

Utjecaj japanske umjetnosti na francusko slikarstvo druge polovice 19. stoljeća

Lindi, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:406817>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Lucija Lindi

UTJECAJ JAPANSKE UMJETNOSTI NA FRANCUSKO
SLIKARSTVO DRUGE POLOVICE 19. STOLJEĆA

Diplomski rad

Rijeka, rujan 2022.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

Lucija Lindi

JMBAG: 0009075916

UTJECAJ JAPANSKE UMJETNOSTI NA FRANCUSKO
SLIKARSTVO DRUGE POLOVICE 19. STOLJEĆA

Diplomski rad

Diplomski sveučilišni studij povijesti i povijesti umjetnosti

Mentorica: prof. dr. sc. Julija Lozzi Barković

Rijeka, rujan 2022.

Izjava o autorstvu

Izjavljujem da sam diplomski rad pod naslovom *Utjecaj japanske umjetnosti na francusko slikarstvo druge polovice 19. stoljeća* napisala samostalno, pomoću literature i mrežnih izvora navedenih u popisu literature.

Studentica: Lucija Lindi

Potpis: _____

Sadržaj

Sažetak	6
Uvod.....	1
Povijest Japana: tradicionalni i moderni Japan	2
Razdoblje Edo.....	2
Razdoblje Meiji	6
Religije Japana.....	9
Japansko slikarstvo.....	11
Tradicionalno japansko slikarstvo prije 17. stoljeća.....	11
Ukiyo-e	12
Francuska u 19. stoljeću	22
Francusko slikarstvo 19. stoljeća	26
Prva polovica 19. stoljeća	26
Impresionizam	27
Popularizacija litografije i plakata	30
Postimpresionizam.....	31
Simbolizam.....	33
Art Nouveau	34
Upoznavanje Zapada s japanskom umjetnošću.....	36
Utjecaj japanske umjetnosti na francusku umjetnost druge polovice 19. stoljeća	41
Impresionisti	42
Édouard Manet.....	42
Claude Monet.....	45
Edgar Degas	46
Mary Cassatt	49
Postimpresionisti	50
Vincent van Gogh	50
Henri de Toulouse-Lautrec	52
Paul Gauguin.....	57
Simbolisti: Grupa Nabis	59
Pierre Bonnard	59
Édouard Vuillard.....	61
Art Nouveau	62
Alphonse Mucha	63

Eugène Grasset.....	65
Zaključak.....	66
Literatura.....	69
Popis slikovnih priloga.....	71

Sažetak

Tijekom više od dva stoljeća izolacije, u vrijeme razdoblja Edo i dinastije Tokugawa, Japan je doživio kulturni, ekonomski i društveni procvat. Tada je nastao srednji sloj pučanstva, nastanjen u gradovima, među čijim pripadnicima su bili popularni japanski drvorezi, odnosno grafički stil poznat pod nazivom *ukiyo-e*, koji se bavio temama urbane svakodnevice i koji je svoj procvat doživio između 1680. i 1880. godine. U navedenom razdoblju istaknulo se šest najznačajnijih umjetnika, a to su bili Hanurobu, Utamaro, Kiyonaga, Sharaku, Hokusai i Hiroshige. Prvom polovicom 19. stoljeća Japan je bio suočen s velikim unutarnjim i vanjskim problemima koji su doveli do Revolucije Meiji 1868. godine. Tada je svrgnuta dinastija Tokugawa, a Japan se otvara Zapadu. Uslijedilo je razdoblje razmjene utjecaja i vesternizacije Japana. Devetnaesto stoljeće je u Europi bilo obilježeno procesima koji su zauvijek promijenili čitav svijet. Formirano je građanstvo kao novi društveni sloj, koje je sa sobom donijelo ideje liberalizma i nacionalizma. Odvijala se velika industrijalizacija i urbanizacija, kada je feudalno društvo zamijenjeno kapitalističkim, a uz te procese javlja se i radništvo. Bilo je to vrijeme revolucija, gdje se istaknula Francuska koja je poslužila kao uzor drugim zemljama. Revolucionarne su bile i promjene na francuskoj umjetničkoj sceni. Tijekom druge polovice 19. stoljeća javljaju se stilovi i pokreti koji su se radikalno odvojili od francuske akademije, među kojima treba prije svega istaknuti impresionizam i postimpresionizam. Uslijed razvoja prometa, Europa upoznaje mnoge svjetske kulture, pa tako i njihove umjetničke prakse, čiji utjecaji dolaze u zapadnjačko slikarstvo. Od svih oblika japanske umjetnosti, najveći su utjecaj na slikarstvo Zapada ostvarili japanski drvorezi, prije svega na grafičke radove europskih umjetnika, ali i na njihove slike. Među francuskim umjetnicima bilo je mnogo onih koji su gajili oduševljenje prema japanskoj umjetnosti, a brojni su stvarali i vlastite kolekcije otisaka. Na njihovim radovima najčešće se primjećuje preuzimanje obilježja japanske umjetnosti poput naglašenih linija, plošnosti, čistih područja boje, asimetrije i dekorativnosti.

