоар близак симболизму.

У том контексту се посебно истиче Дантеов циклус (1900–1902).[243] Литерарни предложак из првог певања Дантеове *Божанствене комедије* Буковац је представио сликама *Дантеов рај* (1899, сл. 111), *Дантеово чистилиште* (1900, сл. 113), *Данте на обали* (1901) и *Дантеов пакао* (1902, сл. 112). Овај циклус је настао у складу са наслеђем француског симболизма и новостеченог сагледавања аустријског и, посредно, немачког симболизма. Буковац је сигурно био упознат са француским писцима симболистима (Жерар Нервал, Артур Рембо, Стефан Маларме и Гистав Флобер), као што је након доласка у Средњу Европу могао да упозна дела Хуга фон Хофманштала, Артура Шницлера и других протагониста симболизма у књижевности немачког говорног подручја.[244] Буковчев тематски избор је сигурно проистекао из пријема културе симболизма, коју су дефинисали мистика, оностраност и спиритуалност. Ликовна обрада теме Дантеа и Вергилија у паклу била је одомаћена у француској култури током 19. века. О популарности теме сведоче слике Ежена Делакроа *Дантеова барка* из 1822. године и Гистава Дореа *Данте и Вергилије у деветом кругу пакла* из 1861. године, као и хиперреалистич-

[242] Исто, 252.
[243] Исто, 253–254.
[244] Hofstätter, *Symbolismus in Deutschland und Europa*, 18–19.

114. *Краљица Драга Обреновић*, 1901, олеографија, Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац, инв. бр. Л-238

115. *Краљ Александар Обреновић*, 1901, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–1176 (стр. 233)

не представе *Данте и Вергилије у чаклу* Вилијама Бугероа из 1850. године и *Данте* Жан-Леон Жерома из 1864. године.[245]

Док су Буковчеве слике *Чистилиште* и *Данте на обали* изведене светлим тоновима, *Дантеов рај* и *Дантеов пакао* су насликани тамнијим тоновима, што сведочи о напуштању академски конципиране слике на формалном плану. Одсуство перспективе, иреалне пропорције, боја и светлост више не означавају предмет, већ постају самостална изражајна средства изградње симболистичке слике. Нападне боје се поимају као иритирајуће у истицању одређених осећања. Замагљени дематеријализовани ликови такође потврђују разградњу академски конципираног људског тела и стварају утисак апстраховане и халуцинантне фантазмагорије. На слици *Дантеов рај* се једва назиру дематеријализовани анђели и фигуре Дантеа и Беатриче, док је за слику *Дантеов пакао* потребан напор да се открију Данте и Вергилије, и старачки лик и неколико додатих стопала. Коначно, сомнабулна визија потврђује континуирани ток Буковчевих метаморфоза, и потврђује употребу тема и форми у манифестацији сликареве несталне природе.

§

Буковац је током цавтатског интермеца посетио двор последњих Обреновића у Београду 1901. године.[246] Почетак портретисања краљице Драге Обреновић (сл. 114) и краља Александра Обреновића (сл. 115) се одужио и сликарев посредник, загребачки књижар Петар Николић, у надокнаду за уметниково изгубљено време предложио је да по литографији Јозефа Антона Бауера наслика групну представу *Благовештански сабор у Сремским Карловцима 1861. години*. Слика приказује црквено-народни сабор одржан у тадашњем административном центру српске етније у јужној Угарској, и представља патриотску сцену која говори о борби за политичку и културну еманципацију српског народа у Двојној монархији. Представа је с временом била масовно дистрибуирана у различитим медијима (олеографија, разгледнице…) стекавши статус патриотске иконе.

[245] *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 96–97.
[246] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 181.

116. Непознати аутор, Сликар Коста Миличевић у свом атељеу, 1908, фотографија, преузето из: С. Живковић, *Српски импресионисти*, Београд 1994, 246

У време Буковчевог доласка у Београд, ситуација на владарском двору је била лоша услед неповољних политичких околности у земљи која је лавирала између Русије и Аустроугарске. Константни притисак Петра Карађорђевића, претендента на српски престо, додатно је отежавао положај владарског пара. Да би се пар у таквој атмосфери популарисао ангажован је Влахо Буковац, сликар са великим угледом који је стекао приликом претходне посете српском двору 1882. године,[247] кад је насликао портрет малог престолонаследника Александра Обреновића и монументални портрет његове мајке, краљице Наталије Обреновић.

Са идејом књижара Николића о коначној дистрибуцији владарских портрета у олеографији и другим масовним медијима, Буковац је приступио изради владарских портрета на отвореном у владарском летњиковцу у Смедереву. Неконвенционални приказ владарског пара у пленеру потврдио је сликареву моћ запажања.[248] Изван уобичајене репрезентативне представе владара у пуној фигури, са атрибутима моћи, приказан је владарски пар без церемонијалности коју је надоместила психологизација њихових ликова.

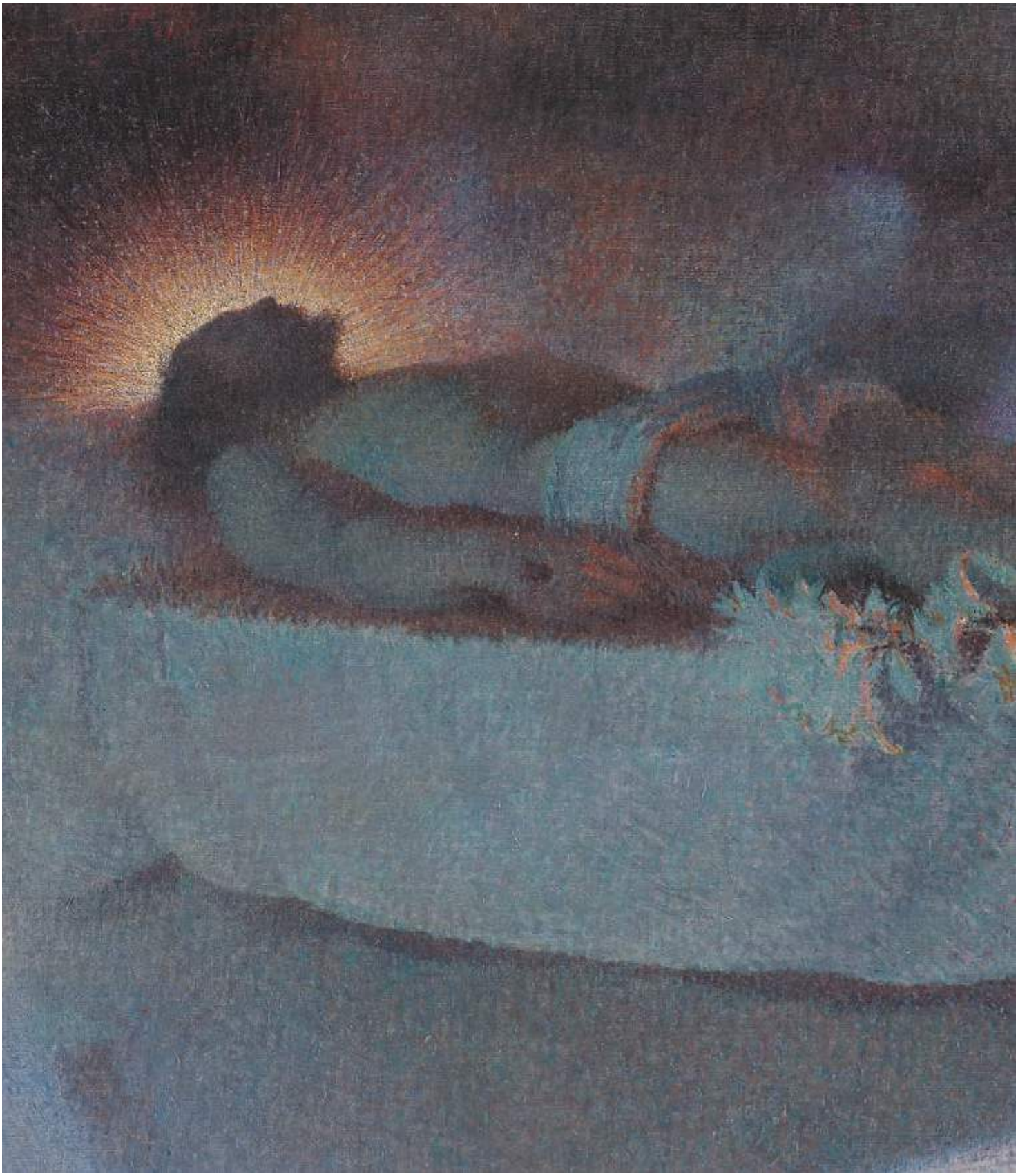
[247] Borozan, *Između intencije i recepcije: Vladarski portreti Vlaha Bukovca*, 33–41.
[248] Исто, 39.

Приказ добродушног монарха и охоле владарке уклопио се у слику једног дела јавности о подели улога у владарској породици. Владару је, у складу са патријархалним нормама, замерано одсуство одлучности у односу на његову супругу. Краљица је пак у одређеним круговима поимана као истинска владарка, која крши родне границе и погубно делује на монарха коме на крају одузима мужевност.[249] На Буковчевој портретној представи краљица Драга Обреновић делује као самосвесна и снажна индивидуа. Изглед доминантне савладарке још више долази до изражаја када се владарски портрети споје, и када се у потпуности сагледа њена супремација у односу на краља Александра Обреновића.

Изведени портрети су веома добро били примљени у јавности. Буковац је потврдио велики углед у српским политичким и културним круговима, а књижар је преточио портрете у медије који су у наредним годинама постали део масовне медијске конзумације у корпусу српске етније (сл. 116). Представа српског владарског пара је изложена и у Берлину 1903. године. Вероватно је у питању испуњење Николићевог обећања Буковцу, да ће портрети српског владарског пара надмашити популарност Ленбахових портрета цара Вилхелма II и канцелара Бизмарка у Немачкој.[250] Евентуални добар одјек у немачкој јавности требало је да додатно етаблира Буковца у европском медијском простору. Међутим, убиство српског владарског пара 1903. године довело је до пропасти идеје о успостављању медијског култа последњих Обреновића. Намера да се масовним репликама Буковчевих портрета Обреновића одржи њихова крхка власт није остварена, или није било право време да она успе. Без обзира на ограничен успех подухвата, Буковац је утврдио свој статус кључног портретисте српских владара у модерном добу.

[249] Ана Столић, *Краљица Драга Обреновић*, Београд 2009, 5–14.

[250] Више о Ленбаховим владарским портретима: J. Wurst, *Franz von Lenbach und das Herrscherporträt*, у: *Lenbach. Sonnenbilder und Porträts*, ed. R. Baumstark, München 2004, 121–148.



ДОБА РЕ-КРЕИРАЊА У ПРАГУ (1903–1922): АКАДЕМИК КАО ЕСТЕТА (ДЕКАДЕНТ)

Боравак у Бечу и формална измена ликовног језика

Представљање Влаха Буковца на трећој међународној изложби у Künstlerhaus-у 1894. године, портретисање цара Фрање Јосифа 1896. и учешће на изложби Бечке сецесије 1898. године нису оставили дубље трагове на уметника. Отуда је била чудна његова одлука да се са породицом, након четворогодишњег боравка у Цавтату, пресели у Беч октобра 1902. године.[1] Успињање на бечкој ликовној сцени, у изнајмљеном великом атељеу, текло је спорије него што је Буковац очекивао. Током фебруара 1903. године уприличена је уметникова самостална изложба у Салону Еугена Артона на Штефановом тргу. Међу изложеним сликама пажњу критичара су посебно привукле оне блиске бечкој симболистичкој култури – *Икар* и *Дантеов циклус*.[2] О изложби су се похвално изразили ликовни критичар Лудвиг Хевеши и архитекта Адолф Лос, што је довело до публиковања петнаест Буковчевих слика у бечко-берлинском часопису *Die Kunst*, у одељку Künstler-Monographie.[3]

Т. 4. *Христ на одру*, детаљ, 1906, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. 1057

У Бечу се Буковчева палета унелико изменила: шаренило из загребачког периода и махом светлу палету из цавтатског заменили су тамни тонови, смеђи и сиви.[4] Његово сликарство остаје у духу *матрице постимпресионистичких сликара чију поентилистичку технику примењује на вибрантну површину слика*.[5] Уметник је током боравка у Бечу наставио да развија гранулацију боја, што ће наговестити развитак његовог сликарства током прашког периода.

У краткотрајном бечком периоду Буковац је остварио неколико изузетних портрета. Портрет супруге Јелице на слици *Addio* (1903, сл. 117) и портрет Лауре Урпани

1 Vugrinec, *Hrvatski salon i bečka secesija: Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900*, 65.
2 Исто, 65–66.
3 Исто, 67.
4 Исто, 69.
5 Исто, 70.

из исте године, представљају врхунац Буковчеве виртуозности – дематеријализација боје и апстраховање материјалности платна одавали су утисак *ūаучинасūе коūрене.*[6]

117. *Addio!*, 1903, уље на платну, Umjetnička galerija, Дубровник, инв. бр. UGD-9

Упркос превласти позитивних осврта на Буковчево дело, сликар је резигнирано напустио Беч. Остао је његов често спомињан цитат о недовољном поштовању уметности и непостојању развијене уметничке сцене у Бечу.[7] Поред изложеног, као могући узроци Буковчевог незадовољства наводе се и подаци о скупим условима живота, који су уметника нагнали да размишља о свом повратку у Загреб. У сваком случају, сликарева теза о неразвијености уметничке сцене у Бечу не може да се прихвати.

У периоду на прелазу векова, Беч је, уз Минхен, и даље био неприкосновена културна престоница Средње Европе. Извесна затвореност бечке ликовне сцене је поништена након велике Светске изложбе у Бечу 1873. године.[8] Изложена дела Макарта, Пилотија, Кабанела и других славних уметника, потврдила су снагу етаблираних уметника из круга такозваног интернационалног Олимпа. Излагање Кабанелове композиције *Трūијумф флоре* у Главној сали Künstpalasta и Курбеови наступи у Künstlervereinu омогућили су јаснију рецепцију француских академских и авангардних (реалистичних) тенденција.[9] Увид у велику присутност у медијима (карикатуре, критике, илустрације…) двојице савременика и противника – *сензационалноī колорисӣе* Ханса Макарта и еклектичког академичара Анселма Фојербаха – такође сведоче о динамици бечке уметничке и културне јавности током осме и девете деценије 19. века.[10] Отворености бечке ликовне сцене допринело је и оснивање Сецесије (1897) у чијем је средишту био Климт.[11]

Буковац је током једногодишњег боравка у престоници Двојне монархије изнова посетио Београд. Доласком Петра Карађорђевића на престо јавила се потреба за Буковчевим портретним представама.[12] Деценијама у егзилу, већ времешни уметник је означио поновну владавину династије Карађорђевић на српском трону. Унук оснивача прве српске династије у модерно доба, Карађорђа, схватио је моћ визуелне пропаганде. Стога је краљ Петар Карађорђевић 1903. године позвао Буковца у Београд. Чињеница да је сликар већ портретисао будућег краља приликом његовог венчања на Цетињу 1883. године, несумњиво је препоручила Буковца да поново

6 Исто.

7 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo,* 123–124.

8 R. Gleis, *Impulse zum Aufbrich. Die Internationalisierung der Wiener Kunstszene um 1870,* 230–239.

9 Исто, 234–238.

10 D. H. Lehmann, *Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenösischer Kritik*, Köln–Weimar–Wien 2011.

11 Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert,* 175–181; T. G. Natter, et. al., *Klimt, Up Close and Personal. Paintings – Letters – Insights*, Brandstätter 2012.

12 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 125.

118. *Краљ Петар I Карађорђевић*, 1903, олеографија, Галерија Матице српске, Нови Сад, инв. бр. ГМС/У 3693

изведе монархов портрет. Владарске слике династије Обреновић су избачене из рамова у које су постављени портрети новог монарха.[13] Тако је у класичном маниру *damnatio memoriae* поништено сећање на претходну династију. С идејом масовне дистрибуције у репродуктивним медијима (олеографија, литографија…), Буковац је извео два, нажалост изгубљена, портрета краља Петра (сл. 118).[14] Готово истоветни допојасни прикази монарха у црвеном мундиру, са еполетама и лентом преко груди, данас су познати само по масовним медијским приказима.[15]

Уважавање које је у Београду указано Буковцу потврдило је сликарев углед у политичким и културним круговима српске јавности. Рекламна фотографија сликара из прашког атељеа, из 1905. године (сл. 119), са портретом краља Петра Карађорђевића у позадини, говори и о уметниковој тежњи да меморише свој подухват у Београду.

Уметничка клима у Прагу на размеђи 19. и 20. века

Коначно, Буковац је 1903. године у Бечу примио декрет од Министарства културе и образовања, којим се обавештава о именовању за професора Академије ликовних уметности у Прагу.[16] Од тада почиње најдуготрајнији Буковчев боравак у једном граду. Овај изузетно плодоносан уметнички период, од скоро две деценије, најмање је истражен. Свега неколико страница у аутобиографији *Мој живот* указују на уметникову намеру да прашки период свог живота *скрије*. Да нема Буковчевих писама упућених пријатељу и сликару Мирку Рачком, и кореспонденције са Марком Царем и записа Божа Ловрића, сазнања о уметниковом животу у Прагу била би оскуднија.[17]

Вера Кружић Ухитил Буковчев прашки период повезује са уметниковом извесном интроспекцијом.[18] Живот на релацији школа – атеље – кућа говори о сликаревој самоизолацији. Међутим, Буковчева учешћа на појединим изложбама – Прва и Друга

[13] В. Јовановић, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју 1-3 (2007) 39-45.
[14] Borozan, *Između intencije i recepcije: Vladarski portreti Vlaha Bukovca*, 39.
[15] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 395.
[16] Исто, 128.
[17] Исто, 129.
[18] Исто.

југословенска уметничка изложба у Београду и Софији, Прва далматинска умјетничка изложба у Сплиту (1908), сликање за декоративне композиције *Развој хрватске културе* за Националну и свеучилишну библиотеку у Загребу (1913) и извођење три зидне и сводне алегоријске композиције, у име Франтишека Женишека од 1911. до 1914. године у Грегоровој сали Општинског дома у Прагу, те посете Енглеској (1908, 1911, 1912), које су уродиле галеријом портрета – у извесној мери негирају уврежену тезу о његовој друштвеној изолацији.

Буковац је дошао у Праг у време када је на Академији ликовних уметности владао програм по угледу на германски образовни систем. Сликар Франтишек Женишек је неупитно био најутицајнији у свету уметности.[19] Његов академски реализам је дефинисао генерацију која је повезана са патриотским подухватом осликавања Народног позоришта у Прагу.[20] Култура *fin de siècle-a* није мимоишла ни Праг.[21] Нове тенденције су преносили уметници окупљени око групе Mánes.[22] Максимилијан Швабински, Јан Прајслер, Максимилијан Пирнер и архитекта Јан Котјера тежили су аутономији ликовног језика и проширењу тематског језика у складу са заумним светом симболизма.[23] У контексту стила блиског сецесији и француском *art nouveau* посебно се истиче Алфонс Муха.[24] Његов ангажман на осликавању градске већнице у Прагу (1912), умногоме прожет пансловенском идејом, дефинисао је уметничку сцену града на почетку двадесетог века.[25]

У таквом идејном и уметничком оквиру деловао је Влахо Буковац у Прагу. Његов либерални приступ и модернистичке тенденције на Академији умногоме је сублимирала Вера Кружић Ухитил. Она је појаву чешког модернизма и деловање групе *Осам* под вођством Франтишека Тилеа повезала са Буковчевим поукама стеченим на Академији.[26] Његов отворен приступ у раду са студентима и увођење у наставни програм новина, попут импресионизма и дивизионизма, привукли су многобројне словенске уметнике у Праг. Тројица младих српских сликара из Босне, Тодор Швракић, Бранко Радуловић

119. Влахо Буковац у прашком атељеу, 1905, фотографија, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. КВ 13

19 N. Blažíčkova Horová ed. *František Ženíšek (1849–1916)*, Prague 2005.
20 N. Blažíčkova Horová, ed. *Czech 19th-Century Painting*, Prague 1998, 201–206.
21 E. Becker et. al, red, , *Prag 1900. Poesie und Ekstase*, Amsterdam 1999.
22 E. Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven – London 2006, 109–110.
23 O. M. Urban, *Mysterious Distances, Symbolism and Art in the Bohemian Lands, 1880–1914*, Prague 2014.
24 Више о делу Алфонса Мухе: A. Husslein Arco et al., *Alfons Mucha*.
25 Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, 157–162: E. Dusza, *Pan-Slavism in Alphonse Mucha's Slav Epic*, Nineteenth Century Art Worldwide 13 (spring 2014).
26 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 132.

и Перо Поповић само су неки од уметника[27] који су пристигли у Праг привучени педагошким радом Влаха Буковца.[28] Његов омиљени ученик Мирко Рачки указује да је сликар током наставе ублажио уврежени академски поступак заснован на коректном цртежу. Буковчева напомена упућена ученицима, да сликар не губи време на детаљу већ размишља о целини, умногоме потврђује нове тенденције у настави.[29]

Буковац је имао и потпуно опречне ставове, као што их је често имао и раније. Његов исказ о цртежу као основи уметности, будући да је *вјежбање у цртању пут који води ка савршенству, и ко њиме овлада се може назвати мајстором*,[30] иде у прилог традиционалној доктрини академске уметничке праксе. Буковчева негација модерних тенденција налази се у његовом исказу: … *модернисти, футуристи, кубисти, како ли се још зову, који су својим сликама усрећили свијет. И доиста, жутокљуни данашњи артисти не воле да се обазиру на старе мајсторе; они су увјерени да богомданом умјетнику не треба учити, јер се он рађа мајстор и школа може само да га исквари. Све оно што се оснива на истини и природи, њима је смијешно и они на то гледају с презрењем. Они, тобоже, нешто много боље дају: они дају пету есенцију природе*…[31]

У наставку исказа о штетности авангардних уметника, Буковац наводи славне узоре прошлости, попут Тицијана, Веронезеа, Веласкеза, Рембранта, Ван Дајка и Микеланђела. По њему, стварајући своје *нашаране заголетке и грдобе* модернисти одбацују узорне великане прошлости.[32]

Теоријске противуречности између академских основа и модерних тенденција дефинисале су Буковчев опус у прашком периоду, који је био проткан варирањем претходно изведених тема (црногорске теме, варијације пејзажа и тема из Цавтата …).[33] У тематском смислу доминирају актови, жанр сцене, породични портрети и поједине сакралне композиције.[34] Истовремено, на формалном нивоу је наглашено усавршавање дивизионистичке технике која не прелази у апстракцију и негацију природе. Иза наизглед једноличне дивизионистичке технике *осећају се разне фазе у формалном поступку који увијек води ка истом циљу; у сусрету свјетла и боје дивизионистичким поступком постићи максималну вибрацију слике*.[35]

---

27 N. Ognjenović, *Prag i srpski slikari*, Beograd–Prag, 2017, 8–10.

28 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 132.

29 Исто, 133.

30 Буковац, *Мој живот*, 167.

31 Исто, 163.

32 Исто, 162.

33 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 270.

34 Исто, 268, 270.

35 Исто, 267; При том је потребно истаћи да је Буковчев импресионизам само услован. Буковац није сликао тачкама и немешаном бојом, попут поентилиста и неоимпресиониста, већ је сликао кратким потезима четкице: Zidić, *Vlaho Bukovac 1855–1922*, 68.

120 . *Модерна Кирка*, 1903, уље на платну, Дом Јеврема Грујића, Београд

Декадентне теме и свет помодних идеја

Већ је истакнуто узорно дејство Енгрових одалиски на уметност Влаха Буковца. У прашком периоду уметник је наставио да слика низ женских актова на чијим је телима бележио *колористичке промене настале на инкарнату у новим луминистичким увјетима*.[36] Многобројни прашки актови су пружали сликару могућност истицања *богатих колористичких феномена*.[37]

Један од раних Буковчевих полуактова, *Модерна Кирка* (1903, сл. 120), обједињује одлике његовог сликарства у раној фази прашког периода изведен *ситним цртичавим и мрачним дукту*сом.[38] Приказ женског тела у ентеријеру преовлађујућим смеђе-зеленим преливима боја указује на превагу тамне гаме у сликаревом прашком периоду. Представа загонетне женске прилике је додатно истакнута називом слике – страшна чаробница античког света трансформисана је у модерну, фаталну жену на размеђи 19. и 20. века.[39] Њен благи осмех је претвара у тајанствену кокету која и плаши

36 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 267.
37 Исто.
38 Исто, 271.
39 Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in fin de siécle Culture*, 320–324.