Ključne riječi: ukiyo-e, drvorez, Japan, Francuska, impresionizam, postimpresionizam, simbolizam, litografija, plakati

Uvod

U ovom diplomskom radu govorit će se o utjecaju Japana na francusko slikarstvo druge polovice 19. stoljeća, odnosno na utjecaj kojega je japanska umjetnost imala na impresionizam, postimpresionizam, na odabrane simboliste grupe Nabis te na secesiju u Francuskoj. Rad nastoji odgovoriti na pitanje koja su obilježja impresionisti, postimpresionisti i simbolisti preuzeli od japanske umjetnosti.

Prvo poglavlje rada govori o povijesti Japana, a podijeljeno je na dva dijela. U prvome dijelu govori se o razdoblju Edo, čiji je najveći dio Japan proveo u izolaciji od ostatka svijeta. Bilo je to razdoblje prilikom kojega se u Japanu razvijaju jedinstvena kultura i umjetnost, gdje treba izdvojiti grafičku tehniku drvoreza koja je ostvarila najveći utjecaj na slikarstvo Zapada. Drugi dio poglavlja posvećen je modernome Japanu, odnosno razdoblju Meiji, kada se Japan otvara svijetu i kada se odvija razmjena utjecaja između Japana i Zapada. Na samome kraju poglavlja govori se o japanskim religijama s ciljem boljšeg razumijevanja japanske kulture.

Drugo poglavlje posvećeno je japanskoj umjetnosti. Ukratko se govori o umjetnosti prije 17. stoljeća, no najveći se dio poglavlja bavi grafičkom tehnikom drvoreza, gdje su istaknuti najznačajniji umjetnici i njihova važna djela.

Treće poglavlje uklatko govori o francuskoj povijesti 19. stoljeća te važnim povijesnim procesima koji su obilježili ovo razdoblje.

Četvrto poglavlje posvećeno je francuskoj umjetnosti 19. stoljeća. U prvom dijelu poglavlja govori se o prvoj polovici stoljeća, a najveći dio poglavlja bavi se njegovom drugom polovicom, odnosno umjetnošću impresionizma, postimpresionizma, simbolizma, secesije te obnovi grafičkih umjetnosti. Izdvojeni su najznačajniji umjetnici i njihova odabrana djela.

Peto poglavlje posvećeno je kontaktima Zapada s Japanom, odnosno upoznavanjem Zapada s japanskom umjetnošću. Govori se ponešto o trgovcima japanskom robom, autorima raznih knjiga i časopisa te o umjetnicima kao entuzijastima i kolekcionarima otisaka japanskih drvoreza, ali i druge japanske robe.

Posljednje poglavlje govori o utjecaju japanskih drvoreza i drugih oblika japanske umjetnosti na radove odabranih francuskih umjetnika. Odabrani su Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Mary Cassatt, Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Alphonse Mucha i Eugene Grasset.

Povijest Japana: tradicionalni i moderni Japan

Razdoblje Edo

Povijest Japana podijeljena je na desetak razdoblja koja nose određena imena, često prema tadašnjem sjedištu šoguna. Za razvoj japanske kulture i umjetnosti važno je razdoblje Edo, što je zapravo starije ime današnjeg Tokija. Ovo je razdoblje započinje 1603. godine, kada je šogunom postao Tokugawa Ieyasu, utemeljitelj dinastije Tokugawa i vojskovođa moćnog feudalnog gospodara Hideyoshija.¹

Razdoblju Edo prethodilo je razdoblje intenzivnog ratovanja koje je vodilo do ponovnog ujedinjenja, odnosno ponovne uspostave centralne vlasti u Japanu, koji je dotad bio podijeljen na posjede moćnih feudalnih gospodara (*daimyo*).² U tom razdoblju gotovo neprestanog rata, poznatog kao razdoblje *sengoku*, istaknula su se tri tzv. „velika ujedinitelja“: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi i Tokugawa Ieyasu.³ Do 1582. godine Tokugawa Ieyasu je i sam prerastao u jednoga od najmoćnijih *daimyo* gospodara. Postavši Hideyoshijevim saveznikom sredinom 80-ih godina 16. stoljeća te sudjelovanjem u ratnim pohodima, udvostručio je svoje posjede. Tako je zavladao nad nizinom Kanto – najvažnijom regijom za proizvodnju riže i povijesnom domovinom samurajskog staleža. Godine 1590. na tom je posjedu započeo gradnju svoje rezidencije u malome mjestu Edo. Nakon Hideyoshijeve smrti došlo je do sukoba među najvećim feudalnim gospodarima, iz čega je upravo Tokugawa izašao kao pobjednik, što mu je osiguralo put do titule šoguna.⁴