и привлачи мушкарца. Ипак, слика се превасходно доживљава као омаж лепом женском телу и као зачетак генезе женских актова у Буковчевом прашком периоду.

Године 1905. и 1906. биле су веома тешке за уметника.[40] Стицање чланства у Српској краљевској академији није могло да компензује низ непријатних догађаја. Мајчина смрт, слабљење вида и тегобе изазване чиром погубно су се одразили на уметникову психу. Буковац је 1905. године извео студију за слику *Христ на одру*, а наредне је насликао две коначне верзије. У складу са натуралистичким духом друге половине 19. века извео је 1906. године студију мртвог Христовог тела (сл. 121). У лику Христа сликар је представио свог омиљеног ученика Мирка Рачког. Сиромашни студент, који се уписао код Буковца на другу годину студија на прашкој Академији ликовних уметности, типски је одговарао замишљеном приказу Христа.[41] Светачки и испоснички лик Рачког одговарао је пролетерском типу Христа. На сличан начин су

[40] Puhara, Vuković, *Vlaho Bukovac u Pragu – Protouslovlja vremena i negiranje novog*, 60–62.
[41] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 136–138.

деловале и брутални представе *Христ у гробници* француског сликара Жан-Жак Енера из 1879. (сл. 122) и 1883. године.[42] Истовремено, климу на размеђи 19. и 20. века манифестовале су најмање четири верзије *Пиета* (*тело Христово*) Франца фон Штука из 1891. године.[43] Приказ Штуковог лика у Христовом говори о могућим узорима Буковчевог уметања лика Мирка Рачког у лик мртвог Христа.

122. Жан-Жак Енер, *Мртви Христ*, 1897, уље на платну, Musée d'Orsay, Париз, инв. бр. 20547

121. *Студија за мртвог Христа*, 1906, уље на платну, приватно власништво, I. Zidić, Vlaho Bukovac 1855–1922, Zagreb 2009, 70 (стр. 246)

123. *Христ на одру*, 1906, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. 1057 (стр. 248–249)

Буковац је 1906. године дематеријализовао Христов лик на одру (сл. 123). Готово импресионистичка представа је апстраховала Христово мртво тело претворивши га у колорну рапсодију. Спиритуалност изазвана спектакуларном употребом боје извела је Христово тело из бизарног позитивизма у свет оностране фантазије. Надражај чула посматрача *најадом* живих боја, варирао је Христово место у простору између овостраног и оностраног света.[44]

Буковац је 1906. године насликао неколико антологијских сцена које се могу сместити у сам врх европске културе симболизма и декаденције.[45] Са готово дионизијском креативношћу, уметник је насликао две заумне сцене: *Фантазија* и *Ормар будуће славе*. На композицији *Фантазија* (сл. 124) представио је своју главу и одрубљене главе чланова своје породице. Једино су две лутке које висе на зиду приказане са главама.[46] Своју блискост темама декаденције и симболизма Буковац је потврдио обезглављеним особама и висећим луткама. Сликар као да антиципира Фројдов термин Unheimliche из 1919. године.[47] Оностано, зачудно и дубинско јавља се као оживљени симптом из сфере подвесног. Буковчева фантазмагорија се пак разуме без граница између стварног и нестварног са осећањем тескобе и непријатности. Истовремено, издужени формат слике и употреба лутака упућују на рецепцију јапанских штампаних листова Кунисада Утагаве.[48] Прикази живих лутака на његовим илустрацијама, као и мода сакупљања енигматских јапанских лутака од стране авангардних, али и академских уметника (Лоренс Алма-Тадема)

42 *Gut-Wahr-Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, 160–161; J. A. Birnie Danzker, *The Apotheosis of Brutality: Franz von Stuck and America*, у: *Franz von Stuck*, ed. J. A. Birnie Danzker, Seattle 2013, 21, 24.

43 Hofstätter, *Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus*, 137.

44 Употреба флуоросцентних боја ради изазивања хиперсензибилне реакције посебно се везује за Франца фон Штука: Brandlhuber, *Franz fon Stuck. Klassizismus und Urgewalt*, 119.

45 Puhara, Vuković, *Vlaho Bukovac u Pragu – Protuslovlja vremena i negiranje novog*, 61.

46 *Demon moderniteta. Slikari vizionari*, ed. L. Bošnjak Velagić, Zagreb, 2015, 40.

47 M. Fuhr, *Das Unheimliche in der Kunst*, у: *Edvard Munch und das Unheimliche*, Wien 2009, 12.

48 M. V. Hodge, *Enigmatic Bodies: Dolls and the Making of Japanese Modernity*, Nineteenth-Century Art Worldwide 12 (2013).

указују на евентуалне утицаје ове необичне представе.

Године 1906. Буковац је у сличном маниру насликао *Ормар будуће славе* (сл. 125). Приказ своје главе и одрубљених глава својих ученика сугерише на општу нелагоду у култури *fin de siècla*, али и на личну интроспекцију уметника. Песимистична визија живота, као и уметности у целини, испољене су на овој данас изгубљеној слици. Некада у власништву бугарског кнеза Фердинанда, откупљена након Друге југословенске уметничке изложбе одржане у Софији 1906. године, ова необична слика је, између осталог, допринела да Буковац од бугарског владара добије орден за грађанске заслуге.[49]

125. *Ормар будуће славе*, 1906, уље на платну, изгубљено, преузето: I. Zidić, Vlaho Bukovac 1855.–1922, Zagreb, 2009, 79

124. *Фантазија*, 1906, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. КВ-970 (стр. 250)

Обе заумне слике указују на деловање уметника као једног од *демона модерности*.[50] Индустрија, убрзана милитаризација и *отварање* анксиозности произвели су испољавање ирационалног и подсвесног. У трагању за дубинским, уметници су се супротставили увреженом моралу и класичном идеалу.[51] Искорак у правцу представљања необичних тема потврдио се у наредним годинама. Буковац је 1908. године сачинио студију за композицију *Наши праоци* (клањање сунцу).[52] У средишту пејзажа приказани су тамнопути брадати мушкарац и светлопута црвенокоса жена. У њиховој близини се налазе још две женске фигуре и жртвено јагње. Године 1915. уметник је насликао другу верзију слике *Праоци* (сл. 126).[53] Овога пута су у крупном плану приказани само словенски прародитељи; у новом контексту Адам и Ева се изједначавају са првим словенским паром. Контраст рибокосе хероине и рудиментарног словенског праоца говоре о могућим еволуционистичким тезама, неоспорно познатим Буковцу.

[49] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 138.

[50] G. Romanelli, *Demon moderniteta*, у: *Demon moderniteta. Slikari vizionari*, 7–30.

[51] M. Erdheim, A. Blaser, *Malend als Unbewußte erkunden*, у: *Arnold Böcklin - Giorgio de Chirico - Max Ernst*, у: *Eine Reise ins Ungewisse*, ed. G. Magnaguango, J. Steiner, Bern 1997, 78–86.

[52] Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 401.

[53] Исто, 414.

У раним прашким годинама Буковац је упознао и пансловенске идеје председника државе Томаша Масарика.[54] Своју посвећеност идеји јужнословенског повезивања сликар је потврдио учешћем на Првој изложби југословенских уметника у Београду 1904. године[55] као и посредним контактима са њеним покретачима и заговорницима пансловенства Миливојем Дежманом, Стјепаном Милетићем и другима.[56]

Истовремено, слика *Праоци* може се разумети у склопу идејних оквира времена. У Немачкој је 1913. године конституисано Freien Deutschen Jugend, чији су чланови махом били љубитељи природе.[57] У духу подражавања нордијско-паганског начина живота, припадници друштва су се наги окупљали у природи. Сходно овим бескласним идеалима деловао је и сликар Хуго Хефенер Фидус чије су слике блиске космичком симболизму, и од којих се посебно издваја *Молитва под светлошћу* из 1894. године.[58]

Као непосреднији узор, Буковцу су могле послужити слике и илустрације Алфонса Мухе. На сликама чешког уметника пантеистички патос је пренесен на ниво словенске посебности. Године 1899, Муха је на слици *Le Pater* визуелизовао Молитву Господњу.[59] Сплет масонских симбола, пантеистичких уверења, магнетизма, спиритизма и еволуционизма (дарвинизма) уткани су у илустровану генезу прогреса људског рода. У садејству са националном идеологијом Словена, ови концепти су инкорпорирани у Буковчеву визију словенских прародитеља. И деловање чешког патриотско-гимнастичког друштва Сокол имало је утицај на јачање пансловенских идеала Влаха Буковца. Друштво је, између осталог, пропагирало култ тела као метафоре слободе, здравља и младости словенске етничке групе.[60] На овим основама је и Буковац могао да осмисли своје праоце. У складу са помодним идејама пантеизма и последичном поштовању Сунца и Природе,[61] уметник ствара сопствену ноту религиозности и етничке самосвести.

127. *Пала св. Доминика*, 1911, уље на платну, crkva sv. Dominika, Дубровник, преузето из књиге: V. Kružić Uchytil, Vlaho Bukovac, Život i djelo, 1855.–1922., Zagreb 2005, 408

126. *Праоци II*, 1915, уље на платну, Umjetnička galerija, Дубровник, инв. бр. UGD 0550 (стр. 252)

54 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 137.
55 Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд 1983.
56 Петровић, *Сликар Влахо Буковац (1855–1922)*, 15.
57 S. Reynolds, *Sensucht nach Arkadien*, у: *Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 58–59.
58 Исто, 74.
59 Alfons Mucha, 122.
60 Dusza, *Pan-Slavism in Alphonse Mucha's Slav Epic*.
61 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, 138.

128. *Бела робиња*, 1909, уље на платну, Државна уметничка колекција Дворског комплекса у Београду, инв. бр. 35/01

У склопу тезе о посредним утицајима помодних теорија магнетизма и анимизма, и самог Мухе, истиче се Буковчева слика *Пала св. Доминика* (сл. 127). У Мухином париском атељеу извођени су разни паранаучни и окултни перформанси којима је присуствовао и астроном Николас Камиј Фламарион.[62] Буковац је у том периоду читао помодне Фламарионове списе (*Живоī са звездама* и друге).[63] Електрично пражњење тела, свет месмеризма и сеансе са медијумима заживели су на платнима многих великих европских сликара. Буковац је за потребе самостана Светог Доминика у Дубровнику 1911. године извео слику у Прагу. На њој је приказано чудесно оживљавање удовичиног сина којем присуствује и служавка у ставу клањања. Гестуалност светог Доминика је типична за хипнотизерске сеансе у помодним париским круговима, и неретко је испољавана на ликовним приказима Христових чуда, од којих је најпознатије васкрсење Јаирове кћери.[64] Свети Доминик, попут модерног мађионичара, подиже дете из мртвих. Библијска сцена, ослобођена метафизике, дефинисана је бледим актерима сцене који наликују протагонистима сеанси у свету духова.[65] Приказана сцена упућује на оквире времена, али и на Буковчеву осетљивост спрам разноликих научних и паранаучних теорија које су пропагирале претрајавање душе као последице Шопенхауерових теорија о индивидуалној снази неуништиве воље.[66]

Велики актови и концепт l'art pour l'art

Буковац од 1908. године слика велике женске актове. Његова *Бела робиња* (1908, сл. 128) није само варијација претходних оријенталних одалиски у будоару већ је превасходно приказ сензуалног женског тела. Плавокоса Пацакова се појављује у више варијација током 1908. године. Своје мајсторство у години креативног надахнућа Буковац је поновио сликом *Пробуђена* (сл. 129). Исти модел, овога пута са распуштеном косом, нашао се пред уметниковом палетом.

Виртуозни приказ женског тела изнова указује на Буковчеву употребу концепта *l'art pour l'art*. Уметник је неоспорно био упознат са естетским и идејним концептом ларпурлатизма кодификованим у Француској средином 19. века.[67] Исходиште тог концепта имало је корен у списима родоначелника естетике Александра Готлиба Баум-

62 Pierre, *Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur die Hypnose*, 25.

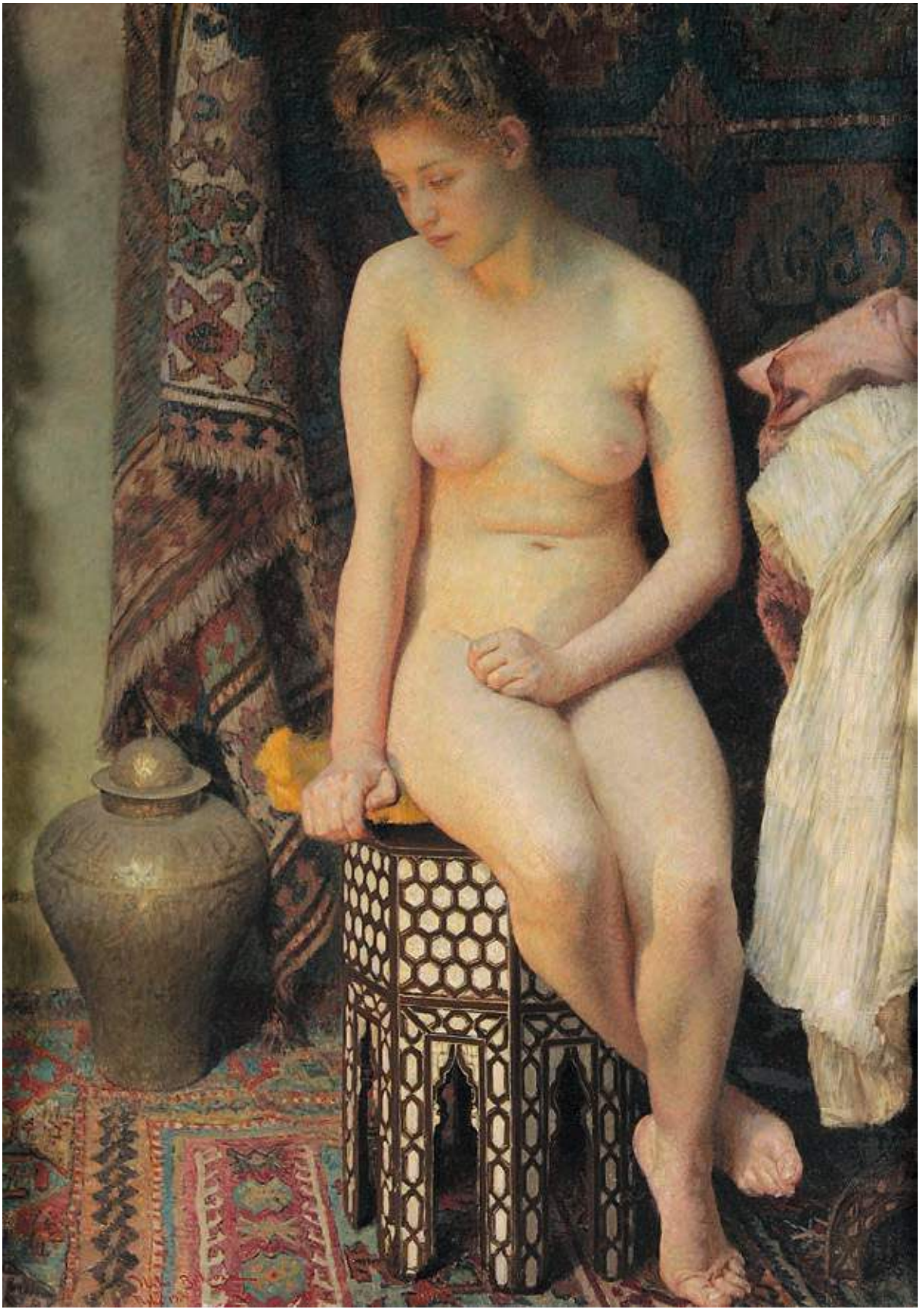
63 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac*, 137.

64 И. Борозан, *Исус Христ као хипнотизер и пararелиīиозне предсīаве у оīусу Сīевана Алексића*, Зборник Народног музеја XXIII – 2 (2018) 117–140.

65 Kirchberger, *Schau(spiel) des Okulten. Die bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 113–116.

66 Исто, 123.

67 Prettejohn, *Beauty & Art 1750–2000*, 89–109.



гартена и Имануела Канта, сублимираних у *Критици моћи суђења* из 1790. године.[68] Немачки естетичари и филозофи су заслужни за уобличавање концепта чисте лепоте. Тежња уметника за слободом у односу на поручиоца садејствовала је са прогресивним ставовима о потреби чулне спознаје. Изнад високопарних античких идеала, класичне хијерархије жанрова и академског концепта разумске и објективне лепоте, немачки прваци су увели идеју о субјективном допадању. Упркос вековној доминацији академске доктрине beau idéal, у француску уметничку теорију продиру идеје немачких филозофа. Виктор Кузен, Шарл Бодлер, Теофил Готје и други књижевници и ликовни критичари сакрализују лепоту и говоре о њеној аутономији независној од морала, или неког другог ограничења. Готје у предговору романа *Мадмоазел де Мопен* (1835) истиче неутилитарност лепоте која стоји изнад друштвене хипокризије и интересних захтева тржишта.[69] Управо је Готје обоготворио велике Енгрове женске актове. *Валписонска купачица* (1808, сл. 130) и *Велика Одалиска* (1814) разумеју се као парадигме идеалне лепоте[70] и женског тела као есенције чисте сензуалности.[71] Велике купачице обитавају у аутономном простору изнад морала и потенцијалне фабуле. Оне су изван модерног доба и бораве у ванвременском свету аутономне лепоте.

У аутобиографији *Мој живот* Буковац је један пасус посветио идеалу чисте уметности: *Људи који пишу правила како да се слика људска пут, драперије, вода, зрак и остало, чине слабу услугу умјетности. Умјетност не трпи никаквих рецепата. Она је слободна, па један може да ради једном техником, а други другом, па да оба створе нешто добро, ако су прави умјетници. Нигдје не стоји чињеница да човјек мора да слика широм или ужом четкицом, свак је слободан да ради како хоће, али да при том мора поштовати вјечите законе природе.*[72]

Буковчев исказ следи низ великих француских теоретичара концепта *l'art pour l'art,* али и енглеских колега, оличен у концепту *art for art's sake*.[73] Поштовање природе у њеном изворном смислу, а не у прерађеном и селектованом, каквим су је репрезентовали академичари, остаје блиска Раскиновим идејама о природи као уметниковој водиљи.[74] Идеја о уметности као неутилитарној и самосврховитој људској пракси, која остаје изнад било какве употребне вредности, која у аутономном процесу уобразиље ослобађа уметника и посматрача и која, будући да је субјективна, надилази објективне академске доктрине, сублимирана је у овом језгровитом Буковчевом исказу.

130. Жан-Огист-Доминик Енгр, *Валписонска купачица*, 1808, уље на платну, Musée Louvre, Париз, инв. бр. R. F. 259

129. *Пробуђена*, 1908, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–1917 (стр. 256)

68 Исто, 69–71.
69 Denisoff, *Decadence and Aestheticism,* 34.
70 S. L. Siegfried *Ingres. Painting Reimagined*, Yale University Press, New Haven – London 2009, 73–84, 103–108.
71 Prettejohn, *Beauty & Art 1750–2000*, 94–99.
72 Kružić Uchytil, *Vlaho Bukovac. Život i djelo,* 165.
73 Prettejohn, *Beauty & Art 1750–2000*, 124–130.
74 Denisoff, *Decadence and Aestheticism*, 36.

Године 1915. Буковац је насликао још један велики полуакт – *Младост краљица живота* (сл. 131). Алегорија младости огледа се у огледалу и тако репетира позу славних Венера у уметности раног модерног времена (Тицијан, Веласкез, Рубенс).[75] Овакав тип слике познат је и у каснијем модерном добу. Слика Беклиновог ученика Адалберта Бегаса *Уметникова жена* (1884) представља уметникову супругу у цветном будоару пред огледалом.[76] И Буковчева кокетна женска прилика ужива у лепоти своје младости. Њен властити одраз у огледалу потврђује ауру нарцисоидне самодовољности, и тиме искључује потенцијалног посматрача из овог декадентног чина.[77] Она остаје изван морала и представља отеловљење лепоте по себи. Остаје питање да ли Буковац овом представом указује на зрно уништења садржано у свакој лепоти, које неминовно води ка уништењу и нестајању, или је у питању приказ хедонистичког уживања младости у сопственој лепоти.

Управо се таквим чини Буковчев *Ружичасти сан*. Изнад фабуле и наратива, надишавши путеност *Велике Изе*, али и стерилност академских женских тела, сликар приказује чисту лепоту зарад лепоте.

Врхунац Буковчевог омажа Курбеовим и особито Енгровим женским актовима, у радикално измењеном добу, представља велики женски уснули акт *Ружичасти сан* из 1916. године (сл. 132).

Буковчев велики акт се прелива из оквира естетицизма у оквире декаденције и симболизма. Готје у уводу Бодлерове збирке песама *Цвеће зла* (1868) декаденцију претвара у комплимент, и тако уводи аморалност и халуцинантност у свет француске културе. Енглески естета Чарлс Свинберн у опису Бодлерове збирке истиче да песникови стихови имају *боју и укус, и тиме имплицира мирисне и обојене звуке*.[78] Декадентни опис Бодлерових стихова подсећа на концепт синестезије и тако имплицира стање у којем једно чуло надражује друго.[79] Говорећи о осећању тешке и загрејане атмосфере са *опасним мирисом стакленика* у њој, Свинберн као да антиципира Буковчев *Ружичасти сан*. Опојна и готово чулна осећајност женског тела (симбол) и колорних ефеката надражују чула и изазива реакцију.

Буковчев велики хоризонтални акт наставља низ великих Енгрових актова, али репетира и славне Лејтонове уснуле лепотице. Однос женског тела, сна и смрти нашао

131. *Младост – краљица живота*, 1915, уље на платну, Музеј Југославије, Београд, инв. бр. 102 м

132. *Ружичасти сан*, 1916, уље на платну, Државна уметничка колекција Дворског комплекса у Београду, инв. бр. 140/01 (стр. 260–261)

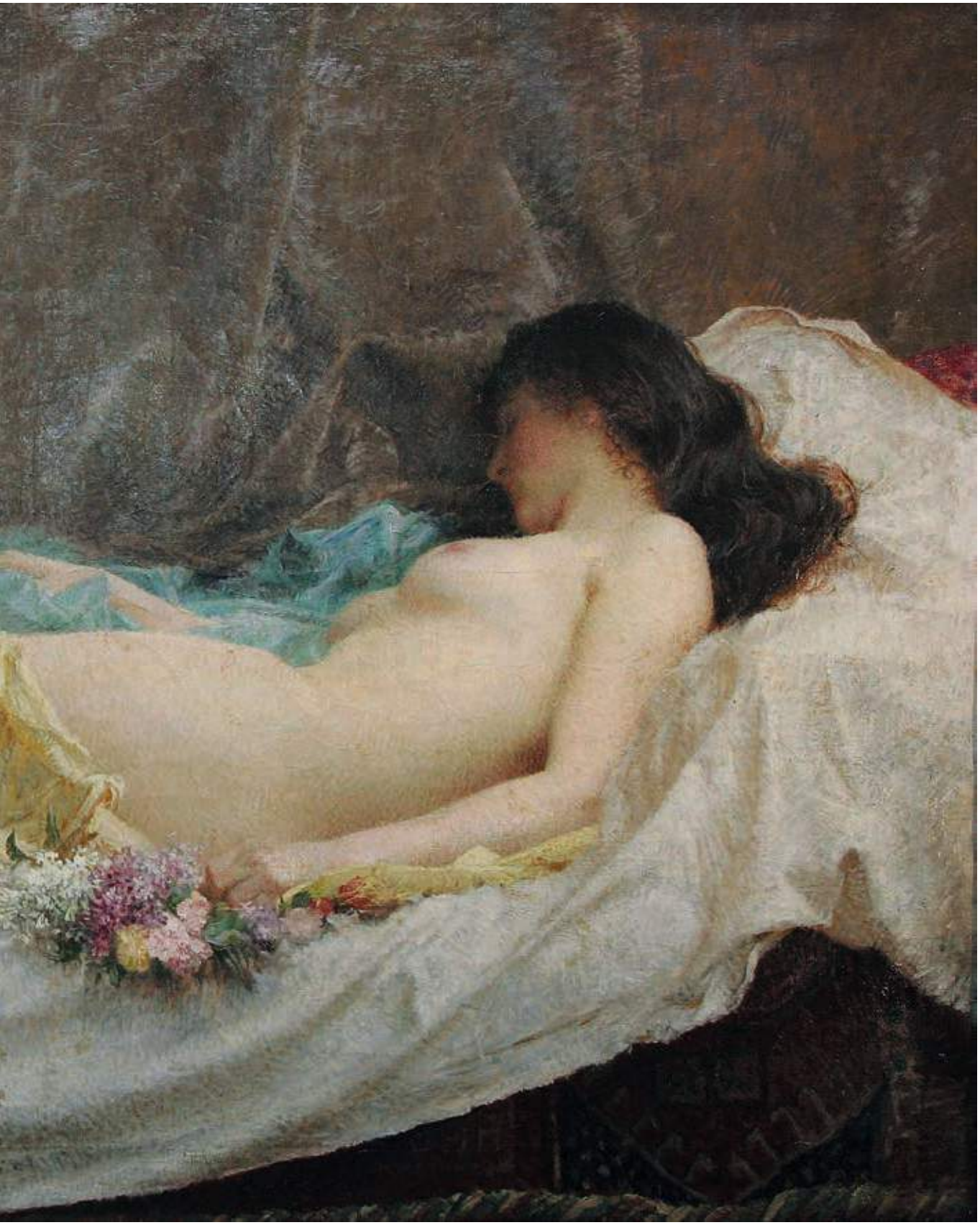
75 F. Thürlemann, *Velázquez' Venus mit dem Spiegel. Das Gemälde als Transformator des Blicks*, у: *Bilder–Räume–Betrachter*, ed. S. Bogen, W. Brassat, D. Ganz, Bonn 2006, 74–89.