Svojim su pobjedama Tokugawa i njegovi nasljednici prisvojili oko četvrtinu obradive zemlje u Japanu.⁵ Osnovni cilj nove dinastije bio je održati mir te osigurati svoju nadmoć unutar stabilnog i relativno decentraliziranog sustava. Stoga nisu uklonili carsku obitelj s prijestolja, već su osigurali njihovo materijalno blagostanje uz obvezu poštivanja odluka nove dinastije. Zadržali su tradicionalne religijske institucije, no hramovi su dobili obvezu popisivanja stanovništva. *Daimyo* gospodari dobili su autonomiju na svom području.⁶ Tako je nova dinastija tijekom prve polovice 17. stoljeća uspjela proširiti svoj utjecaj na elitne staleže –

¹ McClain, J., *Japan, a modern history*, W.W. Norton & Co., New York, 2002., str. 5

² Huffman, J. L., *Japan in World History*, Oxford University Press, 2010., str. 55

³ Isto, str. 56

⁴ McClain, str. 20

⁵ Isto, str. 21

⁶ Huffman, str. 58

budistički redovnici, daimyo gospodari i carska obitelj u Kyotu postali su podređeni šogunu.⁷ Osim toga, uvedeni su novi zakoni kojima je osigurana kontrola nad pučanstvom i resursima. Između ostalog, formiran je sustav oporezivanja čija je svrha bila prikupljanje udjela godišnjeg uroda riže. Osim vojne moći i novih zakona, vođe novoga režima oslanjali su se na novostvorenu sofisticiranu birokraciju koja je osiguravala mir te usmjeravala agrarni razvoj i druge gospodarske aktivnosti.⁸ Ovlasti daimyo gospodara tada su postale sve vidljivije u životima pučanstva na njihovim posjedima – mogli su izdavati zakone, uvoditi poreze i općenito provoditi svoju volju u svakom selu i kućanstvu. Tako je u ranom 17. stoljeću kontrola države nad svojim podanicima postala obuhvatnija i jasnija no ikad.⁹ Novostvoreni društveni poredak danas poznajemo pod imenom *bakuhan taisei*, što se može prevesti kao sustav vlasti feudalne vlade i daimyo gospodara.¹⁰

Međutim, upravljanje državom nakon dugog ratnog razdoblja nije bio jedini problem nove vlasti. Još jednu prijetnju predstavljale su stotine Zapadnjaka koje su dolazile u Japan kao trgovci i misionari. Prvi doticaj Japana i Zapada ostvaren je 1543. godine, kada su u Japan doplovili Portugalci, a ubrzo nakon toga je Franjo Ksaverski predvodio prve kršćanske misije. Do kraja 16. stoljeća u Japan je dolazio ogroman broj trgovaca i misionara, što je doprinjelo upoznavanju Japana sa zapadnjačkom kulturom. U početku su svi europski došljaci bili dobrodošli, prije svega trgovci, koji su daimyo gospodarima donijeli muškete i zapadnjačke brodove. No, zabrinjavao ih je doticaj Japana s europskom politikom i religijom.¹¹ Uvidjevši da su Filipini postali španjolski posjed, japanska je vlast odlučila izbjeći sličnu sudbinu. Osim toga, nisu im odgovarale razmirice među stranim došljacima, prije svega među franjevcima i dominikancima. Jedino nizozemski došljaci nisu predstavljali prijetnju zbog toga što je njihova ekspanzionistička politika na istoku bila ograničena na južnu i jugoistočnu Aziju. Smatralo se da prisutnost stranaca predstavlja veći rizik u odnosu na trgovačku korist,¹² pa je Hideyoshi 1587. godine donio odredbu kojom protjeruje sve isusovačke misionare. Međutim, to nije zaustavilo misionare, svećenike i obraćenike od kojih su mnogi djelovali i u tajnosti. Uskoro je u Japanu stvoreno svojevršno antikršćansko ozračje, a progoni kršćana nastavili su se u vrijeme nove dinastije šoguna.¹³ Trgovci su i dalje bili dobrodošli, a u vrijeme kada je Ieyasu postao

⁷ McClain, str. 22

⁸ Isto, str. 28

⁹ Isto, str. 47

¹⁰ Totman, C., *Povijest Japana*, Barbat, Zagreb, 2003., str. 203

¹¹ Huffman, str. 57

¹² Sullivan, M., *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*, New York Graphic Society Ltd., 1973., str. 14