76 W. Eiermann, *Die Bildwelt der Décadence in Deutschland*, у: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, 90.

77 Н. Радић, *Пусен и петокрака, Збирка слика друга председника*, Нови Сад 2012, 93.

78 Eiermann, *Die Bildwelt der Décadence in Deutschland*, 34.

79 Исто.



133. *Адам и Ева*, 1918, уље на платну, Gradski muzej, Вараждин, инв. бр. GMV –GS 689

134. Фредерик Лејтон, *Хесперидини вртови*, 1892, уље на платну, National Museum Liverpool (Lady Lever Art Gallery), Ливерпул, инв. бр. LL 3319 (стр. 263)

се у новије време у фокусу истраживања Лејтонових уснулих лепотица,[80] и посебно слике *Ватрени јун* из 1895. године.[81] Тела његових лепотица не делују стварно, али ни идеално; она као да су залеђена у прелазном стању између меса и мермера, животности и смртности. Лејтоново прожимање са француским декадентима и симболистима *fin de siècle-a* довело је до змијоликих (меандерских) форми његових женских актова.[82] Змијолике форме отварају низ могућих тумачења на релацији еротика – жена – змија – подсвест – сан.

Фетишизирање сна у култури *fin de siècle-a*[83] отвара могућност уметања Буковчевог ружичастог акта у оквире европске декаденције. У сну се напушта разум у корист подсвести у којој се жена подређује чулима. У Фројдовим потоњим истраживањима стање снене обамрлости се изједначава са човековим страхом од смрти. Сан као близанац смрти носи у себи клицу разградње културе и цивилизације. Уживање у сну, изван разумске контроле, рађа естетски ужитак који се у игри уобразиље на релацији субјекат (посматрач) и објекат (уснула лепотица) претвара у чулно задовољство, али и у извесну нелагоду. Истовремено, лежећа фигура је приказана на кревету који се разуме као агенс женске сексуалности. У култури декаденције и симболизма кревет постаје метафора дефрагментације тела умирућих хероина и уснулих лепотица, који посредно упућује на *лепоту* болести и умирања.[84] Коначно, Буковчев анемични *Ружичасти акт* потврђује концепт *лепоте пропасти* као мотив и стил декаденције у сликарству 19. века.[85] Концепт потврђује теза о естетском и декадентном као компензацији религиозног, и афирмише констатацију Оскара Бијеа из списа *Есеј о естетској култури садашњице* из 1903. године: *Ми идемо у царство субјективне опојне естетике*.[86]

[80] Hammerschlag, *Frederic Leighton. Death, Mortality, Resurrection*, 102–107.

[81] K. Schoeller, *The Sleeping Beauty*, у: *Sleeping Beauty: Masterpiecies of Victorian Painting in the Museo de Arte de Ponce*, ed. A. Husslein Arco, A. Weidinger, Vienna 2010, 33–44.

[82] Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, 227–273.

[83] Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in fin de siécle Culture*, 50–63.

[84] S. L. Hirsch, *Symbolism and Modern Society*, Cambridge University Press, 2004, 103.

[85] R. Steiner, *Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, у: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, 59–68.

[86] A. Dorgerloh, *„Die Melancholie alles Fertigen" Porträt und Selbstbildnis in deutschen Symbolismus*, у: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 260.

Попут естетицизма, концепт декаденције негира и истиниту (објективну) лепоту и истиче право уживања у аморалном. Дезире Нисар је 1834. године конституисао термин декаденција да би описао хипертрофију књижевних и уметничких дела.[87] Култура декаденције је омогућила да се некад неприкосновене хришћанске теме на *дрзак* начин преобрате у декадентне представе. Приказ прародитеља у рају преиначен је у естетизовани приказ актова. Академско сликарство је, попут викторијанског романа, почивало на приказивању јасних сижеа, у форми довршеног дела заснованог на правилном цртежу.[88] С друге стране, књига *Марије Еџикурејац* (1885), енглеског књижевника Валтера Патера, обилује неконвенционалношћу која надилази значење речи.

Хипертрофија елемената до тачке несагледивости дефинисала је и Буковчеву позну верзију слике *Адам и Ева* (1918, сл. 133) на којој се, изван неприкосновеног вредносног система, једва примећује змија у рајском врту. Буковчева еротизована представа, попут Лејтонове слике *Хесперидини вртови* (1892, сл. 134), искуство уживања доводи до максимума.

Истицање форме до крајњих граница указује не декадентни концепт елагабализма. Крајем 19. века декадентни и аморални римски цар Елагабал (3. век н.е.) постао је симбол аморалности и парадигма свих врста чулних задовољстава. Гонкурови су елагабализам, као метафору пропадања Римског царства, поредили са савременом Француском.[89] Елагабализам је потом у ликовним уметностима и култури надрастао критичко поређење са савременим светом.

Концепт елагабализма је постао обележје неутилитарности елите и њене екстраваганције, на шта упућује и знаменита слика Лоренса Алма-Тадеме *Руже Елагабала* из 1888. године. Слика која представља раскошну пикторалну репрезентацију концепта декаденције с краја 19. века упућује на сличан концепт употребе декаденције у уобличавању Буковчеве представе прародитељског пара. Хипертрофија елемената и техничка савршеност представљају готово уметничко-социјални феномен. Оваква ликовна дела се не сагледавају као кич, него као фрагмент у простору између *грађанског реализма и грађанског ескапизма*.[90]

87 Denisoff, *Decadence and Aestheticism*, 33.
88 Исто, 36–37.
89 R. Steiner, *Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, 61.
90 Wolf, *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-Century Painting*, 266–267.

135. *Кајање (Исповест)*, 1916, уље на платну, Државна уметничка колекција Дворског комплекса у Београду, инв. бр. 173/01

136. *Аутопортрет*, 1911, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–60 (стр. 265)

Позна аутопројекција и репрезентација грађанског двора

Сликар је током боравка у Прагу насликао неколико слика великог формата које су потврдиле претрајавање сентименталних грађанских представа на тлу Средње Европе. Слика *Кајање* (1916, сл. 135) је материјализовала поетични и морализаторски патос европске средње класе.

У складу са грађанским идеалима извео је и мини циклус, представљајући себе и чланове своје породице. Уљане слике, као и низ фотографија атељеа и породичних исечака одражавали су сликареву потребу да сопствени лик и ликове чланова породице *замрзне* у различитим медијима.

Функција аутопортрета уметника јесте да верно прикаже црте лица и карактер представљеног.[91] Истовремено, уметници аутопортретом настоје да струковним атрибутима (штафелај, атеље…) прикажу властити положај. Будући да аутопортрети настају без поруџбине, ови визуелни прикази сопства садрже искреност која треба да укаже на *самоиспитивање или обелодањивање* себе у замишљеном огледалу.[92]

Учестала Буковчева активност у стварању аутопортрета, у последњој деценији живота, указује на потребу егзистенцијалног самоиспитивања. Године 1918. у Загребу је објављено прво издање Буковчеве књиге *Мој живот*, коју је уредио Божа Ловрић. Овај уметников литерални портрет допуњује низ његових ликовних аутопортрета. Буковац је помоћу две сродне уметничке врсте, писане аутобиографије и аутопортрета на платну инсценирао илузију о *трагању за својом личношћу као једном процесу без краја*.[93] Уосталом, Монтењева аутобиографија и Рембрантови аутопортрети су постављени као прве модерне *фикције о кохеренцији сопствене личности*.[94] По Рихарду Вајхеу, маска представља концептуални парадокс који спаја и раздваја посматраче, и која

[91] Dorgerloh, *„Die Melancholie alles Fertigen" Porträt und Selbstbildnis in deutschen Symbolismus*, 259.
[92] Исто.
[93] Исто.
[94] H. Belting, *Persona. Die Masken des Selbst und das Gesicht*, у: *Wir Sinde Maske*, ed. S. Ferino-Pagden, Kunshistorischen museum, Wien 2009, 29.

истовремено скрива и открива идентитет.[95] Буковац на својим аутопортретима заузима нове позе и тако ствара несагласност између свога *ЈА* и свог лица.[96] Будући да се личност не може исказати до краја, и да свака поза проказује претходну као недовољну, Буковац – као и Рембрант – ствара низ маски које прикривају суштину. Он континуирано рекреира метаморфозе сопственог *ЈА*, које коначно постаје замрзнута карактерна маска која указује на уметниково непромењено *ЈА*.[97]

Кључни аутопортрет Буковац је насликао 1911. године (сл. 136). Потенцијалном посматрачу је понуђен приказ моћног и сугестивног сликара у *самодовољној* пози са стиснутим песницама. У простору дефинисаном пурпурним завесама доминира самосвојни, проницљиви појединац, без штафелаја као ограничавајућег симбола. У копрени дима који се вије из цигаре, као кључним иконографским атрибутом већине његових аутопортрета, сликар показује своју независност. Дим на симболичан начин, готово тактилан, ствара копрену која раздваја посматрача и уметникову представу. Попут Беклина, који је природне облике гледао кроз дувански дим, и Буковац у извесној мери замагљује свој лик.[98] На тај начин истиче своје право на креацију и слободно представљање свог лика. Ипак, контуре и црте лица остају видљиве, и уметник не прелази у домен недовршености и апстраховања лика.[99] *Корак у правцу надиндивидуалности* није учињен, и његов лик, попут ликова појединих сликара симболизма и декаденције, остаје у сфери наглашавања субјективног и индивидуалног.[100] Управо су специјални сликарски трикови (светлост, колорит…) допринели да Буковчев лик на овом аутопортрету има визионарску ноту.

138. *Аутопортрет у огледалу*, 1919, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. КВ 950

137. *Аутопортрет са беретком*, 1914, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. 2381 (стр. 266)

Потоњи аутопортрети у крупном кадру указаће на канонизовање Буковчевог лика. Истовремено, *Аутопортрет са беретком* (1914, сл. 137) и *Аутопортрет* из 1916. године потврђују тезу Георга Зимела о глави као наследнику тела.[101] Ови аутопортре-

95 R. Wiehe, *Person und Maske: „Sua Cuique Persona" als Schema der Maskierung*, у: *Wir Sinde Maske*, 21–27.
96 Belting, *Persona. Die Masken des Selbst und das Gescicht*, 29.
97 Исто.
98 H. Kohle, *Arnold Böcklins Halluzinationen. Malerei im Zeitalter im Psychologie*, 6 (www.Kunstgeschichte-ejournal. net).
99 Dorgerloh, *„Die Melancholie alles Fertigen" Porträt und Selbstbildnis in deutschen Symbolismus*, 261.
100 Исто.
101 Исто.

139. *Млада уметница (Иванка Буковац)*, 1914, уље на платну, Umjetnička galerija, Дубровник, инв. бр. UGD-536

140. *Jellica à la Gainsborough*, 1916, уље на платну, Umjetnička galerija, Дубровник, инв. бр. UGD-541 (стр. 269)

ти, такође са ликом уметника у крупном кадру и цигаром у устима, исказују његову одвојеност од света наглашену дуванским димом. Истицање особености лица, али и скривање (затамњивање) очију на слици *Аутопортрет са беретком* говори о континуираним Буковчевим поигравањем сопственом репрезентацијом.

С идејом да аутопортрет надживљава смртну егзистенцију уметника, сликар је извео позни *Аутопортрет у огледалу* 1919. године (сл. 138). Коначно се огледало нашло пред уметником као мотив смрти, пролазности и мултидимензионалности. Огледало као симбол заједништва сублимирало је разнолике Буковчеве идентитете и спојило их у јединствени приказ два близанца једног бића – овостраног и оностраног.[102]

§

За разлику од експерименталних аутопортрета, Буковац је своју породицу представљао по увреженом обрасцу. Сомнабулну визију одрубљених глава чланова породице на слици *Фантазија* (1906) уметник је доцније заменио идиличним породичним представама и у континуитету бележио одрастање деце и трансформације супруге.[103] Ипак, Буковац је следио устаљени образац сликара принчева[104] Каулбаха, Матејка, Штука, Ленбаха и Лоренса Алма-Тадеме,[105] који су од слика чланова својих породица стварали *шлагере продаје* намењене масовним медијима.[106] Прикази супруга и деце у репрезентативним позама, или пак у наизглед невиним дечјим играма, служили су илузији очувања конзервативних друштвених односа и стварању фикције о свету између *уметности и живота*.[107] Сликари принчеви су у складу са идеалном конструкцијом хармоничног света *нове ренесансе*[108] стварали представе своје деце. Представе малих принчева и принцеза

[102] Borchardt, *Des Künstlers Alter Ego*, 62.

[103] Крајем 19. века дошло је до необичних породичних представа, попут Ленбаховог сабласног *Аутопортрета са женом и децом* из 1903. године.

[104] D. H. Lehmann, *Inszenierungen*, у: *Maler Fürsten*, 155–157.

[105] C. Gere, *The Alma-Tademas' Two Home in London*, у: *Lawrence Alma-Tadema, At Home in Antiquity*, 75–97.

[106] Lehmann, *Inszenierungen*, 156.

[107] Исто, 157.

[108] Исто.

настајале су и са идејом приказивања стеченог културног капитала који је требало пренети на потомке.

У таквом маниру је Буковац створио свет породичне идиле у свом прашком грађанском дворцу (Мој диван, 1905). Прикази сина Ага визуелизују његово одрастање од малог дечака (*Аīо са новинама,* 1906) до његовог преображаја у младог господина (дендија) на слици *Портрет Аīа* из 1917. године. Уметник је у више махова сликао и кћерке. Мала Иванка на слици *Млада умеīница* (1914, сл. 139) је типски, нормирани приказ женског детета. Отмену елеганцију потврђује таписерија као референтни симбол љупкости иза девојчициних леђа. Слика испољава отмену атмосферу Буковчевог дома у прашком периоду.

У том духу се разуме артифицирање лика Буковчеве супруге на слици *Jellica à la Gainsborough* из 1916. године (сл. 140). Рафинираност и лагодност живљења такође су испољени на овом монденском портрету, на којем драперија, као лајтмотив, упућује на фриволни и рафинирани живот породице Буковац. Искуство, посебно стечено на *īрађанским дворовима* у Енглеској, неоспорно је утицало на изградњу уметниковог укуса. Свој дом и породицу артифицирао је у складу са однегованим укусом енглеске аристократије и високог грађанства викторијанске епохе. Истакнути идеал

141. Шарл Боде по слици Леона Бренина, *Рембрант и његова супруга*, гравира, 1900, преузето из књиге: A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt, Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2004, 141

142. *Аутопортрет*, I део диптиха, око 1914, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB 972 (стр. 271)

143. *Портрет супруге*, II део диптиха, око 1914, уље на платну, Muzeji i galerije Konavala, Kuća Bukovac, Цавтат, инв. бр. KB 952 (стр. 271)

витешке и сентименталне љубави је додатно визуелизован таписеријом представљеном на слици *Млада уметница* као симбол сентименталне рококо културе. Узори пријатне и лежерне атмосфере могли су исходити из француске грађанске културе, као и из имагинарне рецепције Рембрантовог дома у француској култури. Популарна гравура Шарла Бодеа и његовог студија по слици Леона Бренина (1900, сл. 141) приказује фикцију о лагодном животу Рембранта и његове породице.[109] Овакви визуелни обрасци, као и препознатљивост пријатног живота појединих сликара принчева могли су да послуже Буковцу у приказивању своје породичне идиле у прашком периоду, праћеном низом професионалних признања – избор за председника Друштва хрватских уметника из Сплита *Медулић* (1908),[110] редовне професуре 1910. године и других друштвених и уметничких признања.

Уколико је Буковчев подухват самоконструисања у типску фигуру сликара кнеза током загребачког периода имао примесе скоројевићке презентације стеченог статуса, онда је овај прашки покушај дефинисан стратегијом истицања ноблеса, односно стварања утиска *природности* отменог начина живота и ноншалантног,[111] али при том брижљиво нормираног кода одевања.[112]

Буковац је током прашког периода насликао низ самосталних портрета своје супруге. Сходно концепту репрезентације угледних сликара, Буковчева супруга представља љупку пратњу у патријархално устројеној породичној заједници.[113] Родно предодређена за рађање, обележена стрпљењем, осећајношћу и истрајним карактером, жена у викторијанској култури представља *природну* допуну мушкарца.[114] Диптих *Аутопортрет са супругом* (1916, сл. 142, 143) представља сублимацију породичне репрезентације у дому Влаха Буковца у прашком периоду. Слично подели улога на знаменитој Штуковој слици *Франц и Мери Штук у атељеу* (1902), и Буковац је свој диптих извео у складу са одговарајућим конструисаним друштвеним обрасцем. Буковчева супруга Јелица је приказана у својеврсној изолацији на левом делу диптиха. Као сапутник свог супруга, представљена је у складу са родно детерминисаном улогом. Самосвесни уметник, који за разлику од супруге гледа директно у посматрача, представљен је са цигаром у једној руци и кистом у другој,

109 McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century*, 141.

110 Више о Буковчевој улози у оснивању и раду друштва Медулић: S. Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić (1908.–1919): umjetnost i politika*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 2016.

111 О дворској култури у доба ренесансе на примеру Кастиљонеовог Дворанина: Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 26.

112 Lehmann, *Inszenierungen*, 155.

113 Новија истраживања упућују на потребу проширења сагледавања улоге супруга великих сликара у контексту њиховог јавног ангажмана: S. Wieber, *Die Ehefrauen der Malerfürsten und ihre Rolle in der Gesellschaft*, у: *Maler Fürsten*, 91–97.

114 Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, 511.

и делује као ангажовани чинилац у јавном простору. Сликар је у складу са традиционалном поделом улога активни чинилац и стога представља рационални принцип, док медитативној Јелици припада пасивна улога. На концу диптих надилази понекад стереотипно виђење друштвене поделе полова. Приказ њихове допуне у *улепшаном* породичном хабитусу спокоја дефинише двојни приказ супружника.

Борба за женска права и страх од нове жене (*femme nouvelle*) умногоме су *претили* устаљеном друштвеном поретку. Пренебрегавање поделе родних улога је неминовно доводило до борбе полова,[115] што је по идеолозима очувања владајућег (патријархалног) морала угрожавало институцију брака и друштвени поредак у целини. Стога Буковац, у складу са владајућим друштвеним уговором, ствара двојни приказ заснован на разликовању полова на медицинским, психолошким, педагошким и другим квази научним основама.[116] У складу са важећим нормама, сликарева супруга је приказана у индивидуалној и декоративној варијанти, усклађеној са каноном моде, док је сликар приказан у радној одећи, са одликом униформе која скрива његово тело.[117] Буковчев диптих је изведен у складу са друштвеним оквирима

[115] *Battle of the Sexes. Franz von Stuck to Frida Kahlo.*
[116] Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder,* 512.
[117] Dorgerloh, *„Die Melancholie alles Fertigen" Porträt und Selbstbildnis in deutschen Symbolismus,* 261.

144. *Влахо Буковац са ћеркама у прашком атељеу*, 1921, фотографија, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. КВ-66 (стр. 272)

145. *Влахо Буковац са ћеркама у прашком атељеу*, око 1920, фотографија, Arhiva Kuće Bukovac, Цавтат, инв. бр. КВ-46

породице у којима се претпостављени супротни карактери полова ипак сједињују у целину, условљену међусобним допуњавањем.[118]

Осим слика, и неколико изузетних фотографија Буковчеве деце у његовом атељеу указују на поштовање очеве професије, као и наставак породичне делатности, будући да су кћерке Иванка и Јелица постале сликарке (сл. 144).

У духу идиличне породичне среће, Буковац је 1921. године извео и слику *Три сестре*. Приказ сликаревих кћерки на платну, и још више фотографија Буковца са кћеркама, насталим пред крај његовог живота, указују на нежност која је одредила односе унутар сликареве породице (сл. 145). У свету изван времена, у простору естетизоване свакидашњице, бришући границе између уметности и живота, трајао је Буковчев ликовни опус и животни ток његове породице.

[118] Ruby, *Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder*, 511.

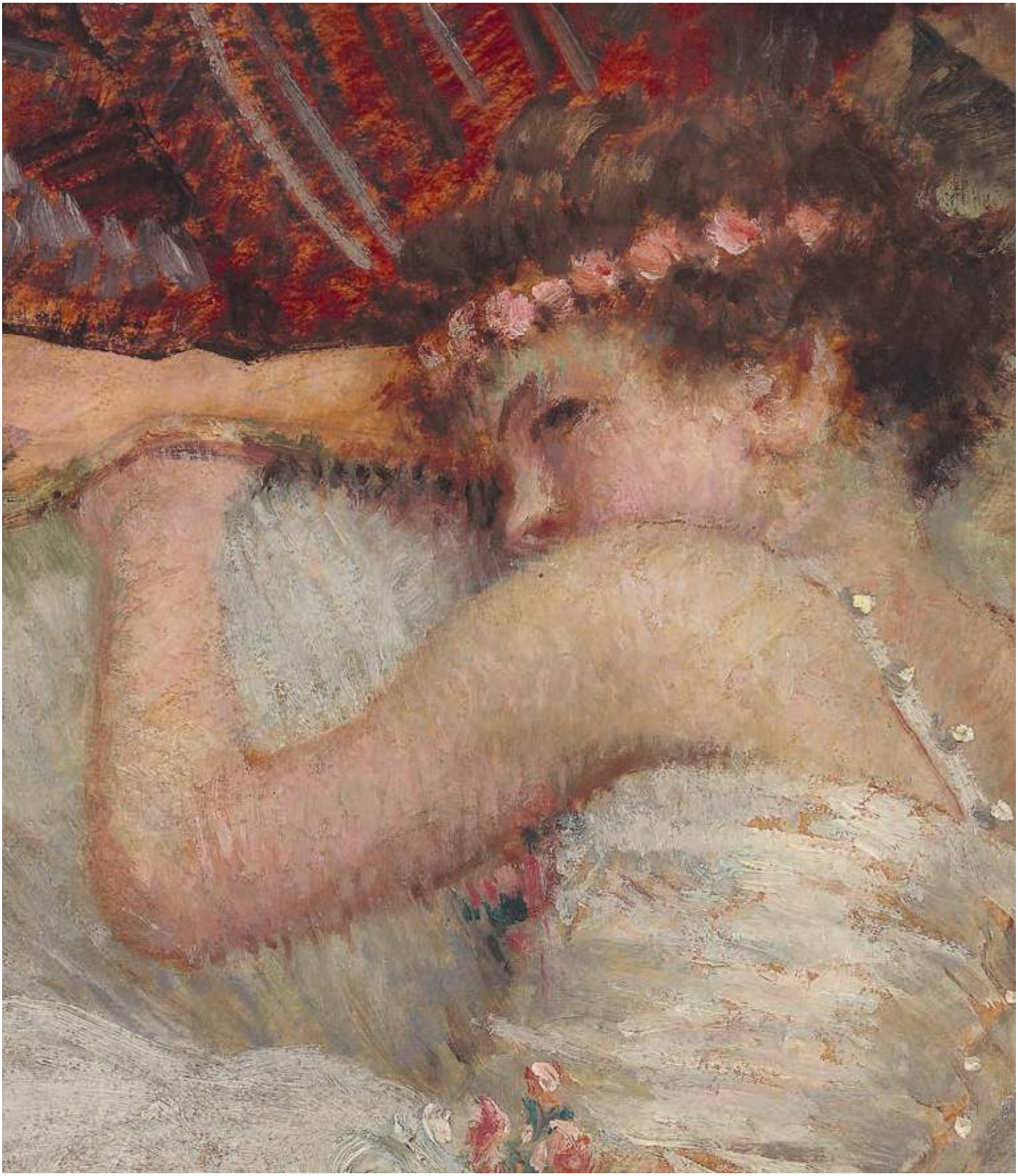
Влахо Буковац је у аристократском духу насликао и југословенског краља Александра Карађорђевића на једној од својих последњих слика из 1922. године (сл. 146).[119] Отмени приказ монарха потврђује елегантну атмосферу његовог двора у Београду.[120] За разлику од Буковчевог портрета краља Петра Карађорђевића (1903), оца краља Александра, који је током времена стекао канонски статус, портрет актуелног суверена то није достигао у јавности. Творац нове државне заједнице јужних Словена (Краљевина Срба, Хрвата, Словенаца/Краљевина Југославија), створене након Великог рата на темељима Аустроугарске монархије, приказан је као владар који снагом духа контролише композитну државну творевину. Па ипак, очигледно је да портрет Александра Карађорђевића није био довољно пропагандан да би се масовно умножавао и постао официјелни државни симбол у јавним просторима нове државе. Приказ елегантног владара, у време раста тоталитарних режима и мужевних портрета бројних европских лидера, није у пуној мери садејствовао са духом времена. И поред тога, витешки патос портрета је задовољио сликаревог пријатеља Марка Цара, који је у њему видео савршену синтезу реализма и идеализма, толико удаљеног од *импресионистичких работа*.[121]

146. *Краљ Александар Карађорђевић*, 1922, уље на платну, Народни музеј, Београд, инв. бр. 31–921

[119] Портрет је првобитно био намењен за Покрајинско намесништво у Љубљани. Године 1926. Министарство Краљевине СХС је портрет уступило Народном музеју у Београду: Петровић, *Сликар Влахо Буковац (1855–1922)*, 67.