¹³ McClain, str. 43

šogunom još je uvijek bila uobičajena prisutnost portugalskih, španjolskih, talijanskih, nizozemskih i engleskih trgovaca i putnika u lučkim gradovima središnjeg i zapadnog Japana.¹⁴ O doticaju Japana s kršćanskom kulturom govori i japanska umjetnost toga vremena. Do danas su sačuvana poneka umjetnička djela koja svjedoče o kopiranju europske kršćanske umjetnosti, premda je većina uništena uslijed progona.¹⁵ S druge strane, europska svjetovna umjetnost je bila prihvaćenija, a time i pošteđena mnogih razaranja.¹⁶

Potpuna zabrana ulaska stranaca u Japan uvedena je u vrijeme šoguna Tokugawe Iemitsua. Budući da su tada u Japanu već bili rašireni šintoizam i budizam, on je smatrao da bi uvođenje nove vjere negativno utjecalo na postojeće tradicije i legitimaciju vlasti nove dinastije. Osim toga, uslijed neobuzdane trgovine trošili su se dragocjeni resursi zlata i srebra – samo su portugalski trgovci uzimali do dvadeset tona srebra godišnje. Stoga je između 1633. i 1639. izdano pet odredbi kojima se zabranjuju kršćanstvo, izlazak japanskog pučanstva iz zemlje te ulazak portugalskih brodova u japanske luke, a strogo se regulira međunarodna trgovina. Godine 1641. izdana je šesta odredba kojom se dolazak nizozemskih brodova dozvoljava jedino u luci Dejima u blizini Nagasakija. Drugim riječima, dolazak u Japan bio je dozvoljen jedino nizozemskim i kineskim trgovcima.¹⁷ Tako Japan prelazi u dugo razdoblje izolacije, kada su doticaji sa zapadnom kulturom bili iznimno rijetki. Godine 1720. šogunat je ukinuo zabranu uvoza zapadnjačkih knjiga izuzev onih o kršćanstvu. Tada u Japan počinju dolaziti kineski prijevodi zapadnjačkih knjiga, kao i poneka djela na nizozemskom jeziku s područja matematike, astronomije, botanike i medicine. Nastao je i pojam *rangaku*, odnosno „nizozemske studije“.¹⁸

Nakon burnog 16. stoljeća obilježenog ratnim sukobima, doba vlasti novoga šoguna i njegovih nasljednika donijelo je mir koji je omogućio ekonomski, društveni i kulturni razvoj. Do svršetka razdoblja Edo 1868. godine višestruko je pojačana agrarna proizvodnja, osnovano je na stotine novih gradova, pojavili su se novi društveni slojevi, napredovala je i trgovina, a životni je standard bio među najpovoljnijima u svijetu.¹⁹ Autonomija je svakom području omogućila razvoj vlastitih trgovačkih i administrativnih praksi, što je potaklo ekonomski rast i regionalne različitosti. Bilo je to vrijeme ubrzanog rasta gradova, ali i sela, koja su nastavila

¹⁴ Isto, str. 42

¹⁵ Sullivan, str. 15

¹⁶ Isto, str. 16

¹⁷ McClain, str. 44

¹⁸ Isto, str. 126

¹⁹ Isto, str. 10

rasti i u 18. stoljeću kada je rast gradova stagnirao.²⁰ Procjenjuje se da je tijekom 17. stoljeća populacija Japana narasla s 12 na 25 milijuna ljudi.²¹ Grad Edo je do početka 18. stoljeća postao najveći grad u svijetu brojeći više od milijun stanovnika.²² Napredak najvećih gradova Edo, Kyota i Osake potaknuo je veliku trgovačku revoluciju diljem zemlje.²³ Mijenja se položaj samuraja, koji su tijekom ovog razdoblja bili primorani preuzimati razne civilne obaveze.²⁴ Bivši samuraji, ali i mnogi seljaci, odlazili su živjeti u gradove gdje se okreću trgovini i obrtništvu. Formirana je tržišna ekonomija u gradovima koja je omogućila širi izbor robe, a ljudi su uživali u boljim stambenim, prehrambenim i drugim uvjetima.²⁵ Napredovao je i prometni sustav – izgrađena je cesta Tokaido koja je povezivala Kyoto i Edo, a putovanje je postalo sigurnije.²⁶ Osim toga, obrazovanje više nije bilo namijenjeno samo eliti. Razvojem trgovine i tiskarstva, ali i uslijed novog političkog sustava, obrazovanje postaje dostupnije. Tada se osnivaju privatne škole koje su vodili intelektualci, službene obrazovne institucije te tisuće lokalnih škola koje su vodili svećenici, bračni parovi ili nezaposleni samuraji. Time je porastao broj pismenog stanovništva u Japanu.²⁷ Istovremeno se razvijaju novi bonton i obrasci ponašanja, a obrtničke i trgovačke obitelji u japanskim urbanim središtima populariziraju nove oblike zabave i umjetnička postignuća, kao što su kabuki kazalište, haiku poezija i grafička tehnika drvoreza.²⁸ Svi ovi elementi čine dio urbane kulture poznate pod nazivom Kamigata, koja se razvila u Kyotu kao glavnome središtu kulture i trgovine tadašnjeg Japana, otkuda se proširila na druga gradska središta. Zlatno doba razdoblja Edo bilo je razdoblje Genroku (1688. – 1704.), tijekom kojega se odvija kulturni procvat.²⁹