[120] Borozan, *Između intencije i recepcije: Vladarski portreti Vlaha Bukovca*, 41.

[121] Том приликом је у Београду завршио са Марком Царем редактуру допуњеног издања књиге *Мој живот*, која ће постхумно бити објављена у издању Српске књижевне задруге из Београда 1925. године: Петровић, *Сликар Влахо Буковац (1855–1922)*, 67.



Епилог

Буковчево стваралаштво у три периода – париском, загребачком и прашком – означило је и три садржајне и развојне фазе његовог живота. У Паризу је креирао, у Загребу се етаблирао, да би у Прагу обновио стечено знање. Деловање у Паризу се може означити као освајање статуса салонског сликара. Након развојног периода у Паризу, обележеног формалним експериментима и кодификовањем тематског репертоара, Буковац је прешао у Загреб. Краткотрајни загребачки период је обележен сликаревим етаблирањем и самоконституисањем у типску фигуру сликара принца, док је његово сликарство окарактерисано као *grand décor*. Неуспех живљења у комфорном окружењу и немогућност потпуног преображаја у социјалног играча, као и непресушна потреба за сталним кретањем, условили су уметников краткотрајни цавтатски период, обележен извесном интроспекцијом и стварањем симболистичких слика. Коначно, дуги прашки период карактерише варирање постојећих тема. Буковац постаје изразити естета и оригинални декадент. Истовремено, као професор на прашкој Академији ликовних уметности Буковац, на известан начин, устаје против себе из загребачког и поготово париског периода. Неусловљен тржишним односима у Прагу, постаје противуречан себи из париског периода, када је у складу са пулсом тржишта стварао салонске слике. Међутим, и главна уметничка неслагања се током последњих деценија 19. века нису одвијала на релацији академских и авангардних уметника, него на супротности између тржишту окренутих салонских сликара и етаблираних академичара који су из лагодне професорске позиције с презиром гледали на повлађивање укусу светине. Манифестација виртуозне ликовности и истицања форме зарад лепоте произвели су естетизовани манир (боја, техника, светлост). Истовремено, Буковчев прашки период је означен као време уобличавања идеалне дворске атмосфере у којој су главни актери били уметник и чланови његове породице. Буковац је деловао у Прагу у време претрајавања академских наратива уочи Великог рата, у доба милитаризације, национализације, великих јавних уметничких пракси и модерних уметничких трендова.

Т. 5. *Мала балерина*, детаљ, 1918, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. 3895

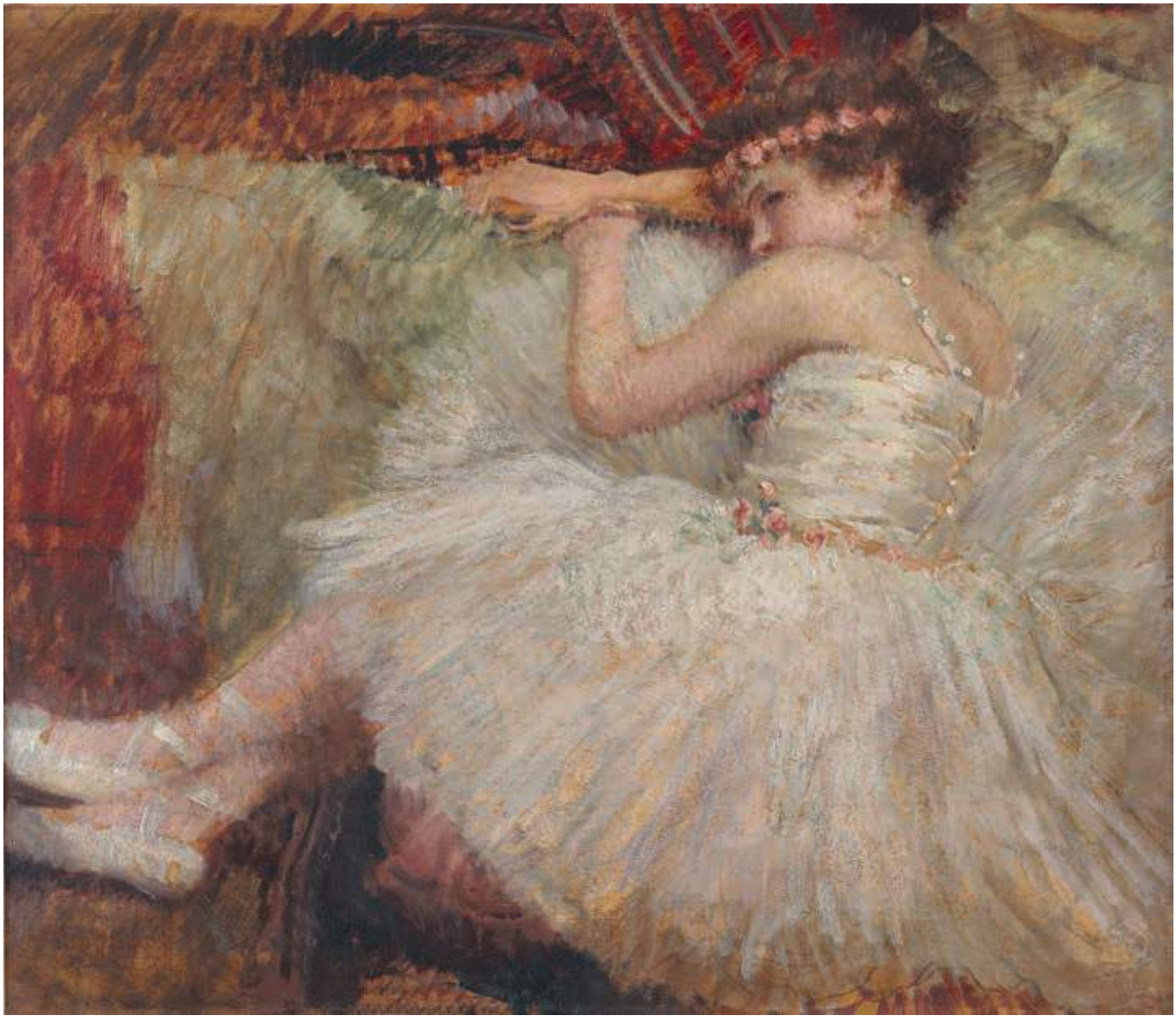
147. *Мала балерина*, 1918, уље на платну, Moderna galerija, Загреб, инв. бр. MG. 3895

Неизбежно изједначавање Влаха Буковца са великим уметницима епохе и његово смештање у европски контекст означило је сагледавање континуираних формалних и тематских преображаја, као и непрекидно лично усавршавање у складу са актуелним идејним и друштвеним оквирима. Поређење са Енгром чини се одрживим. Славни француски академичар, али и чисти естета, континуирано је сагледаван у расцепу између форме и наратива. Његово коришћење историјских узора, као и конзервативни приступ настанку уметничког дела сврстали су га у ред правих академичара. С друге стране, уметникова тежња за пикторалном аутономијом је припремала терен за Матиса и Пикаса.[1] Истовремено, и Буковчево дело се може сагледати *контроверзом између доктрине и форме*.[2] Попут славног француског узора, и Буковац се може дефинисати као конзервативни модерниста *који је веровао да ће сачувати велику прошлост уметности, али и као један од најзначајнијих иноватора уметности на путу који је водио ка модерној*.[3] Буковац је јануровски био загледан у прошлост, а као генератор модерних тенденција гледао је у будућност. То потврђује успостављање хрватске *модерне*, утицај на рађање чешке модерне као и поуке на основу којих су српски, хрватски и јужнословенски млади уметници кретали пут модерних тенденција у међуратном периоду.

Да ли је Буковац *чисти* сликар, уметник који слика на дводимензионалној плохи, која није прозор у свет већ аутономно поље? Као непосредни сликар природе одговарао би Клименту Гринбергу, уподобио би се и Фукоовој глорификацији Манеа, као онај који аналитички расправља на платну а у форми види само форму.[4] Стога бисмо Буковца дефинисали као једног од утемељивача модерне а његово дело тумачили искључиво кроз формалистичку критику. Виртуозна техника на позним грађанским жанр сценама *Балерина* (1915, сл. 147) и *Далеко од дома* (1918, сл. 148) потврђује врхунац Буковчевог сликања у прашком периоду. Ови мали формати, ослобођени наратива, представљају конструкције *чисте* лепоте. Обе слике сведоче о сликаревом умећу да у чистој форми искаже свој стваралачки и ликовни потенцијал.

Ипак, Буковац је и академски сликар који тврди: *Нацрт је за слику што и скелет за човјечије тијело. Јест, цртање је главни основ вајарске и сликарске вјештине*.[5] Стога ћемо се осврнути на сагледавање дела и личности једног од могућих узорних Буковчевих сликара. Елизабет Притцон је окарактерисала Фредерика Лејтона као *естету академика*.[6] Наизглед, реч је о парадоксу и неодрживој ситуацији. Ипак, Притцонова с

1 Fleckner, *Le moderniste conservateur*, 43.
2 Исто.
3 Исто.
4 M. Stockhausen, *Der Makart-Komplex. Zu gespaltenem Erbe und zwiespältiger Aktualität eines Malerfürsten*, у: *Maler Fürsten*, 86–87.
5 Буковац, *Мој живот*, 167.
6 E. Prettejohn, *Leighton: the aesthete as academic*, у: *Art and Academy in Nineteenth Century*, 33.



148. *Далеко од дома*, 1916, уље на платну, Уметничка збирка Медија центра *Одбрана*, Београд

правом налази везу између академске пресавршености ослобођене наратива и херметичности естетицизма који формом надилази значење.[7] Академизам и естетицизам, будући да су ослобођени превласти литерарности и дидактичности, пронашле тражени идеал у формалним исказима лепоте. Буковац је академик који истиче превласт цртежа, али и естета (парнасовац) који говори о потреби чулног и непосредног поимања природе.

У Буковцу се сажимају Кабанел, Енгр, Лејтон, Бастијан Лепаж, Алма-Тадема, али и Мане. Он је сваки од њих, али и самосвојни стваралац каквим га је, чини се најбоље, дефинисао Лудвиг Хевеши.[8] Изнад ропског подражавања Кабанела, али и импресиониста, Буковац је оригиналан и свој. Уистину, Буковац је калеидоскоп искуственог и инвентивни стваралац нове стварности. Он је академик, реалиста, естета, декадент и симболиста који је искуство стицао у Бечу, Паризу, Лондону и Прагу.

Буковац је и више од тога – он је објективни грађанин институционално условљен, који визуелизује улепшани свет грађанства, али и понекад субјективни грађанин[9] који у складу са сопственим естетским судом на оригиналан начин ствара фиктивни свет сомнабулних приказа. Континуиране формалне и садржинске промене рефлектују његову личност коју можемо подвести под концепт дисимулације.[10] Између непатвореног (биолошког) и друштвом ограниченог сопства уобличен је његов *понуђени* лик. Дуги процес уобличавања Буковчевог идентитета наставља генезу инвенције ренесансних уметника у модерном добу.[11] Испод замрзнутог сопства крије се мноштво улога, али је у континуитету савршени дворанин кога краси композитни карактер саткан од изузетних квалитета и разноликих вештина.[12]

§

Дело и лик Буковца могу се поставити између пејоративног виђења академске пресавршености и конструкције о *херметичком свету лепоте естетицизма*[13] оличеног у спонтаности, машти, техничким иновацијама и оригиналности. Упркос

7 Исто, 33–50.

8 Rossner, *"The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion… " Vlaho Bukovac' Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest.*

9 Овакву дефиницију је извео Георг Зимел у спису *Филозофија новца* из 1900. године: Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien,* 125.

10 Кастиљоне, *Књига о дворанину*, 92–93.

11 О примени Кастиљонеовог концепта дисимулације, и анализи композитног сопства ренесансних уметника: Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, 28–29.

12 Исто, 25.

13 Prettejohn, *Leighton: the aesthete as academic*, 33.

континуираним метаморфозама форма и чулност су остали константа његовог сликарства. Облик, боја и композиција дефинишу превласт питања *како* над одговором *зашто*.

Несумњиво је Буковцу током честих боравака у Енглеској била позната Раскинова теорија о непосредном подражавању природе, али и Лејтоново друго *Обраћање* (1881) са места председника Краљевске академије.[14] Наизглед непопустљиви академик говорио је о акумулацији асоцијативних значења уметничке форме (боја и контрасти светлости и сенке) која се преноси кроз историју, и која се само чулом вида може пренети. Раскинове и Лејтонове тезе, наизглед опречне, уткане су у кључни Буковчев исказ о суштини уметности у његовој аутобиографији *Мој живот*. Након исказа поштовања према генијима прошлости (Тицијан, Веласкез...), Буковац прокламује свој позни уметнички кредо: *Умјетност не трпи никаквих рецепата. Она је слободна... свак је слободан да ради како хоће, али он при томе мора поштовати вјечите законе природе. Не тражи се од умјетника да нешто никад невиђено створи, јер би он, у том случају, био што и сам Бог. Ми људи не можемо ничега новога да створимо; ми можемо само да приказујемо оно што смо негдје видјели. Један рођени слијепац не може да замисли какви изгледају људи и остале појаве и ствари у свијету; фантазија у таквог створа, ако је уопште има, мора да је настрана и нереална, ка' оно ти без стварног и искуственог основа... Свјетлост је највећа истина и љепота, јер без ње бисмо сви били рођени слијепци... Данас слика није више једна црна тачка на зиду, него један поглед на природу.*[15]

Одбијање стерилног академског света, али и *нашараних загонетки*[16] разноликих натприродно устројених модернистичких сликарских праваца је у највећој мери дефинисало Буковчев међупут. Контроверзна напетост између форме и садржаја као да је измирена.[17] Прогресивна Шилерова идеја изнесена у *Писмима о естетском васпитању човека* (1795),[18] говори о вештини уметника да учини да форма прожме садржај, и тако чулност подреди разуму.[19] У времену Буковчевог исказа о суштини уметности ова утопијска идеја је имала велики број поклоника. Буковчево сликарство и његов живот се препознају у складу са Шилеровом вером у остварење естетске и друштвене еманципације. Обистинила се Шилерова поставка о споју разума и форме, и последичној игри која доводи до стварања

[14] Исто, 44.

[15] Буковац, *Мој живот*, 163–165.

[16] Исто, 163.

[17] Форма и садржај у својој историјској конфронтацији крајем 19. века нису били фиксни појмови. Форма се односила на занатско умеће, али и на еклектичке позајмице ... , док се под садржајем подразумевала тема дела, али не верна имитација природе ... : Prettejohn, *Leighton: the aesthete as academic*, 43.

[18] D. A. Kaiser, *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*, Cambridge 1999, 39–58.

[19] Prettejohn, *Leighton: the aesthete as academic*, 43.

уметничког дела и коначног ослобођења. Цртеж више није идејна структура већ постаје асоцијативна форма, потврдивши сликарев прелаз из академског у формални еклектицизам. Скуп његових антитетичних уметничких и животних преображаја је сублимиран као форма у славу живота и уметности. Модернистички сан о симбиози форме и садржаја имао је у Буковцу свог истакнутог апологету, који је у једном цикличном дану (животу) окупаном *јасномодром сјајношћу*[20] радосно живео недосањани *сан о коначном йовраīку у свој мили завичај.*[21]

[20] Буковац, *Мој живоī*, 164.
[21] Исто, 180.

E. BUKOVAC 1883

Биографија

1855.	У Цавтату је рођен Влахо Буковац, од оца Аугустина Фађонија и мајке Марије Перић.
1861–1866.	Похађа основну школу у Цавтату.
1866.	Са стрицем одлази у Америку.
1866–1871.	Након боравка у дечјем прихватилишту на Харт Ајланду прелази у Њујорк, где остаје до 1871.
1871.	Враћа се у Цавтат.
1872.	Укрцава се на једрењак *Осми дубровачки* који плови рутом Цариград–Одеса–Ливерпул–Цариград.
1872.	Авантуристичког духа, служећи као морнар, стиже до Мраморног и Црног мора, Медитерана и Атлантског океана.
1873.	У потрази за послом, стиже у Перу, где у лучком месту Кањао почиње да ради као писмосликар у фабрици вагона.
1874–1876.	Прелази у Сан Франциско. Између осталих послова, постаје помоћник у фотографском атељеу и потом ради као писмосликар. Излаже први аутопортрет у кафани свог земљака Филипа Трипала Синьанина. Аутопортрет примећује Џон Барингтон, угледни амерички Холанђанин. Познанство са прашким Јеврејином Исаком Лустигом и кругом његових пријатеља допринело је побољшању Буковчевог материјалног и социјалног положаја. Сликајући њихове портрете, стиче искуство у приказивању људског лика. Прве сликарске поуке добија у атељеу професора Тојетија, сликара италијанског порекла.
1876.	Враћа се у Цавтат.
1877.	Излаже слику *Султанија*, која изазива позитивне реакције у локалној заједници. Упознаје се са дубровачким песником Медом Пуцићем. На његов наговор, словенизира своје име и презиме. Од Biaggio настаје Влахо, а од Faggione Буковац. Од тада се потписује као Влахо Буковац. *Султанију*, по цени од 1000 франака, шаље у Ђаково бискупу Јосипу Јурају Штросмајеру. По наговору Меда Пуција, стиже у Париз. Уписује се на École des Beaux-Arts, у класу професора Александра Кабанела.

1878. Као студенту прве године указана му је част да на париском Салону изложи слику *Црногорка на одбрани*.

1878. Долази у Цавтат и први пут посећује црногорски двор на Цетињу. Том приликом слика *Црногорку* и портрет престолонаследника.

1880. Окончава школовање. Ступа у пословни и приватни однос са градитељем Монијеом, који постаје његов мецена и станодавац. Добија атеље у његовој кући, у којој борави до 1887. Ступа у љубавну везу са госпођом Миньон. На Салону излаже две слике. На *Exposition Versailles* добија сребрну медаљу за портрет Меда Пуцића.

1881. Махом ради портрете у Цавтату, Трсту и Паризу. Настаје циклус дубровачких портрета.

1882. Први велики успех доживљава на париском Салону. Слика *Велика Иза* изазвала је велики одјек у јавности. Продата је у Енглеској, што му је отворило врата богате елите и угледних трговаца уметнинама. Уследио је први одлазак на српски двор у Београду. Слика спектакуларни портрет српске краљице Наталије Обреновић. Краљ Милан Обреновића га одликује Таковским крстом V степена за заслуге на изради портрета.

1883. Други пут походи црногорски двор на Цетињу. Том приликом слика низ портрета чланова црногорске династије Петровић. Црногорски кнез Никола Петровић одликује га Орденом IV степена књаза Данила.

1884. Излаже на Салону (*Јадрански рибари*) и у Версају. На Међународној изложби у Ници добија Другу награду за слику *Црногорке иду на трг*. Постаје дописни члан Српског ученог друштва (претече Српске краљевске академије).

1885. Слика велики број портрета угледних грађана у Далмацији (Корчула, Сплит, Дубровник).

1886. Проналази нов стан и атеље у Rue de Laval, крај Пигала. Почиње вишегодишњу сарадњу са енглеском трговачком кућом *Vicars Brothers*. Слика монументално платно *Путифарова жена*. Захваљујући сарадњи са браћом Викарс, у Енглеској постиже велики успех сликама *Путифарова жена* и *Бела робиња*. Слика и једну од верзија *Андромеде*, данас у Народној галерији у Љубљани.

1887. У четврти Butte Montmartre гради атеље и вилу за становање. Склапа договор са трговцем Оливијеом и наступа под псеудонимом Paul Andrez.

1888. Сликом *Пустите децу к мени* (*Исус пријатељ малених*) постиже велики успех на Салону, потврђен признањем *Mention honorable*. На основу сарадње са браћом Викарс посећује Лондон, потом Харогејт и Ешер. Остварује контакт са Самсоном Фоксом, градоначелником Харогејта и колекционаром, кога и портретише. Слика и већи број портрета припадника енглеске аристоктратије и високог грађанства.

1889. За сводну слику *Зора умире у наручју дана* добио бронзану медаљу.

1890. Поновио успех на Салону. За слику *Млада патрицијка* жири Салона одликује га бронзаном медаљом.

1892. Ступа у брак са Јелицом Питаревић из угледне дубровачке породице. Постаје почасни члан Српске краљевске академије.

1893. Стиже у Ливерпул на позив угледне породице Леду. Велики број његових портрета откупљују Енглези. Среће се са бискупом Штросмајером у Ђакову. Буковчеву идеју о доласку у Загреб подржавају хрватски културни прваци Фрањо Рачки и Исидор Кршњави. На салону у Паризу излаже под три ауторска потписа: Буковац, Andrez и Faggioni.

1893. Прелази у Загреб. Слика портрете чланова угледних породица Врањацани у Ославју и Понграци на Бледу. Постиже велики успех изложбом портрета у палати Академије у Загребу.

1894. Слика монументалну псеудоисторијску композицију *Гундулићев сан*, накнадно изложену на Бијеналу у Венецији 1897. Слика изузетне портрете брачног пара Соларић (Фрањо и Ивана). Започиње институционализацију уметничког живота у Загребу. На челу групе младих уметника приређује први Хрватску народну уметничку изложбу.

1895. Почиње да слика завесу за новоизграђено Хрватско народно казалиште у Загребу. Његовом заслугом у Загребу су изграђени атељеи за перспективне и бескућне уметнике.

1896. Руководи наступом хрватских уметника на Миленијумској изложби у Пешти. Том приликом излаже композицију *Живио краљ*. Изборио се да металну конструкција хрватског изложбеног павиљона буде пренесена из Пеште у Загреб. У четири наврата портретише цара Фрању Јосифа у Бечу. Бива одликован Орденом цара Фрање Јосифа I.

1897. Излаже на Другом бијеналу у Венецији и на Међународној изложби у Копенхагену. Има водећу улогу у формирању Друштва хрватских уметника. Постаје први председник новоформираног Друштва и усељава се у репрезентативну кућу на Тргу Фрање Јосифа I у Загребу. Слика сложене алегоријско-симболичне представе *Алегорија сликарства* и *Пет чула*.

1898. Наступа на Првој изложби бечке сецесије у Бечу. Окончава се пренос пештанског Павиљона у Загреб. Слика ремек-дело – портрет баронице Рукавине. Врхунац такозване *шарене* загребачке школе, чији је утемељитељ, достиже сликом *Јайанка*. Настаје његово најсложеније дело – диптих *Дедал и Икар* и *Икаров пад*. Због сукоба са Исидором Кршњавим одлучује да заувек напусти Загреб.

1899. Повратак у Цавтат. Излаже у Петрограду у оквиру Аустроугарског одељка (хрватска секција) и добија сребрну медаљу.

1900. Доградњује атеље уз породичну кућу. Почиње рад на симболистички интонираном Дантеовом циклусу. Награђен Сребрном медаљом за наступ на Светској изложби у Паризу.

1901. Други пут долази на српски двор у Београду. Портретише краља Александра Обреновића и краљицу Драгу Обреновић у пленеру. Монарх га одликује Орденом Светог Саве.

1903. Настањује се у Бечу. Излаже на самосталној изложби у салону Еугена Артина. О изложби се похвално изразио Адолф Лос у часопису *Kunst*. Назире се поентилистичка техника и прелазак на тамну гаму, који ће дефинисати Буковчев рад у прашком периоду. Настају изузетни портрети – *Адио* и портрет Лауре Урпани.

Одлази трећи пут на српски двор. Портретише новог српског монарха Петра Карађорђевића. Владарева слика се репродукује у масовним медијима и с временом стиче статус династичке и националне иконе. По повратку из Београда портретише бана Теодора Пејачевића. У Бечу се не сналази најбоље и с радошћу прихвата Ministerium für Kultus und Unterricht из Беча о именовању за ванредног професора на Академији ликовних уметности у Прагу.

1904. Учествује на Првој југословенској изложби у Београду.

1905. Умире његова мајка у Цавтату. Расположење му мењају и физичке тегобе. Израђује студију за слику *Мртви Христос на одру*. Постаје редовни члан Српске краљевске академије (данашња САНУ).

1906. Настају фантазмагоричне слике *Фантазија* и *Ормар будуће славе*. Учествује на Другој југословенској уметничкој изложби у Софији. Бугарски кнез Фердинанд га одликује Командерским крстом од народног реда за грађанске заслуге. Уручена му је диплома за учешће на Аустријској изложби у Лондону.

1908. Постаје председник Хрватског друштва умјетности Медулић. Излаже на Првој далматинској изложби у Сплиту.

1910. Стиче статус редовног професора Академије ликовних уметности у Прагу.

1911. Слика антологијски аутопортрет (данас у Народном музеју у Београду).

1912. Изабран за дописног члана Чешке академије наука и уметности.

1913. Слика декоративну композицију *Развој хрватске културе* за нову Националну и свеучилишну библиотеку у Загребу.

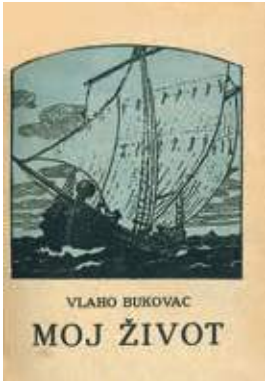
1914. У име колеге и професора Франтишека Женишека довршава три велике зидне и три сводне алегоријске композиције за Грегорову дворану Општинског дома у Прагу.

1915. У Прагу приређује прву самосталну изложбу.

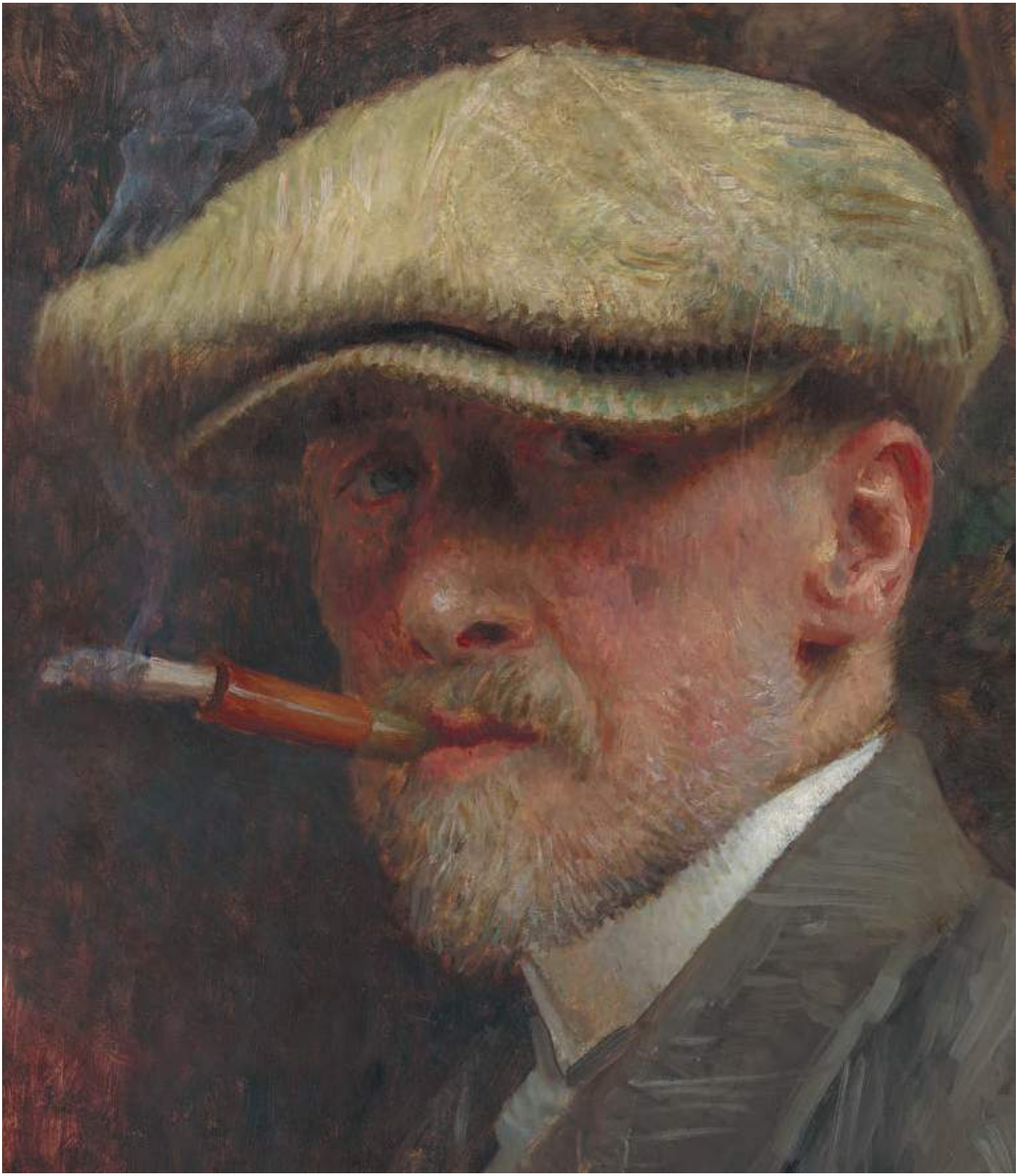
1916. Слика антологијски лежећи акт *Ружичасти сан*.

1918. У Загребу објављена његова аутобиографија *Мој живот*. Слика *Малу балерину*, изузетну жанр-сцену малог формата.

1919.	Изабран за почасног члана Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу. Наступа на Изложби југословенских уметника (*Exposition des artistes yougoslaves*) у Паризу.
1921.	Излаже са кћеркама, сликаркама Јелицом и Иванком, у Рубешовом салону у Прагу.
1922.	Портретише југословенског краља Александра Карађорђевића у Београду. Са пријатељем Марком Царем завршава рад на другом издању аутобиографије. Умире у Прагу. Урна са његовим посмртним остацима дочекана је у родном Цавтату са великим почастима.
1924.	Ђорђе Јовановић је у склопу постхумног меморисања академика Српске краљевске академије извео рељефни портрет Влаха Буковца.
1925.	Српска књижевна задруга из Београда постхумно објављује друго издање Буковчеве књиге *Мој живот* са предговором Марка Цара.
1930.	Једна улица на територији садашње београдске општине Вождовац понела је име Влаха Буковца.
1961.	Директном интервенцијом југословенског председника Јосипа Броза Тита спречено је да слика *Бела робиња* буде поклоњена председнику Индонезије Сухарту. На исти начин је заустављено и отуђење слике *Ружичасти сан*, која се налазила у једној од спаваћих соба у Белом двору у Београду. Титов одговор Служби поклона био је резолутан – *Не долази у обзир ни једна од ових слика, јер треба да остану у земљи*. Учињени гест потврђује посебну наклоност коју је Тито гајио према Буковчевом сликарству.
1989.	Изложба *Vlaho Bukovac, retrospektiva* отворена је у Умјетничком павиљону у Загребу.
2004.	Кућа Буковац, у склопу Музеја и галерија Конавала, поново је отворена за јавност.
2005.	Објављена је монографија *Vlaho Bukovac. Život i djelo* Вере Кружић Ухитил.
2009.	У Општинском музеју у Хагу (*Gemeetemuseum*) одржана је изложба *Vlaho Bukovac – hrvatski kozmopolit.*
2010.	Иста изложба је одржана у Галерији *Кловићеви двори* у Загребу.
2014.	У Народном музеју у Београду одржана је изложба *Сликар Влахо Буковац.*
2018.	Галерија *Кловићеви двори* организовала је изложбу *Vlaho Bukovac / Pariško razdoblje 1877–1893.*
2019.	У Умјетничком павиљону у Загребу одржана је изложба *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učenika i učitelja.*



* Биографија је умногоме заснована на моделу из каталога: Igor Zidić, *Vlaho Bukovac 1855–1922*, Moderna Galerija, Zagreb 2009.



Библиографија

Бабић, Сташа, *Грци и други*, Clio, Београд 2018 (Babić, Staša, *Grci i drugi*, Clio, Beograd 2018).

Блед, Жан-Пол, *Франц Јозеф*, Clio, Глас српски, Београд 1998 (Bled, Žan-Pol, *Franc Jozef*, Clio, Glas srpski, Beograd 1998).

Борозан, Игор, *Између самоинсценације и презентације: портрет краљице Наталије Обреновић*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 39 (2011) 75–143 [Borozan, Igor, *Između samoinscenacije i prezentacije: portret kraljice Natalije Obrenović*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 39 (2011) 75–143].

Борозан, Игор, *Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини 19. века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 42 (2014) 141–170 [Borozan, Igor, *Granice lojalnosti: Srbi i slike Habzburgovaca u drugoj polovini 19. veka*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 42 (2014) 141–170].

Борозан, Игор, *Исус Христ као хипнотизер и пара-религиозне представе у опусу Стевана Алексића*, Зборник Народног музеја XXIII-2 (2018) 117–140 [Borozan, Igor, *Isus Hrist kao hipnotizer i para-religiozne predstave u opusu Stevana Aleksića*, Zbornik Narodnog muzeja XXIII-2 (2018) 117–140].

Борозан, Игор, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци на тлу Краљевине Србије*, Филозофски факултет у Београду, Београд 2018 (Borozan, Igor, *Slikarstvo nemačkog simbolizma i njegovi odjeci na tlu Kraljevine Srbije*, Filozofski fakultet u Beogradu, Beograd 2018).

Борозан, Игор, *Симболизам и естетизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучетића*, Зборник Народног музеја XXI-2 (2014) 237–266 [Borozan, Igor, *Simbolizam i estetizacija religije: Marija Magdalena Paška Vučetića*, Zbornik Narodnog muzeja XXI-2 (2014) 237–266].

Брајовић, Саша, *Ренесансно сопство и портрет*, Филозофски факултет у Београду, Београд 2009 (Brajović, Saša, *Renesansno sopstvo i portret*, Filozofski fakultet u Beogradu, Beograd 2009).

Васиљевић, Вера, *Сенка Египта*, Досије студио, Београд 2016 (Vasiljević, Vera, *Senka Egipta*, Dosije studio, Beograd 2016).

Жакић, Олга, *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, Задужбина Андрејевић, Београд 2017 (Žakić, Olga, *Darvinizam u francuskoj umetnosti druge polovine XIX veka*, Zadužbina Andrejević, Beograd 2017).

Зарић, Ирена, *У служби политичког аргумента: Представа балканске жене у путопису Аделије Полине Ирби и Џорџине Мјур Мекензи*, in: *Лицеум 12: Европска слика балканске жене*, ed. Ђорђе С. Костић, Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета Крагујевац, Крагујевац 2009, 64–85 (Zarić, Irena, *U službi političkog argumenta: Predstava balkanske žene u putopisu Adelije Poline Irbi i Džordžine Mjur Mekenzi*, in: *Liceum 12: Evropska slika balkanske žene*, ed. Đorđe S. Kostić, Centar za naučna istraživanja Srpske akademije nauka i umetnosti i Univerziteta Kragujevac, Kragujevac 2009, 64–85).

Зимел, Георг, *Рембрант, Огледи из филозофије уметности*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1992 (Georg Zimel, *Rembrant. Ogledi iz filozofije umetnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1992).

Јованов, Јасна и др., *Велика Иза Влаха Буковца*, Медија центар *Одбрана*, Београд 2013 (Jovanov, Jasna i dr., *Velika Iza Vlaha Bukovca*, Medija centar *Odbrana*, Beograd 2013).

Јовановић, Влада, *Избрисана сећања. Уништавање и ретуширање слике о несталој династији Обреновић*, Годишњак за друштвену историју 1-3 (2007) 39-45 [Jovanović, Vlada, *Izbrisana sećanja. Uništavanje i retuširanje slike o nestaloj dinastiji Obrenović*, Godišnjak za društvenu istoriju 1-3 (2007) 39-45].

Карлајл, Тома, *О херојима*, пред. Божидар Кнежевић, Српска књижевна задруга, Београд 1903 (Karlajl, Toma, *O herojima*, pred. Božidar Knežević, Srpska književna zadruga, Beograd 1903).

Кастиљоне, Балтазаре, *Књига о дворанину*, Албатрос плус, Београд 2012 (Kastiljone, Baltazare, *Knjiga o dvoraninu*, Albatros plus, Beograd 2012).

Краљица Наталија Обреновић, *Моје успомене*, прир. Љубинка Трговчевић, Београд 2006, 105–106 (Kraljica Natalija Obrenović, *Moje uspomene*, prir. Ljubinka Trgovčević, Beograd 2006, 105–106).

Королија Црквењаков, Данијела, *Извештај о реституацији Велике Изе*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2013 (Korolija Crkvenjakov, Danijela, *Izveštaj o restauraciji Velike Ize*, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2013).

Макуљевић, Ненад, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006 (Makuljević, Nenad, *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku. Sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 2006).

Макуљевић, Ненад, *Моћна жена – егзотична појава: Жена османског Балкана у европским путописима Новог века*, in: *Жена османског Балкана у европским путописима, in: Лицеум 12: Европска слика балканске жене*, ed. Ђорђе С. Костић, Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета Крагујевац, Крагујевац 2009, 30–45 (Makuljević, Nenad, *Moćna žena – egzotična pojava: Žena osmanskog Balkana u evropskim putopisima*, in: *Liceum 12: Evropska slika balkanske žene*, ed. Đorđe S. Kostić, Centar za naučna istraživanja Srpske akademije nauka i umetnosti i Univerziteta Kragujevac, Kragujevac 2009, 30–45).

Матавуљ, Симо, *Са Јадрана*, Београд 1891 (Matavulj, Simo, *Sa Jadrana*, Beograd 1891).

Међународна уметничка изложба у Бечу, I, Српске илустроване новине 24 (30. јун, 1882) 182 [*Međunarodna umetnička izložba u Beču*, I, Srpske ilustrovane novine 24 (30. jun, 1882) 182].

Мурат, Марко, *Из мог живота*, прир. Александра Мамић-Петровић, Петар Петровић, Завод за уџбенике и наставна средства, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2007 (Marko Murat, *Iz mog života*, prir. Aleksandra Mamić-Petrović, Petar Petrović, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 2007).

Огњеновић, Вида, *Глобализам кича*, Политика, Додатак (Култура, уметност, наука) 26 (11. октобар 2008) 1–2 [Ognjenović, Vida, *Globalizam kiča*, Dodatak (Kultura, umetnost, nauka) 26 (11. oktobar 2008) 1–2].

Орел, Катрин, *Средња Европа. Од идеје до историје*, Clio, Београд 2012 (Orel, Katrin, *Srednja Evropa. Od istorije do ideje*, Clio, Beograd 2012).

Пантић, Мирослав, *Поетика Гундулићевог Османа*, in: Мирослав Пантић, *Сусрети с прошлошћу*, Београд 1984, 167–197 (Pantić, Miroslav, *Poetika Gundulićevog Osmana*, in: Miroslav Pantić, Susreti s prošlošću, Beograd 1984, 167–197).

Петровић, Петар, *Влахо Буковац (1855–1922)*, Народни музеј у Београду, Београд 2014 (Petrović, Petar, *Vlaho Bukovac (1855–1922)*, Narodni muzej u Beogradu, Beograd 2014).

Радић, Ненад., *Пусен и петокрака, Збирка слика друга председника*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2012 (Radić, Nenad., *Pusen i petokraka, Zbirka slika druga predsednika*, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2012).

Симић, Владимир, *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2012 (Simić, Vladimir, *Za ljubav otadžbine. Patriote i patriotizam u srpskoj kulturi XVIII i Habzburškoj monarhiji*, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2012).

Стефановић, Димитрије, ed., *Академици – ликовни уметници из Уметничке збирке Српске академије наука и уметности 1841–2011*, Српска академија наука и уметности, Београд 2011 (Stefanović, Dimitrije, ed., *Akademici – likovni umetnici iz Umetničke zbirke Srpske akademije nauka i umetnosti 1841–2011*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 2011).

Столић, Ана, *Краљица Драга Обреновић*, Завод за уџбенике, Београд 2009 (Stolić, Ana, *Kraljica Draga Obrenović*, Zavod za udžbenike, Beograd 2009).

Тимотијевић, Мирослав, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења XXXIV (2002), 361–388 [Timotijević, Miroslav, *Religiozno slikarstvo kao istorijska istina*, Saopštenja XXXIV (2002) 361–388].

Тимотијевић, Мирослав, *Паја Јовановић/Paul Joanowitch*, Галерија САНУ–Народни музеј, Београд 2009 (Timotijević, Miroslav, *Paja Jovanović / Paul Joanowitch*, Galerija SANU – Narodni muzej, Beograd 2009).

Томић, Ирина, *Два дела Влаха Буковца из уметничке збирке Медија центра Одбрана*, Зборник Народног музеја, историја уметности XXII (2016) 291–301 [Tomić, Irina, *Dva dela Vlaha Bukovca iz umetničke zbirke Medija centra Odbrana*, Zbornik Narodnog muzeja, historija umetnosti XXII (2016) 291–301].

Тошић, Драгутин, *Југословенске уметничке изложбе 1904–1927*, Београд, Институт за историју уметности, Београд 1983 (Tošić, Dragutin, *Jugoslovenske umetničke izložbe 1904–1927*, Institut za istoriju umetnosti, Beograd 1983).

Чупић, Симона, *Родна равноправност Балкана. Паја Јовановић и Јелена Ј. Димитријевић*, in: *Између естетике и живота. Представа жене у сликарству Паје Јовановића*, ed. Мирослав Тимотијевић, Лидија Мереник, Галерија Матице српске, Нови Сад 2010, 203–217 (Čupić, Simona, *Rodna ravnopravnost Balkana. Paja Jovanović i Jelena J. Dimitrijević*, in: *Između estetike i života. Predstava žene u slikarstvu Paje Jovanovića*, ed. Miroslav Timotijević, Lidija Merenik, Galerija Matice srpske, Novi Sad 2010, 203–217).

Чупић, Симона, *Влахо Буковац*, in: *Српска енциклопедија*, том I, књ. 2, Матица српска – Српска академија наука и уметности – Завод за уџбенике, Београд 2015, 649–650 (Čupić, Simona, *Vlaho Bukovac*, in: Srpska enciklopedija, tom I, knj. 2, Matica srpska – Srpska akademija nauka i umetnosti – Zavod za udžbenike, Beograd 2015, 649–650).

Allan, Scott, *Gustave Moreau's "Archeological Allegory"*, Nineteenth-Century Art Worldwide 2 (2009).

Alberti Battista, Leon, *On painting*, ed. John R. Spencer, Yale University Press 1966.

Arnauld, Pierre, *Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks Mucha und die Kultur die Hypnose*, in: *Alfons Mucha*, ed. Agnes Husslein-Arco et al., Belvedere, Hirmer Verlag, Wien–München 2009, 25–30.

Aurisch Kessler, Helga, *The Ultimate Court Painter*, in: *High Society. The Portraits of Franz Xaver Winterhalter*, Helga Kessler Aurisch et. al, Arnoldsche Art Publishing, Stuttgart 2015, 14–23.

Baleva, Martina, *Bulgarien im Bild. Die Erfindung von nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien 2012.

Bakker, Nienke, *Maisons Closes. The brothel as a modern subject*, in: *Splendours & Miseries, Images of Prostitution in France, 1850/1910*, ed. Alice Norasingh–Ertaud, Flamarion, Paris 2015, 120–134.

Barlow, Paul, *John Everett Millais (1833–1896)*, in: *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge University Press, New York 2012, 133–147.

Barrow, Rosemary J., *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, London 2001.

Barcsay, Tom, *The 1896 Millenial Festivities in Hungary: An Excercise in Patriotic and Dynastic Propaganda*, in: *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, ed. Karin Friedrich, The Edwin Mellen Press, Lewiston – Queenston – Lampeter 2000, 187–212.

Brauer, Fae, *Eroticizing Lamarckian Eugenics: The Body Stripped Bare during French Sexual neoregulation*, y: Art, *Sex and Eugenics. Corpus Delecti*, ed. F. Brauer, A. Calllen, Ashgate Book 2008, 97–138.

Brauer, Fae, *Rivals and Conspirators. The Parisian Salons and the Modern Art Centre*, Cambridge University Press, Newcastle upon Tyne 2013.

Beaulieu, Jill, Roberts, Mary, ed., *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*, Duke University Press 2002.

Belting, Hans, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C. H. Beck, München 2008.

Belting, Hans, *Persona. Die Masken des Selbst und das Gescicht*, in: Wir Sinde Maske, ed. Sylvia Ferino-Pagden, Silvana Editoriale, Kunshistorischen museum, Wien 2009, 29–37.

Belting, Hans, *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft (Bild und Text)*, Wilhem Fink Verlag, München 2011.

Benesch, Evelyn, *Vom Fremden zum Neuen–Die Ästhetik des Fernen Ostens und die Dämmerung der Moderne*, in: *Faszination Japan. Monet–Van Gogh–Klimt, ed. Evelyn Benesch*, Bank Austria Kunstforum Wien, Kehrer Verlag, Wien 2018, 8–49.

Benjamin, Walter, *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu*, Naklada Jurčić, Zagreb 2007.

Benson Miller, Peter, *Wissenschaftlicher Orientalismus? Ethnographie, Anthropologie und die Sklaverei*, in: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, ed. Roger Diederen, Davy Dapelchin, Hirmer Verlag, München 2010, 115–132.

Berman, Russel A., *Modernism and the Bildungsroman: Thomas Mann's Magic Mountain*, in: *Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte*, vol. V, ed. Horst Albert Glaser, Rowohlt, Reibek 1980, 77–92.

Bernheimer, Charles, *The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, Culture of the Fin de Siècle in Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 2002.

Becker, Edwin, et. al, red., *Prag 1900. Poesie und Ekstase*, Van Gogh Museum Amsterdam 1999.

Becker, Ingeborg, *Madonna, Sphinx und Sünderin. Frauenbilder des deutschen Symbolismus*, in: *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne*, ed. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund, Kerber Verlag, Bielefeld 2013, 168–178.

Blant, Entoni, *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, Clio, Beograd 2004.

Blühm, Andreas, ed., *Alexandre Cabanel. The Tradition of Beauty*, Hirmer Verlag, München 2011.

Blom, Ivo, *The Second Life of Lawrence Alma-Tadema*, in: *Lawrence Alma-Tadema, at Home Antiquity*, ed. Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Prestel, Munich – London – New York 2016, 186–199.