Međutim, nakon dva stoljeća ekonomskog, kulturnog i društvenog procvata, došlo je do razdoblja krize koja se odrazila na unutarnjem i vanjskom planu. Siromašenje samuraja i opadanje njihovog ratničkog duha, arogantni trgovci koji su živjeli iznad svoje financijske moći i statusa, glad i oskudica, pobune seljaka i gradskog stanovništva, ideološka previranja i propale reforme neki su od unutarnjih problema Japana koji su došli do izražaja tijekom prve polovice 19. stoljeća. Nakon dugogodišnjih tenzija sa zapadnim državama, vanjski problemi došli su do vrhunca 1853. godine, kada je američki komodor Matthew C. Perry doplovio u Edo i zahtijevao

²⁰ Huffman, str. 62

²¹ Isto, str. 61

²² Isto, str. 64

²³ McClain, str. 54

²⁴ Isto, str. 78

²⁵ Isto, str. 50

²⁶ Huffman, str. 62

²⁷ Isto, str. 66

²⁸ McClain, str. 11

²⁹ Totman, str. 275

otvaranje Japana Zapadu. Vjerujući da će trgovina sa Zapadom koristiti državi te da Japan nije dovoljno jak da se odupre Perryjevom ultimatumu, vodeći državnik šogunata Ii Naosuke prekinuo je ustaljenu tradiciju 1858. godine i potpisao ugovore kojima su utemeljeni diplomatski i trgovački odnosi sa SAD-om te s nekoliko europskih država.³⁰ Ta odluka izazvala je loše reakcije i dovela do atentata na spomenutog državnika kojega je izvela skupina mladih samuraja. Taj događaj bio je prekretnica u japanskoj povijesti. Tijekom idućih godina drugi su se mladi samuraji upuštali u dramatične napade na strance i državnike koji su tolerirali njihovu prisutnost. Širenjem tih nemira šogunat postaje nesigurnijim u svoju moć i sve slabijim u nametanju odluka. Bilo je sve više neprijatelja šogunata, a njihovo je nezadovoljstvo raslo. Svi ti vanjski i unutarnji problemi doveli su do raspada režima koji je bio na snazi gotovo dva i pol stoljeća.³¹

Razdoblje Meiji

Posljednja etapa propasti dinastije Tokugawa započela je Revolucijom Meiji 3. siječnja 1868. godine, kada su trupe pokrajine Satsume zauzele dvor i proglasile novu vladu u ime petnaestogodišnjeg cara Mutsuhita. Proglašeno je i novo ime cara – Meiji, pa tako Japan ulazi u novo, istoimeno razdoblje svoje povijesti. Šogun je zamijenjen privremenom skupštinom plemića, a zahtijevalo se vraćanje posjeda stare dinastije caru. Premda je u početku oklijevao, Tokugawa Yoshinobu ipak je odlučio popustiti pred novim režimom.³² Unatoč tomu, došlo je do građanskog rata između pristaša šogunata i pristaša cara koji su željeli povratiti caru njegovu nekadašnju moć te izbaciti šogunat.³³

Iste godine japanski je car donio tzv. Carsku zakletvu, dokument s pet točaka kojima se određuje da članove savjetodavnih skupština neće činiti pripadnici male skupine revolucionara, već će takve skupine biti sastavljene od predstavnika šireg društva te da će se sve odluke donositi javnim pregovaranjem. Nadalje, određeno je da će svi društveni staleži sudjelovati u promicanju gospodarstva i blagostanja države. Svi civilni i vojni službenici, kao i običan puk, smiju ispuniti svoje težnje kako među njima ne bi bilo nezadovoljstva. Napuštaju se ustaljeni državni običaji, a sve odluke će se donositi u skladu s principima međunarodne pravde.