Bonnet, Anne Marie, *Die Musealisierung der Maler Fürsten. Winkelzüge der Moderne*, in: Maler Fürsten, Hirmer Verlag, München 2018, 30–39.

Borozan, Vjera, *Tři kapitoly dějepisy uměni, Vzajemné vztahy Čechůa Jihoslovanů poli výtvarného umění mezi lety 1861–1922*, Disertační práce, Univerzita Karloca v Praze, Filozofická, Ústav pro dějiny umění, 2011.

Borozan, Igor, *Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski*, in: *Naučni skup posvećen Pavlu Beljanskom (1892–1965)*, Zbornik radova, ed. Jasna Jovanov, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad 2012, 101–113.

Borozan, Igor, *Revitalization of the Antique Heritage and Golden Age Restoration: Dubrovnik as a Cultural Agent of the Eastern Coast of the Adriatics*, y: Beyond the Adriatic Sea: a plurality of identities and floating boarders in visual culture, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 201–231.

Borozan, Igor, *Between Evidence and Imagination: the Shaping of Tradition and Art in the service of the 19th century Serbian Monarchy*, y: Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century, ed. L. Merenik, et. al., Belgrade 2016, 71–85.

Borozan, Igor, *Između intencije i recepcije: Vladarski portreti Vlaha Bukovca*, in: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2018, 33–41.

Borozan, Igor, *Simbolistički opus Miha Marinkovića i njegova recepcija u srpskoj sredini*, Ars Adriatica 9 (2019), 133–150.

Borchardt, Kestrin, *Des Künstlers Alter Ego. Kreativitat und Destruktivität in Arnold Böcklins „Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod"*, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2010.

Brandlhuber, Margot Th., *Franz von Stuck – Klassizismus und Urgewalt*, in: *Franz fon Stuck. Meisterwerke der Malerei*, ed. Margot Th. Brandlhuber, Michael Buhrs, Hirmer Verlag, Villa Stuck, Münich 2008, 100–129.

Braudel, Fernand, *Geohistorie und geographischer Determinismus*, in: *Raumtheorie*, ed. Jorg Dünne, Stefan Günzel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008, 395–408.

Brajović, Saša, *An Introduction*, in: *Beyond the Adriatic Sea. A Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture*, ed. Saša Brajović, Mediteran Publishing, Novi Sad 2015, 9–18.

Brajović, Saša, *Njegoševo veliko putovanje. Meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, Podgorica 2015.

Brajović, Saša, *Re-prezentacija Crnogoraca Teodora Valeria*, Istorijski zapisi 1–2 (2017) 69–82.

Brodel, Fernan, *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*, Geopoetika, Beograd 2001.

Bukovac, Vlaho, *Moj život*, pred. Ivo Vojnović, Književni jug, Zagreb 1918.

Буковац, Влахо, *Мој живот*, пред. Марко Цар, Српска књижевна задруга, Београд 1925.

Bulimbašić, Sandi, *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić (1908–1919): umjetnost i politika*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 2016.

Bürger, Peter, *Mode und Moderne im Zweiten Kaiserreich*, in: *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, ed. Dorothee Hansen, Wulf Herzogenrath, Hirmer Verlag, München 2005, 52–57.

Büttner, Frank, *Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland*, in: *Staatliche Graphische Sammlung München. Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania*, Kulturstiftung der Länder - Patrimonia, Bd. 224), München 2002, 15–36.

Büttner, Frank, *Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, in: *Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, ed. Reinhold Baumstark, Frank Büttner, Pinakothek–Dumont, München 2003, 22–67.

Büttner, Frank, Gottdang, Andrea, *Einführung in die Ikonographie. Weger zur Deutung von Bildinhalten*, Verlag C. H. Beck, München 2006.

Büschel, Hubertus, *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770–1830*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006.

Bucur, Maria, Wingfield, Nancy, ed., *Staging the Past. The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe, 1848 to the Present*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2001.

Calloway, Stephen, *The Search for New Beauty*, in: *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1910*, ed. Stephen Calloway, Lynn Federle Orr, V&A Publishing, London 2011, 11–22.

Calloway, Stephen, *'The Palace of Art': Artists, Collectors and their Houses*, in: *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1910*, ed. Stephen Calloway, Lynn Federle Orr, V&A Publishing, London 2011, 88–123.

Cannadine, David, *Introduction: Divine Rites of Kings Rituals of Royalty: Power and Ceremonial*, in: *Traditional Societies*, ed. David Cannadine, Simon Price, Cambridge University Press, Cambridge 1987, 1–119.

Cazenove, Sabine, *Zwischen Akademismus und Avantgarde. Die Entsehung des Naturalismus während der Dritten Republik*, in: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, ed. Roger Diederen, Laurence des Cars, Kunsthalle München, München 2017, 203–205.

Chabane, Laure, *Franz Xaver Winterhalter and French Painting. Echoes of the Salon*, in: *High Society. The Portraits of Franz Xaver Winterhalter*, Helga Kessler Aurisch et. al., Arnoldsche Art Publishers, Stuttgart 2015, 40–49.

Chu Ten-Doesschate, Petra, *The Importance of Being Famous: Alma – Tadema and the Construction of Celebrity*, in: *Lawrence Alma-Tadema, at Home Antiquity*, ed. Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Prestel, Munich – London – New York 2016, 138–147.

Cogeval, Guy et. al., *Spectaculaire Second Empire*, Musée Paris, Skira Paris 2016.

Coleman, Elizabeth Ann, *The Confections of Winterhalter and Worth*, in: *High Society. The Portraits of Franz Xaver Winterhalter*, Helga Kessler Aurisch et. al., Arnoldsche Art Publishing, Stuttgart 2015, 58–65.

Clark, Steven H., ed., *Travel Writing and Empire; Postcolonial Theory in Transit*, Zed Books, London 1999.

Clark, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Thames & Hudson, London 1985, 79–146.

Clegg, Elizabeth, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, Yale University Press, New Haven – London 2006.

Cooke, Peter, *Gustave Moreau: History Painting, Spirituality and Symbolism*, Yale University Press 2014.

Cvetkovich, Ann, *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture, and Victorian Sensationalism*, Rutgers University Press, Rutger 1992.

Čelebonović, Aleksa, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*, Jugoslavija, Beograd 2014.

Čelini, Benvenuto, *Moj život*, pred. Jugana Stojanović, Galerija, Gornji Milanovac 2006.

Dali, Salvador, *Hommage à Meissonier,* Paris 1967.

Damjanović, Dragan, *Arhitekta Herman Bollé,* Leykam International, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2013.

Damjanović, Dragan, *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Grad Đakovo, Đakovo 2017.

Danzker Birnie, Jo-Anne, ed., *The Apotheosis of Brutality: Franz von Stuck and America*, in: Franz von Stuck, Frye Art Museum, Seattle 2013, 21–38.

Denney, Colleen, *At the Temple of Art, The Grosvenor Gallery, 1877–1890*, Madison, Fairleigh Dickinson Univerity Press, NJ 2000.

Denisoff, Denis, *Decadence and Aestheticism,* in: *The Cambridge Companion to the Fin-de-Siècle*, ed. Gail Marshall, Cambridge – New York, Cambridge University Press 2007, 31–52.

Diederen, Roger, *„Rom ist nicht mehr in Rom? Auf die Suche nach der klassischen Kunst“*, in: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, ed. Roger Diederen, Davy Dapelchin, Hirmer Verlag, München 2010, 35–53.

Diederen, Roger, *Über die Grenzen. Ein Blick in der Fremde*, in: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, ed. Roger Diederen, Davy Dapelchin, Hirmer Verlag, München 2010, 35–53.

Diederen, Roger, *Von Haschisch und Halluzinationen*, in: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, ed. Roger Diederen, Davy Dapelchin, Hirmer Verlag, München 2010, 167–183.

Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in fin de siècle Culture*, Oxford University Press, Oxford – New York 1986.

Dottin-Orsini, Mierille, Grojnowski, Daniel, *Those Women They Call 'Girls'*, in: *Splendours & Miseries, Images of Prostitution in France, 1850/1910*, ed. Alice Norasingh–Ertaud, Flamarion, Paris 2015, 46–67.

Drewes, Franz Josef, *Hans Canon (1829–1885): Werkverzeichnis und Monographie*, Bd. 1–2, Olms, Georg Alms Verlag, Hildesheim 1994.

Doetsch, Hermann, *Einleitung*, in: *Raumtheorie*, ed. Jorg Dünne, Stefan Günzel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008, 195–211.

Dorgerloh, Annette, *„Die Melancholie alles Fertigen" Porträt und Selbstbildnis in deutschen Symbolismus*, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, ed. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel Verlag, München – London – New York 2000, 259–267.

Dorgerloh, Annette, *Beseelung der Bilderscheinung Porträt und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Vom Biedermeier zum Impresionismus*, Bd. 7, ed. Hubertus Kohle, Prestel Verlag, München 2008, 433–453.

Dünne, Jörg, *Einleitung*, in: *Raumtheorie*, ed. Jörg Dünne, Stefan Günzel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008, 289–303.

Dusza, Erin, *Pan-Slavism in Alphonse Mucha's Slav Epic*, Nineteenth Century Art Worldwide 13 (Spring 2014).

Düchting, Hajo, *Auf der Suche nach der „reinen Kunst" Von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky*, in: *Geschichte der Kunst in Deutschland, Vom Biederemeier zum Impressionismus*, Bd. 7, ed. Hubertus Kohle, Prestel Verlag, München 2008, 535–542.

Eberle, Matthias, *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*, Hirmer Verlag München 2017.

Erdheim, Mario, Blaser, Agathe, *Malend als Unbewußte erkunden*, in: *Arnold Böcklin–Giorgio de Chirico–Max Ernst, Eine Reise ins Ungewisse*, ed. Guido Magnaguango, Juri Steiner, Benteli Verlag, Bern 1997, 78–86.

Eiermann, Wolf, *Die Bildwelt der Décadence in Deutschland*, in: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Hirmer Verlag, München 2016, 85–128.

Eiermann, Wolf, *Hier endet die bequeme Kunst*, in: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Hirmer Verlag, München 2016, 9–18.

Ehrhardt, Ingrid, Reynolds, Simon, ed., *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, Prestel Verlag, München – London – New York 2000.

Ehrhardt, Ingrid, *SeelenReich – Eine Einführung*, in: *Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, ed. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel Verlag, München – London – New York 2000, 9–15.

Ernsting, Bernd, *It is only Reality that is Absurd*, in: *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, ed. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Belvedere, Wien 2013, 48–52.

Facos, Michelle, *An Introduction to the Nineteenh–Century Art*, Routledge, New York – London 2011.

Filep, Ana, ed., *Iso Kršnjavi. Veliki utemeljitelj. Ministar europskog duha*, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb 2012.

Fleckner, Uwe, *In voller Lebensgröße. Claude Monet und die Kunst des ganzfigurigen Portraits*, in: *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, ed. Dorothee Hansen, Wulf Herzogenrath, Hirmer Verlag, München 2005, 42–51.

Fleckner, Uwe, *Le moderniste conservateur*, in: *Ingres 1780–1867*, ed. Vincent Pomarède, Louvre, Paris 2006, 33–43.

Fleischer, Martina, *Füger und die Wiener Akademie, Unter den Hisigen für dieses Amt immer der Bestel*, in: *Heinrich Friedrich Füger 1751–1818, Zwischen Genie und Akademie*, ed. Marc Gundel, Städtische Museen Heilborn, Hirmer Verlag, München 2011, 102–108.

Font-Réaulx, Dominique de, *Painting and Photography, 1839–1914*, Flammarion, Paris 2012.

Font-Réaulx, Dominique de, *Gérome and Photography: Accurate Depictions of an Imagined World,* in: *The Spectacular Art of Jean-Leon Gérome (1824–1904)*, Musée d'Orsay, Skira, Paris 2010, 213–258.

Forster-Hahn, Françoise, *Text and Display: Julius Meier-Graefe, the 1906 White Centennial in Berlin, and the Canon of Modern Art*, Art History 38 (2015) 138–169.

Frohne, Ursula, *"A Kind of Teutonic Florence". Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Münich*, in: *American Artists in Münich, Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, ed. Christian Fuhrmeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielmans, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München 2009, 73–86.

Fuhr, Michael, *Das Unheimliche in der Kunst, Edvard Munch und das Unheimliche*, Leopold Museum, Christian Brandstätter Verlag, Wien 2009, 12–21.

Fulda, Daniel, *„Bilder und Geschichten". Einbildungkraft und Evidenz als Elemente eines >lebendigen< Historismus*, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, ed. Ernst Osterkamp, Thorsten Valk, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2011, 21–40.

Gail, Marshall, ed., *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

Garb, Tamar, *The Painted Face. Portraits of Women in France 1814–1914*, Yale University Press, New Haven – London 2007.

Gellér, Katalin, *Japonisme in Hungarian Art*, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, Budapest 2017.

Gere, Charlotte, *The Alma – Tademas' Two Homes in London*, in: *Lawrence Alma-Tadema, at Home Antiquity*, ed. Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Prestel, Munich – London – New York 2016, 75–97.

Germer, Stefan, Kohle, Hubertus, *From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's Brutus and Sabines*, Art History IX–2 (1986) 168–184.

Germer, Stefan, *Kunst–Macht–Diksurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV,* Wilhelm Fink Verlag, München 1997.

Gernsheim, Helmut, *The Rise of Photography 1850–1880. The Age of Collodion*, Thames and Hudson, London 1988, 189–204.

Gerhart, Nikolaus, Grasskamp, Walter, Matzner, Florian, ed., *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, Hirmer Verlag, München 2008.

Gefeiert und Verspottet. Französische Malerei 1820–1880, ed. Zürcher Munstgesellshaft-Kunsthaus Zürich, Zürich und Hirmer Verlag, Münich 2017.

Gianfreda, Sandra, *Japanisch inspiriert … Kunst in Frankreich nach 1860*, in: *Faszination Japan. Monet –Van Gogh – Klimt*, ed. Evelyn Benesch, Bank Austria Kunstforum Wien, Kehrer Verlag, Wien 2018, 80–125.

Giebelhausen, Michaela, *The Religious and intellectual background*, in: *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, ed. Elizabet Prettejohn, Cambridge University Press, Cambridge 2012, 62–75.

Giloi, Eva, *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750–1950*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

Gleis, Ralph, *Experiment Metropole. 1873, Wien und die Weltausstellung*, ed. Wolfgang Kos, Ralph Gleis, Czernin Verlag, Wien Museum, Wien 2014, 230–239.

Gombrich, Ernst H., *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes 8 (1945) 7–60.

Grabner, Sabine, *Orient and Occident – By Way of an Introduction*, in: *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. Agnes Husslein-Arco, Sabine Grabner, Belvedere, Hirmer Verlag, Wien 2012, 9–18.

Greenberg, Clement, *Avantgarde und Kitsch*, in: *Kitsch, Texte und Theorien*, ed. Ute Dettmar, Thomas Küpper, Reclam, Stuttgart 2007, 203–212.

Gundel, Marc, *Heinrich Friedrich Füger maler, Akademiedirektor und kaiserlicher Kunstberater*, in: *Heinrich Friedrich Füger 1751–1818, Zwischen Genie und Akademie*, ed. Marc Gundel, Städtische Museen Heilborn, Hirmer Verlag, München 2011, 12–21.

Habermas, Jirgen, *O javnom mnjenju, Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Beograd 1969.

Hall, Marcia B., ed., *Artistic Centers of the Italian Renaissance Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Hammerschlag, Keren Rose, *Frederic Leighton. Death, Mortality, Resurrection*, Ashgate Publishing, Farnham, 2015.

Hansen, Dorothee, *Das Portrait als Kunstwerk – Monets Camille und das Ganzfigurenbild in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, ed. Dorothee Hansen, Wulf Herzogenrath, Hirmer Verlag, München 2005, 16–21.

Hargrove, June, E., ed., *Nationalism and French Visual Culture, 1870–1914*, Neil McWilliam, Yale University Press, Washington 2005.

Haunfels, Theresia, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch, Die Habsburg-Lothringer in Bildern*, Praesens Verlag, Wien 2005.

Held, Jutta, Schneider, *Norbert, Grundzüge der Kunstwissenschaften. Gegenstandsbereiche–Institutionen–Problemfelder,* Böhlau, Köln–Weimar–Wien 2007.

Hellwig, Karin, *Künstlerbiographie und Historiographie*, Kunst Chronik 3 (2003) 122–132.

Hellwig, Karin, *Von der Vita zum Künstlerbiographie*, Akademie Verlag, Berlin 2005.

Heß, Gilbert, Agazzi, Elena, Décultot, Elisabeth, ed., *Raffael als Paradigma, Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Walter de Gryter, Berlin–Boston 2012.

Herding, Klaus, Hollein, Max, ed., *Courbet. A Dream of Modern Art,* Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010.

Hilaire, Michael, *Cabanel Reconsidered*, in: *Alexandre Cabanel. The Tradition of Beauty*, ed. Andreas Blühm, Hirmer Verlag, Munich 2011, 10–23.

Hilaire, Michael, *Prijateljstvo iz mladosti: Alexandre Cabanel i Alfred Bruyas*, in: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, ed., Igor Zidić, Jasmina Poklečki Stošić, Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 2018, 39–57.

Hilscher, Elizabeth, Karner, Herbert, *Zeremonielle Räume und die „Offentlichkeiten",* in: *Die representation der Habsburg-Lothringischen Dynastie im Musik, Visuellen Medien und Architektur,* ed. Werner Telesko, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2017, 301–307.

Hobsbom, Erik, *Uvod: Kako se tradicije izmišljaju*, in: *Izmišljanje tradicije*, ed. Erik Hobsbom, Terens Rejndžer, Čigoja štampa, Beograd 2002, 5–25.

Hodge, Marguerite V., *Enigmatic Bodies: Dolls and the Making of Japanese Modernity*, Nineteenth-Century Art Worldwide 12 (2013).

Hofmann, Werner, *Venus between Heaven and Earth*, in: *A Model-The Model*, ed. Imre Guörgyi, Hungarian National Gallery, Budapest 2004, 63–82.

Hofstätter, Hans H., *Symbolismus in Deutschland und Europa*, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, ed. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel Verlag, München – London – New York 2000, 17–27.

Hofstätter, Hans H., *Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus*, in: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, ed. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel Verlag, München – London – New York 2000, 131–141.

Horová-Blažíčkova, Nadežda, ed., *Czech 19th-Century Painting, Prague 1998*, National Gallery Prague, Prague 1998.

Horová-Blažíčkova, Nadežda, ed., *František Ženíšek (1849–1916)*, Národní galerie v Praze, Prague 2005.

Hosford, Desmond, Wojtkowski, Chong J., ed., *French Orientalism. Culture, Politicism, and the Imagined Other,* Cambridge Scholars Publishers, Newcastle upon Tyne 2010.

Hubermann Didi, Georges, *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm*, Art History 24 (2001) 621–645.

Hülsewig-Johnen, Jutta, *Von Mythen und Menschen. Die Symbolistische Moderne in Deutschland*, in: *Schönheit und Geheimnis, der Deutsche Symbolismus, die andere Moderne*, ed. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund, Kerber Verlag, Bielefeld 2013, 8–20.

Husslein-Arco, Agnes, Klee, Alexander, ed., *Hans Makart. Painter of the Sense*, Belvedere, Prestel Verlag, Wien 2011.

Hustvedt, Asthi, *Media Muses. Hysteria in Nineetenth – Century Paris*, W. W. Norton & Company, New York – London 2011.

Ivoš, Jelena, *Historicism and Fashion*, in: *Historicism in Croatia*, Vol. 1, ed. Vladimir Maleković, Museum of Arts and Crafts, Zagreb 2000, 353–363.

Jakovina, Tvrtko, *Šta se događalo u hrvatskim zemljama Austro-Ugarske i Francuskoj od 1877. do 1893.*, in: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, ed. Igor Zidić, Jasmina Poklečki Stošić, Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 2018, 23–27.

Janz, Rolf-Peter, *Bildungsroman*, in: *Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte*, Vol. V, ed. Horst Albert Glaser, Rowohlt, Reibek 1980, 144–163.

Jezernik, Božidar, *Uvod. Stereotipizacija „Turčina"*, in: *Imaginarni Turčin*, ed. Božidar Jezernik, Čigoja štampa, Beograd 2010, 9–29.

Jovanov, Svetislav, *Junak i sudbina. Poetika nemačke romantičarske tragedije*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2011.

Jurković, Harald, *Spiegel und Maske, Überlegungen zu Friedrich von Amerlings Selbstbildnissen*, in: *Friedrich fon Amerling 1803–1887*, ed. Sabine Grabner, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, 71–90.

Kaffanke, Eva-Maria, *Kunst, Religion, und Politik. Tendenzen religiöser Malerei im 19. Jahrhundert*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 7, ed. Hubertus Kohle, Prestel, München 2008, 301–311.

Kandel, Eric, *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna to the Present*, Random House, New York 2012.

Kantorowicz, Ernst, H., *The King's Two Bodies, A Study of Medieval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997.

Kapičić, Anđe, *Bukovac i Crna Gora*, Matica crnogorska, Cetinje 2002.

Kaye, Richard A., *Sexual identity at the fin de siècle*, in: *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall, Cambridge University Press, Cambridge 2007, 53–72.

Kent, Sarah, *State Ritual and Ritual Parody. Croatian Student Protest and the Limits of Loyalty at the End of the Nineteenth Century*, in: *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, ed. Laurence Cole, Daniel L. Unowsky, Berghahn Books, 2007, 162–177.

Kepetzis, Ekaterini, *Antike als Vision und Rekonstruktion. Das klassische Altertum als Projektion einer idealen Gegenwalt*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 7, ed. Hubertus Kohle, Prestel Verlag, München 2008, 325–330.

Kepetzis, Ekaterini, *Vergegenwärtigte Antike. Studien zur Gattungsüberschrietung in der französischen und englischen Malerei (1840–1914)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.

Kepetzis, Ekaterini, *Transformationen der Phryne. Jean-Léon Gérômes antikische Gattunghybriden zwischen Missverständnis und Provokation*, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, ed. Ernst Osterkamp, Thorsten Valk, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2011, 291–311.

Kidson, Alex, *Vlaho Bukovac i njegovi pokrovitelji na sjeveru Engleske*, in: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2018, 55–73.

Kirchberger, Nico, *Schau(spiel) des Okulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München 2016.

Klee, Alexander, *Dalmatia in Kronprinzwerk-The Orient within Reach*, in: *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. Agnes Husslein-Arco, Sabine Grabner, Belvedere, Hirmer Verlag, Wien 2012, 129–137.

Klee, Alexander, *Franz von Stuck Stil eines „mystischen Symbolismus primitive Größe" und seine Verknüpfungen mit Wien*, in: *Sünde und Secession. Franz von Stuck in Wien*, ed. Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee, Belvedere, Hirmer Verlag, Wien 2016, 33–49.

Kohle, Hubertus, *Arnold Böcklins Halluzinationen. Malerei im Zeitalter im Psychologie*, 6. www.Kunstgeschichte-ejournal.net

Kohle, Hubertus, *The Modernity of History Painting: The Case of Adolph Menzel*, Intellectual History Review 17 (2007) 135–151.

Kohle, Hubertus, *Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-) Wissenschaften ihrer Zeit*, in: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, ed. Margot Th. Brandlhuber, Michael Buhrs, Hirmer Verlag, München 2008, 130–147.

Kohle, Hubertus, *Fashionable. Alexandre Cabanel zwischen Tradition und Moderne*, Faust. Kultur muss sein (pristupljeno 9. 12. 2011), http://faustkultur.de

Kohn, Hans, *Pan-Slavism, Its History and Ideology*, University of Notre Dame, Notre Dame 1953.

Kort, Pamela, *Natur und Seele: Österreichische Reaktionen auf Ernst Haeckels Evolutionären Monismus*, in: *Darwin. Kunst und die Suche nach der Ursprüngen*, ed. Pamela Kort, Max Hollein, Schirn Kunsthalle, Wienand Verlag, Köln 2009, 154–157.

Kort, Pamela, *Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debatten um Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frankreich*, in: *Darwin. Kunst und die Suche nach der Ursprüngen*, ed. Pamela Kort, Max Hollein, Schirn Kunsthalle, Wienand Verlag, Köln 2009, 24–53.

Kort, Pamela, *Die Darstellung des Prähistorischen Menschen in Frankreich: Fernand Cormon, Léon Maxime Faivre, Xénophon, Hellouin und František Kupka*, in: *Darwin. Kunst und die Suche nach der Ursprüngen*, ed. Pamela Kort, Max Hollein, Schirn Kunsthalle, Wienand Verlag, Köln 2009, 212–215.

Köstler, Andreas, *Das Portrait: Individuum und Image*, in: *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, ed. Andreas Köstler, Ernst Seidl, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien 1998, 10–14.

Kovačev Ninkov, Olga, *Život i delo Franca Ajzenhuta (1857–1903)*, Gradski muzej Subotice, Subotica 2007.

Krämer, Felix, ed., *Battle of the Sexes, from Franz von Stuck to Frida Kahlo*, Prestel, Münich –London– New York 2017.

Kraševac, Irena, *Slojevitost tema – mnogostrukost žanra. Hrvatsko slikarstvo potkraj 19. i početkom 20. stoljeća u kontekstu münchenske škole*, in: *Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ed. Radovan Vuković, Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 2009, 16–23.

Kraševac, Irena, *Antički žanr u umjetnosti 19. stoljeća*, in: *Alegorija i Arkadija, Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2012, 9–14.

Kraševac, Irena, *Recepcija antike u slikarstvu hrvatske moderne*, in: *Metamorfoze mita. Mitologija u umjetnosti od srednjeg vijeka do moderne*, ed. Dino Milinović, Joško Belimarković, Institut za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2012, 135–148.

Kraševac, Irena, *Zagrebačka kuća i atelijer Vlahe Bukovca. Palača natkriljena genijem umjetnosti*, Moja kuća 66 (2018) 24–29.

Kraševac, Irena, *Izazov moderne: Zagreb-Beč oko 1900*, in: *Izazov moderne: Zagreb–Beč oko 1900*, ed. Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2018, 23–44.

Kružić Uchytil, Vera, *Vlaho Bukovac, Retrospektiva*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 1988.

Kružić Uchytil, Vera, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 2005.

Le Modéle Noir, de Géricault à Matisse, Musée d'Orsay – Flammarion, Paris 2019.

Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Art Bulletin 4 (1940) 197–269.

Lehmann, Doris H., *Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenösischer Kritik*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien 2011.

Lehmann, Doris H., *„Maler Fürsten" Facetten einer moderner Erfolgsgechichten*, in: *Maler Fürsten*, Hirmer Verlag, München 2018, 8–13.

Locher, Hubert, *Kunstgeschischte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001.

Locher, Hubert, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag, Paderborn 2005.

Locher, Hubert, *The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History*, in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, ed. Matthew Rampley et al., Leiden, Boston, Brill 2012, 29–40.

Leoussi, Athena S., *Nationalism and Classicism. The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, Macmillan Press, 1998.

Lucy, Martha, *Cormon's "Cain" and the Problem of the Prehistoric Body*, Oxford Art Journal 2 (2002) 109–126.

Mahon, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1971.

Mainardi, Patricia, *The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Maisch, Ingrid, *Between Contempt and Veneration… Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*, Liturgical Press, Collegeville, Minnesota 1998.

Makariou, Sophie, Maury, Charlotte, *The Paradox of Realism; Gérome in the Orient*, in: *The Spectacular Art of Jean-Leon Gérome (1824–1904)*, Musée d'Orsay, Skira, Paris 2010, 259–290.

Makuljević, Nenad, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, in: *Istorija i sećanje, Studije istorijske svesti*, ur. Olga Manojlović Pintar, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd 2006, 141–156.

Maler Fürsten, Hirmer Verlag, München 2018.

Marin, Louis, *Portrait of the King*, The University of Minnesota, Minneapolis 1988.

Marinković, Dušan, Ristić, Dušan, *Ogledi iz geoepistemologije. Prostor – Prakse – Moć*, Mediteran Publishing, Novi Sad 2016.

Marojević, Tonko, *Za psihom, slikom! Motivski zov i izrazni izaziv Čikoševa slikarstva*, in: *Bela Csikos Sesia 1864–1931. Retrospektiva*, ed. Radovan Vuković, Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 2012, 51–56.

Martindale, Charles, Thomas, Richard F., ed., *Classics and the Uses of Reception*, Blackwell Publishing, Malden 2006.

Maruševski, Olga, *Iso Kršnjavi kao graditelj. Izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih objekata u Hrvatskoj*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Zagreb 1986.

Maruševski, Olga, *Kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj* 10, Hrvatski institut za povijest, Zagreb 2002.

McQueen, Alison, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.

McQueen, Alison, *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, Ashgate Publishing, Routledge 2011.

Menon, Elizabeth K., *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 2006.

Miličević, Valentina, *Granice viktorijanskog morala: Predstava posrnule žene u slikarstvu Džona Vilijema Voterhausa*, master teza, Odeljenje za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd 2019.

Mol, Abraham. *Kič – Umetnost sreće*, Gradina, Niš 1973.

Natter, Tobias G., et. al., ed. *Klimt, Up Close and Personal. Paintings – Letters – Insights*, Leopold Museum, Brandstätter 2012.

Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin Books, London 1991.

Nochlin, Linda, *The Imaginary Orient*, in: Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Harper&Row, New York 1989, 33–59.

Nierhaus, Andreas, ed., *Der Ring. Pionier Jahre einer Prachtstrasse*, Residenz Verlag, Wien Museum 2015.

Oehring, Erika, *The Orient as a Subject in Pictorial Art, Leopold Carl Müller and Austrian Orientalist Painting after 1870*, in: *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. Agnes Husslein-Arco, Sabine Grabner, Belvedere, Hirmer Verlag, Wien 2012, 29–50.

Ognjenović, Nenad, *Prag i srpski slikari*, Nira, Beograd–Prag 2017.

O'Gorman, Francis, ed., *Cambridge Companion to Victorian Culture*, Cambridge University Press, New York 2010.

Orr Federle, Lynn, *The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde in Context*, in: *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1910*, ed. Stephen Calloway, Lynn Federle Orr, V&A Publishing, London 2011, 24–37.

Orosz, Eva Maria, *Der Makart – Stil. Eine Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur*, in: *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, ed. Ralph Gleis, Prestel Verlag, München – London – New York 2011, 116–125.

Osta, Jaap van, *The Emperor's New Clothes. The Reappearance of the Performing Monarchy in Europe, 1870–1914*, in: *Mystifying the Monarch. Studies on Discourses, Power, and History*, ed. Jeroen Deploige, Gita Deneckere, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, 181–192.

Ottomeyer, Hans, *Zwischen Kunst und Leben. Die großen Ateliers des Historismus*, in: *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, ed. Ralph Gleis, Prestel Verlag, München – London – New York 2011, 70–81.

Panofski, Erwin, *Idea. Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, ed. Zoran Gavrić, Samostalno izdanje, Bogovađa 1997.

Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, Zoone Books, New York 1997.

Parker, Shalon, *The Crisis of the Salon Nude and a Search for its Resolution: Raphaël Collin's Au bord de la mer*, French Cultural Studies 1 (2007) 5–29.

Parsons-Sármány, Ilona, *Painting in the Age of Franz Joseph*, in: *The First Golden Age, Painting in the Austro–Hungarian Monarchy and the Műcsarnok*, ed. András Bán, Műcsarnok, Budapest 2016, 14–195.

Peltre, Christine, *„Und die Frauen?"*, in: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, ed. Roger Diederen, Davy Dapelchin, Hirmer Verlag, München 2010, 155–165.

Perrin, Paul, *„Spott Gegenüber Stellte er sich Einfach Taub". William Bouguereau und seine Kritiker*, in: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, ed. Roger Diederen, Laurence des Cars, Kunsthalle München, München 2017, 19–27.

Perrin, *Intentions et ambitions du portrait pein sous le Second Empire*, y: *Spectaculaire Second Empire*, 85

Petschar, Hans, ed., *Der Ewige Kaiser. Franz Joseph I. 1830–1916*, Österreichische Nationalbibliothek, Amalthea Signum Verlag, Wien 2016.

Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present*, The University Press, New York 1940.

Pisk Bregovac, Marina, *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj i njegovo ishodište na münchenskoj Akademiji (nacionalna tematika)*, in: *Zagreb–München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ed. Irena Kraševac, Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2011, 72–89.

Pollock, Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routlegde, London – New York 2006, 247–316.

Porterfield, Todd, *The Allure of Empire. Art in Service of French Imperialism, 1798–1836*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey 1998.

Prettejohn, Elizabeth, *Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome*, Art Bulletin 1 (2002) 115–129.

Prettejohn, Elizabeth, *Beauty & Art 1750–2000*, Oxford University Press, Oxford 2005.

Prettejohn, Elizabeth, *Reception and Ancient Art: The Case of the Venus de Milo*, in: *Classics and the Uses of Reception*, ed. Charles Martindale, Richard F. Thomas, Blackwell Publishing, Malden 2006, 227–248.

Prettejohn, Elizabeth, *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*, Yale University Press 2008.

Prettejohn, Elizabeth, *The Classicism of Frederic Leighton*, in: *Frederic Lord Leighton 1830–1896. Painter and Sculptor of the Victorian Age*, ed. Margot Th. Brandlhuber, Michael Buhrs, Villa Stuck, Prestel, Münich 2009, 32–77.

Prettejohn, Elizabeth, *The Modernity of Ancient Sculpture. Greek Sculpture and Modern Art from Winckelman to Picasso*, I. B. Tauris, London – New York 2012, 138–169.

Prettejohn, Elizabeth, Trippi, Peter, ed., *Lawrence Alma-Tadema, At Home in Antiquity*, Prestel Verlag, Munich – London – New York 2016.

Rafaelić, Daniel, *Antički film de siècle*, in: *Alegorija i Arkadija, Antičke teme u umjetnosti hrvatske moderne*, ed. Petra Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2013, 51–56.

Rainald, Franz, *A true memorial to the Viennese flamboyant style: Hans Makart's Room for Nicolaus Duba*, in: *Hans Makart. Painter of the Sense*, ed., Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee, Belvedere, Prestel Verlag, Wien 2011, 159–170.

Reynolds, Simon, *Sensucht nach Arkadien*, in: *Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, ed. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel Verlag, München – London – New York 2000, 53–59.

Robinson, Christopher, *The Artist as a "Rénovateur": Paul Baudry and the Paris Opéra*, Art Journal 46 (1987) 285–290.

Romaneli, Giandomenico, *Demon moderniteta*, in: *Demon moderniteta*, ed. Lada Bošnjak Vekagić, Moderna galerija, Zagreb 2015, 7–29.

Rossner, Rachel, *"The secessionists are the Croats. They've been given their own pavilion…" Vlaho Bukovac, Battle for the Croatian Autonomy at the Millenial Exhibition in Budapest*, Nineteenth Century Art Worldwide 1 (2007).

Rossner, Rachel, *Great Expectations: The South Slavs in the Paris Salon Canvases of Jaroslav Čermák and Vlaho Bukovac* (Ph. D. dissertations, Department of Art History, The University of Chicago), 2016.

Rossner, Rachel, *Vlaho Bukovac u Parizu: Habemus pictorem/Habetis pictorem*, in: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877–1893*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2018, 17–31.

Rossner, Rachel, *Bukovac et les Épisodes du Monténégro*, in: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2018, 43–53.

Ruby, Sigrid, *Mutterkult und Femme fatale Frauenbilder*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 7, ed. Hubertus Kohle, Prestel, München 2008, 511–517.

Rubin, James H., *Der Weg der Landschaftsmalerei in die Moderne: Übergänge im 19. Jahrhundert*, in: *Gefeiert und verspottet. Französische Malerei 1820–1880*, ed. Zürcher Munstgesellshaft-Kunsthaus Zürich, Zürich und Hirmer Verlag, Münich 2017, 56–67.

Reff, Theodore, *Manet: Olympia*, London, Allen Lane, Penguin Books, 1976.

Said, Edvard V., *Orijentalizam*, Čigoja štampa, Beograd 2000.

Santorius, Nerina, *Vom Beau Idéal zum Hübschen Ding Französische Historien Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, ed. Roger Diederen, Laurence des Cars, Kunsthalle München, München 2017, 9–17.

Savić, Isidora, *From Femme Fragile to Femme Fatale: the Motif of Woman in the Italian Symbolism Painting*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 47 (2019) 185–196.

Schaefer, Sarah C., *From the Smallest Fragment: The Archaeology of the Doré Bible*, Nineteenth-Century Art Worldwide 1 (2014).

Schoch, Rainer, *Das Herrsherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, München 1975.

Schoeller, Katharina, *The Sleeping Beauty*, in: *Sleeping Beauty: Masterpiecies of Victorian Painting in the Museo de Arte de Ponce*, ed. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Belvedere, Vienna 2010, 33–44.

Sengoopta, Chandak, *Otto Weininger, Sex, Science, and Self in Imperial Vienna*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2000.

Shaw, Jennifer L., *The Figure of Venus: Rhetoric of the Ideal and the Salon 1863*, Art History 14 (1991) 540–562.

Shelton Carrington, Andrew, *Paris, 1824–1834*, in: *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, ed. Gary Tinterow, Philip Conisbee, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, 272–321.

Siegfried, Susan L., *Ingres. Painting Reimagined*, Yale University Press, New Haven –London, 2009.

Silverman, Debora L., *Art Nouveau in Fin-de-Siècle in France. Politics, Psychology and Style*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1992.

Sinkó, Katalin, *Munkácsy's Religious Painting and the "Sacred Realism" of the Fin-de-Siècle*, in: *Munkácsy in the World*, ed. by Ferenc Gosztoyi, Magyar Nemzeti Galéria, 2005, 61–85.

Smit, Antoni D., *Nacionalna ideja*, Čigoja štampa, Beograd 2010.

Soya, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London – New York 1989.

Steiner, Reinhard, *Schönheit des Verfalls. Motive der Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, in: *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Hirmer Verlag, München 2016, 59–68.

Stépanoff, Pierre, *Alexandre Cabanel, majstor i njegovi učenici*, in: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 2018, 59–69.

Stewart, Suzanne R., *Sublime Surrender. Male Masochism at the fin-de-siècle*, Cornel University Press, Ithaca–London 1998.

Stockhausen, Michael, *Der Makart-Komplex. Zu gespaltenem Erbe und zwiespältiger Aktualität eines Malerfürsten*, in: Maler Fürsten, Hirmer Verlag, München 2018, 82–89.

Sünderhauf, Esther Sophia, *Franz von Stucks Antikenrezeption im Kontext der Zeit*, in: *Franz von Stuck, Meisterwerke der Malerei*, Villa Stuck, Hirmer Verlag, München 2008, 156–175.

Sylvestre, Arman, *Le Nu et le déshabillé. L'exposition des Beaux-Arts (Salon de 1882)*, Paris 1882, 141.

Šegvić Šimetin, Filip, *Zagreb/Agmar als zeremonieller Raum 1895. Kaiser Franz Joseph und dynastische Repräsentation*, in: *Die representation der Habsburg-Lothringischen Dynastie im Musik, Visuellen Medien und Architektur*, ed. Werner Telesko, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2017, 367–390.

Šorske, Karl E., *Fin-de-Siècle u Beču: politika i kultura*, Geopoetika, Beograd 1998.

Telesko, Werner, *Der Triumph und Festzug im Historismus*, in: *Der Traum vom Glück, Die Kunst des Historismus in Europa*, ed. Hermann Fillitz, Künstlehaus Wien, Wien 1996, 291–296.

Telesko, Werner, *„Physiognomie im Zwielicht" – „Friedrich von Amerlings, Kaiser Franz I. von Österreichischen Kaiserornat"*, in: *Friedrich von Amerling 1803–1887*, ed. Sabine Grabner, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, 41–56.

Telesko, Werner, *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Böhlau Verlag, Wien–Köln–Weimar 2004.

Telesko, Werner, *„Der Mensch steckt nicht im König, der König steckt im Menschen" Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I.*, in: *Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750–1840*, ed. Sabine Grabner, Michael Krapf, Udo Felbinger Hirmer Verlag, Belvedere, Wien 2006, 70–85.

Telesko, Werner, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 2010.

Telesko, Werner, *Der Makart-Festzug 1879. Medienstrategien zwuschen bürgerlichen Anspruch und monarchischer Jubelfeier,* in: *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, ed. Ralph Gleis, Prestel Verlag, München – London – New York 2011, 104–113.

Thaomine-Berrada, Alice, *Die École des Beaux-Arts. Das Ende des Ideals*, in: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, ed. Roger Diederen, Laurence des Cars, Kunsthalle München, München 2017.

The Doré Bible Illustrations, intr. Millicent Rose, Dover Publications, New York 1974.

Thimann, Michael, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Verlag Schnell&Steiner, Regensburg 2014.

Thomson, Richard, *The Grandes Horizontales*, in: *Splendours & Miseries, Images of Prostitution in France, 1850/1910*, ed. Alice Norasingh- Ertaud, Flamarion, Paris 2015, 174–184.

Thomson, Richard, *Fantasies and Allegories of Vice*, in: *Splendours & Miseries, Images of Prostitution in France, 1850/1910*, ed. Alice Norasingh-Ertaud, Flamarion, Paris 2015, 198–229.

Thürlemann, Felix, *Velázquez' Venus mit dem Spiegel. Das Gemälde als Transformator des Blicks*, in: Bilder– Räume– Betrachter, ed. Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz, Reimer Verlag, Bonn 2006, 74–89.

Tinterow, Gary, Conisbee, Philip, ed., *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, The Metropolitan Museum of Arts, New York 1999.

Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd 2001.

Todorov, Cvetan, *Mi i drugi. Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, Biblioteka XX, Beograd 1994.

Todorova, Marija, *Imaginarni Balkan*, Čigoja štampa, Beograd 1999.

Trodd, Colin, Cardoso Denis, Rafael, *Introduction: academic narratives*, in: *Art and Academy in Nineteenth Century*, ed. Rafael Cardoso Denis, Colin Trodd, Rutgers University Press, New Brunswick 2000, 1–14.

Ulz, Melanie, *Zwischen Mythos und Boudoir, Der weibliche Akt in der französischen Salonmalerei des 19. Jahrhundert*, in: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, ed. Roger Diederen, Laurence des Cars, Kunsthalle München, München 2017, 91–93.

Unowsky, Daniel L., *Introduction*, in: *The Limits of Loyalty. Imperial Symbolism, Popular Allegiances and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*, ed. Laurence Cole, Daniel L. Unowsky, Berghahn Books, New York – Oxford 2007, 1–11.

Urban, Otto, M., *Mysterious Distances, Symbolism and Art in the Bohemian Lands, 1880–1914*, National Gallery in Prague, Prague 2014.

Urmann, Martin, *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Verlag Turia+Kant, Wien–Berlin 2016.

Vajninger, Oto, *Pol i karakter*, Feniks Libris, Beograd 2013.

Val, Edmund de, *Zec ćilibarskih očiju*, Evro Book, Beograd 2011.

Vaisse, Pierre, *Akademische Malerei im Europäischen Kontext*, in: *Gut–Wahr–Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*, ed. Roger Diederen, Laurence des Cars, Kunsthalle München, München 2017, 41–47.

Vogel, Juliane, *The Double Skin. Imperial Fashion in the Nineteenth Century*, in: *The Body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World 1500–2000*, ed. Regina Shulte, Berghahn Books, New York – Oxford 2006, 216–237.

Valk, Thorsten, *Einleitung*, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, ed. Ernst Osterkamp, Thorsten Valk, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2011, 1–20.

Varga, Bálint, *Monumental Nation/Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-Siècle Hungary*, Berghahn Books, New York – Oxford 2016.

Velagić Bošnjak, Lada, ed., *Demon moderniteta. Slikari vizionari*, Moderna galerija, Zagreb 2015.

Vergnette, François de, *History According to Gérôme*, in: *The Spectacular Art of Jean-Léon Gerôme (1824–1904)*, Skira Flammarion, Musée d'Orsay, Paris 2010, 131–173.

Vind, Edgar, *Paganske misterije u renesansi*, Fedon, Beograd 2019.

Vojvodik, Josef, *Unheilige Visionen oder dir Ästhetisierung des Religiösen*, in: *Gabriel von Max, Malerstar–Darwinist–Spiritis*, ed. Karin Althausem, Helmut Friedel, Hirmer Verlag, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2010, 88–92.

Vojinović, Staniša, *Listovi, časopisi, kalendari, šematizmi (1847–1941)*, in: *Kultura Srba u Dubrovniku 1790–2010. Iz riznice Srpske pravoslavne crkve svetoga Blagoveštenja*, ed. Spaić, Goran, Reljić, Jelica, Perišić, Miroslav, Srpska pravoslavna crkvena općina u Dubrovniku, Arhiv Srbije, Dubrovnik–Beograd 2012, 305–315.

Vocelka, Karl, *Habsburg Festivals in the Early Modern Period*, in: *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, ed. Karin Friedrich, The Edwin Mellen Press, Lewiston–Queenston–Lampeter 2000, 123–136.

Vocelka, Michaela, Vocelka, Karl, *Franz Joseph I, Kaiser von Österreich und König von Ungarn 1830–1916, Eine Biographie*, C. H. Beck, München 2015.

Vocelka, Karl, Mutschlechner, Martin, *Franz Joseph 1830–1916*, Brandstätter, Schloß Scönbrunn, Kunsthistorisches Museum, Wien 2016.

Vugrinec, Petra, *Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne*, in: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2012, 17–35.

Vugrinec, Petra, *Slikari u atelijeru. Međusobno portretiranje Vlahe Bukovca i Bele Csikosa Sesije i umjetnička djela nastala u njihovim prvim zagrebačkim atelijerima*, Peristil LVIII (2015) 121–134.

Vugrinec, Petra, Vuković, Lucija, ed., *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2018.

Vugrinec, Petra, *U potrazi za izgubljenim Bukovcem*, in: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877.–1893.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2018, 7–15.

Vugrinec, Petra, *Hrvatski salon i bečka secesija: Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900.*, in: *Izazov moderne: Zagreb–Beč oko 1900*, ed. Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2018, 57–124.

Vuković, *Bukovac u Dalmaciji*, y: *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje, 1877–1893*, 91

Wagner, Monika, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland Von der Cornelius–Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära,* Ernst Wamuth Verlag Tübingen, Tübingen 1989.

Wagner, Walter, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1967.

Waller, Susan, *The Invention of the Model: Artist and Models in Paris, 1830–1870*, Ashgate, Aldershot 2006.

Waller, Susane, Carter, Karen L., *Foreign Artists and Communities in Modern Paris*, 1871–1914, ed. Karen L. Carter, Ashgate Publishing, Farnham 2015.

Warnke, Martin, *Bildindex zur politischen Ikonographie*, Universität Hamburg, Hamburg 1996.

Warmenbol, Eugène, *Napoleon und die Ägyptomanie*, in: *Orientalismus in Europa, Von Delacroix bis Kandinsky*, ed. Roger Diederen, Davy Dapelchin, Hirmer Verlag, München 2010, 55–71.

Weidinger, Alfred, *Soul Journey*, in: *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, ed. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Belvedere, Wien 2013, 300–305.

Westheider, Ortrud, Philipp, Michael, ed., *High Society. American Portraits of the Gilded Age*, Hirmer Verlag, Munich 2008.

Wetering, Ernst van de, *Rembrandt, eine Biographie*, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*, ed. Gemälde galerie Staatliche Museen zu Berlin, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2006, 11–19.

Wiehe, Richard, *Person und Maske: „Sua Cuique Persona" als Schema der Maskierung*, in: Wir Sinde Maske, ed. Sylvia Ferino-Pagden, Silvana Editoriale, Kunshistorischen museum, Wien 2009, 21–27.

Wieninger, Johannes, *„Zum Japonismus in Wien", in: Faszination Japan. Monet–Van Gogh–Klimt*, ed. Evelyn Benesch, Bank Austria Kunstforum Wien, Kehrer Verlag, Wien 2018, 184–217.

White, Cynthis A., White, Harrison C., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, University of Chicago Press, Chicago 1993.

Woods-Marsden, Joanna, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven 1998.

Wolf, Norbert, *The Art of the Salon. The Triumph of 19th-Century Painting*, Prestel, Munich – London – New York 2012.

Wurst, Jürgen, *Franz von Lenbach und das Herrscherporträt*, in: Lenbach. *Sonnenbilder und Porträts*, ed. Reinhold Baumstark, Pinakothek–Dumont, München 2004, 121–148.

Zidić, Igor, *Vlaho Bukovac: Kosmopoliet uit Croatie / A Cosmopolitan Croatian*, ed. Waanders Uitgevers, Hague 2009.

Zalewski, Leanne, *Alexandre Cabanel's Portraits of the American 'Aristocracy' of the Early Gilded Age*, Nineetenth Century Art Worldwide 4 (2005), 1–22.