³⁰ McClain, str. 119

³¹ Isto, str. 120

³² Huffman, str. 75

³³ McClain, str. 154

Posljednjom točkom dokumenta određuje se da će se prihvaćati znanja iz raznih dijelova svijeta kako bi se ojačala carska vlast. Drugim riječima, željelo se vanjskom svijetu poručiti da će Japan biti stabilan i odgovoran član međunarodne zajednice.³⁴ Premda je većina članova skupine revolucionara ušla u javni život zagovarajući protjerivanje stranaca iz Japana, ubrzo se došlo do zaključka da je njihovo protjerivanje nerealno te da se Japan mora izboriti za jednakopravnost sa Zapadom.³⁵

Nastupilo je razdoblje obnove i novog početka. Nakon što je novi režim nadvladao svoje protivnike, Japan je tijekom 70-ih i 80-ih godina 19. stoljeća prolazio kroz političku, ekonomsku i društvenu revoluciju nalik onima koje su se istovremeno odvijale i u ostatku svijeta.³⁶ Kyoto više nije bio careva prijestolnica, već je ona preseljena u Tokio, odnosno nekadašnji Edo. Ukinuto je staro uređenje s autonomnim oblastima koje su imale vlastitu vladu, vojsku i porezni sustav. Također je ukinut i samurajski stalež.³⁷ Osnovni ciljevi nove vlasti bili su osigurati japanski nacionalni suverenitet i spriječiti zadiranje stranaca, odnosno očuvati nacionalna prava u odnosima sa svjetskim silama te postati jedna od velikih i poštivanih zemalja, koja će biti ravnopravna s najrazvijenim svjetskim državama.³⁸ Tijekom posljednja tri desetljeća 19. stoljeća japanski su vođe uveli ustavno uređenje i sastavili narodnu skupštinu, radili na industrijalizaciji i uvođenju kapitalizma te na reorganizaciji društva, okrećući se pritom Zapadu kao uzoru od kojega su crpili znanja.³⁹ U tom je duhu uvedeno obvezno obrazovanje i vojna obveza, šintoizam je proglašen državnim religijom, proglašeno je nekoliko državnih praznika, a napisana je i državna himna.⁴⁰

Transformaciji Japana po uzoru na Zapad pomogle spomenute „nizozemske studije“, razvijene tijekom kasnog 18. i ranog 19. stoljeća. Međutim, nakon Perryjevog dolaska u Japan bilo je sve više onih koji su se, umjesto u učenje, upuštali u putovanja. Prvi val putovanja na Zapad odvio se tijekom 60-ih godina 19. stoljeća, a većinu putnika činili su članovi šogunskih diplomatskih misija.⁴¹ Ipak, među njima je bilo i onih koji su na svojem putovanju istraživali institucije i kulturu nacija koje su posjećivali. Time nisu samo doprinjeli japanskom fondu

³⁴ Isto, str. 155

³⁵ Huffman, str. 76

³⁶ McClain, str. 154

³⁷ Huffman, str. 77

³⁸ McClain, str. 156

³⁹ Isto, str. 156

⁴⁰ Huffman, str. 80

⁴¹ McClain, str. 169

znanja o Zapadu, nego i utjecali na mijenjanje ukorijenjenih uvjerenja o Amerikancima i Europljanima kao neciviliziranim barbarima.⁴²

Od 1868. godine Japan se u potpunosti otvorio zapadnjačkom utjecaju. U idućih deset godina nekoliko je stotina Japanaca studiralo u SAD-u i Europi, a još se veći broj stranaca naselio u Japan, gdje su podučavali Japance o zapadnjačkom političkom sustavu, medicini, pravu, tehnološkom napretku i obrazovnom sustavu. Još jedan način ostvarivanja kontakta sa Zapadom bile su međunarodne izložbe. Sudionici jedne od posljednjih šogunskih misija u Europi posjetili su Svjetsku izložbu u Parizu 1867. godine. Meiji vlada poslala je predstavnike u Beč 1873. godine, u Melbourne 1875., u Philadelphiu 1876., u Pariz 1878. te u Sydney 1879. i 1880. godine. Godine 1877. održana je Prva nacionalna industrijska izložba u Tokiju.⁴³

Jedan od većih pothvata u učenju o zapadnoj kulturi poduzet je 1871. godine, kada je Iwakura Tomomi predvodio delegaciju državnika na dugom putovanju u SAD i Europu. Cilj tog putovanja bio je posjetiti petnaest država koje imaju službene diplomatske veze s Japanom s čijim se vodećim državicima trebala razmotriti mogućnost ponovnog pregovaranja ugovora koji su narušavali nacionalni suverenitet Japana. Međutim, možda najvažniji cilj bio je otkriti tajne uspjeha razvijenih zemalja Zapada.⁴⁴ U tom duhu trebalo je proučiti ustave i političke sustave; skupiti informacije o trgovini, industriji, bankama, oporezivanju i valutama; proučiti obrazovni sustav. Budući da se pokazalo da svjetske sile nisu spremne na reviziju ugovora dok Japan ne modernizira svoje institucije po uzoru na Zapad, delegacija se fokusirala na učenje o Zapadu. Posjećivali su zatvore, policijske ustanove, škole, muzeje, urede za trgovinu, brodogradilišta, tvornice tekstila, rafinerije šećera itd. Među njima je bilo i 58 učenika i studenata razne dobi koji su ostali u inozemstvu.⁴⁵ Njihovo je putovanje završilo 1873. godine.⁴⁶

Sustavno proučavanje zapadnjačke kulture dovelo je do vala vesternizacije, poznatog i pod japanskim nazivom *bunmei kaika*, koji je započeo već 70-ih godina 19. stoljeća. Zapadnjačka kultura preplavila je Japan i njegove stanovnike, u čiju su prehranu tada ušli govedina i pivo, gdje su se prevodila djela zapadnjačke književnosti, gradile zgrade od opeke, nosili ručni satovi, osnivale ženske škole i općenito uvodili sasvim novi kulturni elementi, dok je stari način života progresivno zamirao.⁴⁷

⁴² Isto, str. 170

⁴³ Isto, str. 171

⁴⁴ Isto, str. 172

⁴⁵ Isto, str. 173

⁴⁶ Isto, str. 174

⁴⁷ Huffman, str. 78

Religije Japana

U cilju boljeg razumijevanja japanske kulture i umjetnosti, potrebno je spomenuti religije koje su utjecale na njihovo formiranje. Najstarija religija pristuna u Japanu jest šintoizam, kojega čini skup legendi, mitologije i animizma.⁴⁸ Osnovno obilježje šintoizma jest vjera u sveprisutnost *kamija*, duša koje žive u svakom živom biću. Prema šintoizmu, živa bića nisu samo biljke, životinje i ljudi, već se među njih ubraja svaki dio prirode, kao što su stijene, voda, vjetar, sunce itd. Stoga ne čudi što su šintoistički hramovi nerijetko posvećeni, primjerice, životinjama ili planinama. Takvo je shvaćanje među japanskim narodom utjecalo na stvaranje svijesti o prirodi i njezinoj vrijednosti.⁴⁹ Iako više nema onih koji vjeruju u šintoističke legende, šintoistička svijest o prirodi i dalje je prisutna u japanskom svjetonazoru. Ta je religija tijekom povijesti imala i političku ulogu legitimacije carske vlasti, ističući božansko porijeklo carske obitelji.⁵⁰ Osim toga, šintoizam je utjecao i na stvaranje brojnih običaja i festivala, kao i na razne oblike umjetnosti poput plesa i glazbe.⁵¹

U 6. stoljeću u Japan dolazi budizam preko Kine. Premda je šintoizam već bio prihvaćen kao državna religija, ubrzo je kao takav bio prihvaćen i budizam. Te dvije religije nisu dolazile u sukob iako su različite, pa čak i kontradiktorne. Naprotiv, bile su u suživotu, zajednički jačajući središnju vlast.⁵² Budizam je ostvario velik utjecaj na umjetnost, a tako i na slikarstvo. Taj utjecaj trajao je do razdoblja Momoyama (1568. – 1600.), do vremena „velikih ujedinitelja“, koji su se vojnom moći domogli stvarne vlasti u Japanu. Potiskivanjem moći budističkih redovnika, dotad dominantna sakralna umjetnost ustupa mjesto svjetovnoj.⁵³

Treba spomenuti i japanski zen-budizam, koji se razvio iz mahayana-budizma uz elemente taoizma. Osnivačem se smatra redovnik Bodhidharma, za kojega nije sigurno je li zaista postojao. Unatoč tomu, tradicionalno mu se pripisuje prijenos budističkog učenja iz Indije u Kinu tijekom 6. stoljeća. Ova se škola budizma nerijetko smatra njegovim izvornijim oblikom.⁵⁴ Zen se ne bavi poučavanjem i svetim knjigama, već stavlja naglasak na određen životni stil i meditaciju. *Satori* je glavni cilj zena, a podrazumijeva probuđeno stanje u kojemu

⁴⁸ Devide, V., *Japan*, Školska knjiga, Zagreb, 2006., str. 26

⁴⁹ Isto, str. 29

⁵⁰ Isto, str. 30

⁵¹ Isto, str. 33

⁵² Isto, str. 34

⁵³ Isto, str. 35

⁵⁴ Isto, str. 44

čovjek može spoznati suštinu života, oslobođenu racionalizacije i svega ostaloga što odvlači od prave spoznaje života.⁵⁵ Jedno od obilježja zena jest asketizam ili odbacivanje nepotrebnoga, a ta se osobina prenijela na brojne djelatnosti, pa tako i na umjetnost. Primjer toga je *ikebana*, vještina aranžiranja cvijeća pri kojoj se odstranjuju svi dijelovi biljke koji nisu potrebni. Isto je i u haiku pjesništvu, gdje se koriste samo najnužnije riječi u prenošenju poruke. Ta je jednostavnost u izvedbi prisutna i u japanskom slikarstvu.⁵⁶