Zidić, Igor, *Vlaho Bukovac 1855–1922*, Moderna Galerija, Zagreb 2009.

Zidić, Igor, Poklečki Stošić, Jasmina, ed., *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenik*a, Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 2018.

Zidić, Igor, *Vlaho Bukovac: Likovni esej*, in: *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, Zagreb 2018, 87–173.

Zimmermann, Michael F., *Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Realismus–Impressionismus–Symbolismus*, C. H. Beck, München 2011.

Zimmermann, Tanja, *Der Balkan Zwischen Ost und West, Mediale Bilder und Kulturpolitische Prägungen*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien 2014.

Žirarde, Raul, *Politički mitovi i mitologije*, Čigoja štampa, Beograd 2000.

Именски регистар

Адам 124, 143, 145, 151, 251, 262, 263
Агуки, Ђовани Батиста 52
Аеропаг 159
Ајзенхут, Франц 35
Ајфел, Гистав 139
Албејда 122–123
Алберти, Леон Батиста 50, 51, 54, 55, 125
Алигијери, Данте 215, 230, 232, 239, 288
Алма-Тадема, Ана 206
Алма-Тадема, Лоренс 118, 119, 122, 154, 155, 157, 251, 263, 268, 280
Амерлинг, Фридрих фон 25
Andrez, Blaise 170
Andrez, Paul 136, 170, 286, 287
Андромеда 60, 149, 150, 286
Аполон 52, 58, 151, 215, 219, 220, 223
Аристотел 54, 55
Арпад 199
Артон, Еуген 239
Ауер, Роберт 189

Банфи, бан 204
Бар, Херман 222
Бари, Филип 136
Барингтон, Џон 27, 28, 32, 285
Бастијен-Лепаж, Жил 52, 61, 280
Басте, Танкред 51 (из списка илустрација)
Бауер, Бруно 128
Бауер, Јозеф Антон 232
Баумгартен, Александар Готлиб 257
Беатриса232
Бегас, Адалберт 259
Беклин, Арнолд 70, 223, 259, 267
Белин, А. М. 171
Белори, Ђовани Пјетро 52
Белтинг, Ханс 26
Бенјамин, Валтер 45
Бергер, Јулијус Виктор 215
Бергер, Саломон 225, 227
Бертан, Луј 82
Biaggio 33, 285
Бије, Оскар 262
Бизмарк, Ото фон 235
Blaise 170, 171
Блан, Жозеф 49
Блан, Шарл 150
Богишић, Валтазар 167–169
Боде, Шарл 270
Бодлер, Шарл 136, 147, 257, 259
Бодри, Пол 42, 60, 89–91, 152
Боле, Херман 191
Бона, Леон 42, 160, 171, 219
Бонапарта, Наполеон I 60, 109, 118
Бонапарта, Наполеон III 42, 48, 87, 104, 133, 195, 197
Борозан, Вјера 22
Борозан, Игор 23
Ботичели, Сандро 88
Бошковић, Божо 74
Бошковић, Ника 72, 73
Бошковић, Никола 72, 74
Бошковић, Руђер 185
Бошковић, Теодора 74
Бравачић, Мило 228, 230
Бренин, Леон 270
Бродел, Фернан 35

Брољ(и), принцеза 99
Бувије, Алексис 21, 83, 86, 87
Бувре, Дањан 160, 165
Бугеро, Вилијам-Адолф 42, 44, 60, 61, 92–94, 97, 149, 150, 232
Буда 82
Буковац, Аго 269
Буковац, Влахо 15–29, 31–35, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 49–60, 62–63, 66–75, 77, 80–83, 86, 87, 92–106, 108, 111–115, 119–125, 130–133, 135–136, 139, 142–143, 145–147, 149–155, 157, 159, 161, 164–171, 175–179, 182–183, 185, 187–189, 19, 193–197, 199–210, 212, 213, 215, 216, 218–225, 227, 228, 230–232, 234, 235, 239, 241–247, 251, 253, 254, 257, 259, 262–264, 267–270, 272, 273, 275, 277, 278, 280, 282, 283, 285, 287–289.
Буковац, Иванка 195, 268, 269, 273, 289
Буковац, Јелица (кћерка Влаха Буковца) 273, 289
Буковац, Јелица (супруга Влаха Буковца), рођ. Питаревић 170, 185, 227, 239, 269, 270, 272, 287
Буланже, Гистав 42
Бурдије, Пјер 17, 19
Бурхарт, Јакоб 26, 27, 168
Буснаш, Вилијам 87
Буше, Франсоа 87, 88

Вагнер, Рихард 131
Вајнингер, Ото 121
Вајхе, Рихард 264
Валерио, Теодор 65
Валис, Томас 115
Ван Гог, Винсен 21, 42, 138
Ван Дајк 244
Вазари, Ђорђо 18, 19, 28, 39
Вал, Едмунд де 136
Валдец, Рудолф 189, 203
Варбург, Аби 40
Вашингтон, Џорџ 24
Веласкез, Дијего 244, 259, 282
Велфлин, Хајнрих 18
Венера 48, 53, 54, 87–92, 95, 96, 98, 110, 149, 150, 259
Вергилије 230, 232
Верне, Орас 60, 112, 128
Верон, Пјер 52
Верон, Теодор 104, 111
Веронезе, Паоло 244
Викарс/Vicars (браћа) 114, 115, 119, 124, 133, 155, 286
Вилкинсон, Џон Гарднер 122
Вилхелм II, цар 235
Винкелман, Јохан Јоаким 53, 147, 152, 218
Винтерхалтер, Франц Ксавер 74, 195, 204
Виње, Алфред 49
Виол ле Дик, Ежен 42
Војновић, Иво 15
Волис, Хенри 115
Волф, Норберт 21, 22
Ворт, Чарл Фредерик 78
Вос, Херман 18
Врањицанин, Ивка 169, 201
Вугринец, Петра 23
Вуковић, Луција 23
Вулетић Вукосановић, Вид 72
Вулф, Албер 45

Гај, Људевит 33, 186
Gainsborough, Thomas 268, 269
Георге, Штефан 224
Герлах, Мартин 221
Глер, Шарл 42, 110
Гобино, Артур 131
Гоген, Пол 21
Гомбрич, Ернст 40
Гонкур, Едмунд де 136, 263
Гонкур, Жил де 136, 263
Готје, Теофил 54, 63, 65, 257, 259
Грим, Херман 18
Гринберг, Климент 278
Гројс, Борис 21
Гундулић, Иван 175, 179, 182, 183, 185, 186, 287
Гуревић, Арон 27

Давид, Жак Луј 21, 41, 44, 47, 60, 153
Дали, Салвадор 21, 22, 44
Данаја 122
Данило, кнез 286
Данило, престолонаследник 72, 104–106, 108
Данфи Пирси, Џулија 28, 29
Дарвин, Чарлс 219, 221
Де Мопен, мадмоазел 257

Дедал 215, 218, 219, 223, 287
Дега, Едгар 75, 138
Дежман, Миливој 253
Делакроа, Ежен 21, 41, 45, 62, 111, 230
Деларош, Пол 58
Дени, А. 83
Денон, Доминик 118
Дикенс, Чарлс 24
Дионис 223
Диздери, Андре 75
Дирер, Алберт 18
Добињи, Шарл Франсоа 69
Дојч, Јулије 203
Долче, Лодовико 55
Доминик, светитељ 253, 254
Доре, Гистав 130, 132, 133, 149, 150, 230
Думба, Николаус 207
Дуран, Каролус 61, 78, 80, 81

Ђалски, Ксавер Шандор 185
Ђора 139
Ђулијани, Лука 26

Еберс, Георг 119, 122
Ева 124, 143, 145, 251, 262, 263
Евгенија, царица 78, 90, 104
Едвардс, Вилијем Фредерик 109
Елагабал 263
Елизабета Аустријска, царица 78
Енгр, Жан-Огист-Доминик 41, 53, 57, 62, 74, 75, 80–82, 99, 143, 149, 245, 257, 259, 278, 280
Енер, Жан Жак 247

Женишек, Франтишек 243, 288
Жером, Жан-Леон 23, 42, 43, 96, 135, 136, 143, 153, 154, 157, 159, 171, 193, 194

Заритски, Георгина 86
Зеделмајер, Шарл 129, 130
Зеуксид 95
Зидић, Игор 20, 22, 23
Зимел, Георг 26, 267, 280
Зола, Емил 75, 83, 93, 98, 136, 150, 159
Зоре, Луко 72
Зузорић, Цвијета 185

Иго, Виктор 47
Иза 82, 83, 86, 87, 92–99, 101, 102, 115, 122, 212, 286
Икар 151, 215, 218–224, 239, 287
Ивековић, Отон 178, 189, 200
Ирби, Аделија Полин 67
Исус Христ 47, 118, 124, 125, 128–133, 136, 216, 218, 239, 246, 247, 254, 286, 288

Јаир 254
Јени, Гвидо 202
Јов 219
Јован Крститељ 151
Јовановић, Ђорђе 9, 289
Јовановић, Паја 35, 58, 112, 115, 164
Јосиф, цар Фрањо 118–121
Јусти, Карл 18

Кабанел, Александар 20, 21, 23, 29, 40, 42–44, 47–53, 58, 61, 62, 68, 71, 75, 81, 87–92, 94, 96, 98, 102, 122–124, 135, 152, 170, 171, 195, 200, 205, 241, 280, 285
Канон, Ханс 77
Кант, Имануел 56, 57, 257
Карађорђевић, Александар 273, 275, 289
Карађорђе Петровић 241
Карађорђевић, Зорка (Петровић) 105, 106
Карађорђевић, Петар 106, 234, 241, 242, 275, 288
Карлајл, Томас 17, 132
Кастиљоне, Балтазаре 103, 270
Каталинић, породица 227
Каулбах, Виљем фон 268
Кенси, Картмер де 53
Кетелер, Паул 218
Кидсон, Алекс 23
Кикерец, Фердо 106
Кирка 183, 245
Клеопатра 119, 121–123
Клингер, Макс 218, 221
Клитија 215
Кнежевић, Божидар 17
Климт, Густав 23, 212, 220, 222, 241
Кол, Хубертус 20, 21, 43, 62, 88, 123, 124, 195
Комде 193
Констан, Бенжамин 61, 120
Константиновић, маршал 77

Конт, Огист 159
Кордије, Шарл 109
Кормон, Фернан 42, 220
Коро, Камиј 69
Котјера, Јан 243
Кривокапић, Анђе 22
Кружић Ухитил, Вјера 19, 20, 60, 86, 182, 201, 242, 243, 289
Кршњави, Исидор 177, 178, 186, 188–190, 201, 202, 287
Кублер, Георг 19
Куен-Хедервари, Карољ 176, 178, 190, 205, 225
Кузен, Виктор 257
Курбе, Гистав 21, 60, 71, 93, 101, 115, 160, 164, 241, 259
Кухаћ, Фрања 202

Лаватер, Јохан Каспар 130
Лајб 35
Лајбешер, Адолф 221, 222
Лазаревић, Лаза 81, 82
Лакан, Жак 24
Ламарк, Жан Батист 219
Леви Дирмер, Лисјен 213
Леви, Јосиф 204
Леду, Лаура 167
Леду, Ричард 99
Леду (породица) 155, 167, 287
Лејтон, Фредерик Лорд 154, 155, 159, 203–206, 215, 218, 219, 227, 259, 262, 263, 278, 280, 282
Ленбах, Франц фон 203, 205, 235, 268
Леонардо 51
Лермак 104
Лефевр, Жил 42, 160, 171
Линдзи, Коутс 114
Лицов, Карл 58, 59
Ловрић, Божа 15, 242, 264
Лорен, Клод 69
Лорен, Жан-Пол 171
Лос, Адолф 239, 288
Лудвиг II Баварски 88
Луј XIV 153, 193, 194, 197
Луј XV 141

Мајер-Грефе, Јулијус 45
Мајнарди, Патриша 97
Маларме, Стефан 230
Макарт, Ханс 77, 191, 203–210, 212, 241
Ман, Томас 17
Мане, Едуар 21, 75, 82, 91–93, 96, 97, 164–166, 168, 227, 278, 280
Марија Магдалена 215, 216, 218
Маријe Епикурејац 263
Маринковић, Михо 223
Марић, Перо 72
Марко Антоније 123
Мартен, Анри 165, 171
Масарик, Томаш 253
Матавуљ, Симо 16, 99
Матејко, Јан 203, 268
Матис, Анри 43, 278
Меи (династија у Јапану) 137
Менцел, Адолф 193
Мериме, Проспер 42
Месоније, Ернест 23, 44, 61
Местр, Жозеф де 46
Мије, Жан-Франсоа 69, 160, 164
Микеланђело 53, 62
Миле, Џон Еверет 145
Милетић, Стјепан 185, 253
Милер, Леополд Карл 110
Миличевић, Коста 234
Миљон 101, 286
Мјур Мекензи, Џорџина 67
Мојсије 216
Мозер, Коломон 212
Моне, Камиј 137, 139
Моне, Клод 42, 61, 75, 78, 137, 139, 166
Моније, госпођа 99, 100
Моније, Едуар 100, 286
Монтењ, Мишел де 264
Мореас, Жан 212
Моро, Гистав 42, 43, 131, 213, 221, 223
Моса, Густав Адолф 97, 98
Мункачи, Михаљ 35, 129, 130, 133, 203
Мур, Алберт 159
Мурат, Марко 34
Муха, Алфонс 136, 221, 243, 253, 254

Надар, Гаспар Феликс Турнашон 75
Нана 98
Нервал, Жерар 230
Никола, светитељ 228

Николић, Петар 232, 234
Нисар, Дезире 263
Ниче, Фридрих 223
Нохлин, Линда 111

Обреновић, Александар 81, 232, 234, 235, 288
Обреновић, Драга 232, 235, 288
Обреновић, Милан 75, 81, 286
Обреновић, Наталија 74, 75, 77, 78, 80, 81, 83, 106, 234, 286
Обреновић (породица) 23, 106, 232, 235, 241
Овербек, Јохан Фридрих 132
Оже, А. 83
Оливије (трговац) 170, 286
Олимпија 91, 97
Опуић, Александар 73, 74
Опуић, Марија 73, 74
Орест 223
Орфеј 216, 223
Оскар, инспектор 86

Павонија 155
Патер, Валтер 263
Пацакова 254
Пејачевић, Теодор 225, 288
Персеј 149
Петровић, Ана 105
Петровић, Анастасија 105
Петровић, Данило 105
Петровић, Јелена 105
Петровић, Ксенија 105
Петровић, Зорка 105, 106
Петровић, Марија 105
Петровић, Милена 105
Петровић, Милица 105, 107
Петровић, Мирко 105
Петровић, Никола 72, 104–106, 286
Петровић, Петар 22
Пиву де Шаван, Пјер 61, 213
Пикасо, Пабло 43, 278
Пико, Франсоа Едуар 47
Пилоти, Карл Теодор фон 200, 241
Пилс, Исидор 42, 109
Пирнер, Максимилијан 243
Питаревић, Јелица 170, 287
Плавшић, Душан 202
Платон 216
Плутарх 123
Поинтер, Едвард 119, 149
Полок, Гризелда 121
Понграц, Густав 169
Понграц, породица 287
Поповић, Перо 244
Прајслер, Јан 243
Предић, Урош 29
Притцон, Елизабет 278
Прометеј 223
Прудон, Пјер Жозеф 22, 71, 160
Пужол, Абел де 118
Пусен, Никола 69
Путифар 118–122, 286
Путифарка 212
Пуцић, Медо 31, 32, 33, 39, 43, 63, 67, 68, 72, 285, 286

Радуловић, Бранко 243
Рамакришна 216
Раскин, Џон 257, 282
Рафаело 52, 53, 59, 62, 203
Рачки, Мирко 244
Рачки, Фрањо 177–179, 287
Рембо, Артур 230
Рембрант 16, 24, 58, 59, 122, 244, 264, 267, 270
Ренан, Ернст 125, 128, 130, 216
Реноар, Огист 42, 61
Рењо, Анри 42, 49
Ретбонова, госпођа 105
Риго, Ијасент 197
Рогановић, Илариoн 72, 104
Рол, Алфред 160, 161, 191
Росенблум, Роберт 87
Роснер, Рејчел 22, 23
Рошфор, Анри 83
Рубенс, Петер Паул 88, 203, 259
Рукавина (бароница) 227
Русо, Теодор 69

Сава, светитељ 288
Саид, Едвард 108, 109, 112
Свинберн, Чарлс 259
Сезан, Пол 21, 93
Силвестр, Арман 97
Скот, Вилијам Бел 132

Солар Фишбах, Ивана 201, 287
Солар, Фрањо 201, 287
Стал, Мадам де 57
Стендал 83
Степаноф, Пјер 23
Стефан, Свети 176
Стефанија, надвојвоткиња 77
Стивенс, Алфред 137, 139
Стјуарт, Сузан Р. 122
Страхан, Едвард 63

Тен, Иполит 60
Тиле, Франтишек 243
Тисо, Жак Јозеф (Џејмс) 75
Тицијан 88, 92, 203, 244, 259, 282
Тишов, Иван 178, 200
Тодорова, Марија 65, 111
Тојети, Доменико 31, 285
Тојфел, Карл 206
Торе, Теофил 70, 90
Трипало, Филип Сињанин 24, 285

Уисман, Јорис Карл 150
Урпани, Лаура 239, 288

Фађони, Аугустин 285
Фађони, Винко 230
Фађони, Влахо 15
Фађони, Франо 24
Фаетон 223
Фелибијен, Андре 153
Фелнер, Фердинанд 185
Фердинанд, бугарски кнез 251, 288
Фери, Жил 61
Фламарион, Никола Камиј 254
Флобер, Гистав 83
Флора 152, 241
Фојербах, Анселм 205, 241
Fox, Samson 114
Франгеш-Михановић, Роберт 189, 225
Фридрих Велики, пруски цар 193
Фрина 159
Фројд, Сигмунд 212, 221, 223, 247, 262
Фокс, породица из Лондона 155, 169
Фокс, Самсон 115, 119, 167, 286
Фонтен, Теодор 128
Фрања Јосиф I 176, 189–191, 193, 194, 196, 197, 199, 203, 205, 225, 239, 287
Фромантен, Ежен 110
Фуко, Мишел 278

Халеј, Чарлс 114
Хантингтон, Колис Потер 81
Хаунфелс, Терезија 26
Хевеши, Лудвиг 200, 239, 280
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих 17, 27
Хекел, Ернст 221, 222
Хелвиг, Карин 18
Хелмер, Херман 185
Хенисберг, Лео 203
Хердер, Јохан Готфрид 125
Хесперида 262, 263
Хефенер-Фидус, Хуго 253
Хорације 54
Horsley 120
Хофман, Јозеф 212
Хофманштал, Хуго фон 230

Цар, Марко 16–19, 72, 99, 102–104, 242, 275, 289
Цепелић, Милко 179

Челебоновић, Алекса 22, 44, 83, 88, 227
Челини, Бенвенуто 16
Чемберлен, Хјустон Стјуарт 131
Чермак, Јарослав 40, 63–67, 104, 106, 111
Чикош Сесија, Бела 178, 182, 183, 189, 200, 215

Шасерио, Теодор 109
Шарко, Жан-Мартен 141
Швабински, Максимилијан 243
Швракић, Тодор 243
Шилер, Фридрих 53, 282
Шлајермахер, Фридрих 216
Шницлер, Артур 230
Шопенхауер, Артур 220, 254
Шорске, Карл 189
Шрепел, Миливој 185
Штраус, Давид Фридрих 128
Штросмајер, Јосип Јурај 39, 68, 177, 178, 179, 287
Штук, Мери 270
Штук, Франц фон 203, 205, 221, 247, 268, 270
Шуре, Едуар 216

Веб извори

2. https://www.dorotheum.com/en/l/6717243/
11. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jaroslav_%C4%8Cerm%C3%A1k_-_(Czech,_1830-1878)_-_The_Abduction_of_a_Herzegovenian_Woman,_1861_-_Oil_on_canvas,_98_1-2_x_75_in.jpg24,
25. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Baudry_paul_the_wave_and_the_pearl.jpg
26. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project.jpg
27. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bouguereau-Evening_Mood_1882.jpg
28. https://www.wikiart.org/en/gustav-adolf-mossa/elle-1906
42. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_-_Albayde.jpg
43. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_-_Cl%C3%A9opatre_essayant_des_poisons_sur_des_condamn%C3%A9s_%C3%A0_mort.jpg
48. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monet_-_japan-s-camille-monet-in-japanese-costume-1876.jpg
49. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfred_Stevens_-_La_Parisienne_japonaise.JPG
58. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gustave_Dore_Andromeda.jpg
59. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Birth_of_Venus_by_William-Adolphe_Bouguereau_(1879).jpg
61. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_Jeunes_Grecs_faisant_battre_des_coqs,_1846.jpg
62. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic_Leighton_-_Pavonia.jpg
65. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project.jpg
72. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Manet_-_Sur_la_plage_de_Boulogne.jpg
83. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:R%C3%A9ception_du_Grand_Cond%C3%A9_%C3%A0_Versailles_(Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me,_1878).png
85. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_002.jpg,
89. https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Honigsberg_%26_Deutsch-_Atelijer_i_ku%C4%87a_Vlahe_Bukovca,_Trg_kralja_Tomislava_17,_Zagreb_(1896.).jpg
97. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Makart_006.jpg
100. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Clytie#/media/File:Leighton,_Frederic_-_Clytie_-_1895%E2%80%931896.jpg
105. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%C3%A9on_Bonnat_-_Job.jpg
122. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Jacques_Henner_-_Jesus_at_the_Tomb.jpg
130. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Bather_-_WGA11838.jpg
134. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frederic_Leighton_-_The_Garden_of_the_Hesperides.jpg

Научна монографија *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства* објављује се поводом приређивања изложбе *Влахо Буковац – сликарство нејролазне лепоте*

Изложбу приређује
Галерија Српске академије наука и уметности

Аутор изложбе
Игор Борозан

Организација изложбе и стручна сарадња
Рада Маљковић

Асистенција у организацији изложбе
Андреа Раичевић

Дизајн изложбе
Александар Радосављевић
Петер Крајнц
Амар Дацковић
Мирослав Лазић

Конзервација и рестаурација
Сања Лазић
Наташа Илић
Софија Кајтез
Магдалена Дробњаковић

Техничка реализација поставке изложбе
Горан Виторовић
Милан Јазић
Саша Рендић
Стојан Предовић

Српска академија наука и уметности захваљује на професионалној и колегијалној сарадњи музејским и другим установама, као и појединцима:

Народном музеју у Београду, Музеју Југославије, Дворској уметничкој колекцији на Дедињу, Дому Јеврема Грујића, Медија центру *Одбрана*, Модерној галерији у Загребу, Бранку Роглићу, Петри и Давору Вугринецу, Хрватском повијесном музеју, Хрватском институту за повијест, Државном архиву у Загребу, Галерији *Кловићеви двори*, Кући Буковац (Музеји и галерије Конавала) у Цавтату, Музеју Српске православне црквене општине у Дубровнику, Умјетничкој галерији у Дубровнику, Народној галерији у Љубљани, Спомен-збирци Павла Бељанског и Галерији Матице српске у Новом Саду, Музеју рудничко-таковског краја у Горњем Милановцу, Умјетничкој галерији Босне и Херцеговине у Сарајеву, Државном архиву у Задру, Градском музеју у Вараждину, фрањевачком самостану у Томиславграду, Завичајном музеју Нашице, Колекцији Фарингдон, Музеју лепих уметности у Будимпешти

Српска академија наука и уметности посебно захваљује на финансијској подршци у организовању изложбе Министарству културе и информисања Републике Србије

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Буковац В.
75(497.1)"19"

БОРОЗАН, Игор, 1973–
Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства / Игор Борозан ; [фотографије Владимир Поповић ... [и др.]]. – Београд : САНУ, 2020 (Београд : Службени гласник). – 320 стр. : илустр. ; 24 cm. – (Галерија Српске академије наука и уметности ; 152)

" ... поводом приређивања изложбе Влахо Буковац – сликарство непролазне лепоте" --> колофон. – Портрети уметника. – Тираж 1.000. – Биографија В. Буковца: стр. 285-289. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 291–314. – Регистар.

ISBN 978-86-7025-864-8

1. Буковац, Влахо, 1855–1922 [уметник]
а) Буковац, Влахо (1855–1922)

COBISS.SR-ID 21307145