⁵⁵ Isto, str. 45

⁵⁶ Isto, str. 44

Japansko slikarstvo

Tradicionalno japansko slikarstvo prije 17. stoljeća

Umijeće izrade drvoreza u Japanu vuče korijene iz vremena početaka japanske budističke kulture, odnosno iz razdoblja Nara (646. – 794.). Najstariji otisci sadržavaju budističke talismane i molitve. Ovaj oblik umjetnosti izvorno dolazi iz Kine, gdje su slični otisci sa slikovnim prikazima i natpisima postojali stoljećima. Međutim, prvi sačuvani otisci sa slikovnim prikazima koji su nastali u Japanu stvoreni su u razdoblju Heian (794. – 1185.). No, tada se i dalje radilo o pretežno religijskim prikazima.⁵⁷ Kasniji ukiyo-e otisci slični su im ne samo prema tehnici izrade, nego i prema temama kojima su se bavili neki od ranih tiskara. Primjer toga su lepeze posvećene hramu Shitenno-ji u Osaki nastale tijekom razdoblja Heian, od kojih su poneke ručno bojane, no obrubi su tiskani.⁵⁸ Scene na tim lepezama preuzete su iz svakodnevnog života, a prikazuju svakodnevne aktivnosti plemstva i običnog puka. Neobično je što su preko prikaza otisnuti budistički tekstovi koji nemaju poveznice s naslikanim prikazima, za što još uvijek nije pronađeno jasno objašnjenje. Nema sumnje da ove lepeze, svojom tehnikom i prikazanim temama, predstavljaju važnu fazu razvoja japanske grafičke tehnike drvoreza i predviđaju otiske karakteristične školi ukiyo-e iz razdoblja Edo.⁵⁹

Tijekom razdoblja Heian razvilo se tradicionalno slikarstvo *yamato-e*, čije su osnovne karakteristike dekorativnost i narativnost, a djela su prikazivana na svitcima.⁶⁰ Unutar ovog stila djelovala je škola Tosa koja je dobila veliku popularnost. Česta tema stila *yamato-e* bio je svakodnevni život, a stil se nastavio razvijati sve do razdoblja Edo. Istom temom djelomično se bavila i utjecajna škola Kano u 16. stoljeću.⁶¹

Tijekom razdoblja Ashikaga (1392. – 1573.) u Japanu se formiraju novi trendovi po uzoru na kinesku kulturu dinastije Sung. Intelektualnim životom toga vremena dominirao je zen-budizam, koji je inspirirao razvoj mnogih elemenata japanske kulture, pa tako i umjetnosti. U umjetnosti se tada prikazuju pejzaži po uzoru na kineske pejzaže, koriste se kineski načini prikazivanja, kineska keramika i kinesko pjesništvo. Sve je bilo u skladu s načelima zen budizma, zbog čega su, primjerice, umjetnička djela ovog razdoblja bila monokromna.⁶² Takav

⁵⁷ Munsterberg, H., *The Japanese Print: A Historical Guide*, Weatherhill, New York, 1982., str. 11

⁵⁸ Isto, str. 14

⁵⁹ Isto, str. 15

⁶⁰ Lee, S., *A History of Far Eastern Art*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1964., str. 306

⁶¹ Munsterberg, str. 16

⁶² Lee, str. 376

je bio *sumi-e*, izvorno kineski slikarski stil čiji je medij tuš kojega se razrjeđivalo vodom i na taj način stvaralo nijanse od crne do različitih tonova sive.⁶³ U razdoblju Momoyama (1573. – 1603.) razvio se novi stil naglašene dekorativnosti koji je po mnogočemu suprotan umjetnosti razdoblja Ashikaga. Utjecaj zen-budizma tada ustupa mjesto sekularnim zahtjevima. Izrađivani su klizni paravani, zasloni i dekorativni viseći svitci. Poželjno je bilo osvijetliti tamne interijere, a u tom je cilju na pozadinama mnogih djela korišteno zlato, koje reflektira svjetlost. Po tom je novom stilu poznata bila škola Kano, unutar koje se istaknuo Kano Eitoku. Premda je u svojim počecima bila temeljena na kineskom utjecaju, škola Kano se u njegovo vrijeme odvojila od kineskih stilova snažnim naglašavanjem boja i uzoraka.⁶⁴ Drugi značajni umjetnici ovoga dekorativnog stila bili su Tawaraya Sotatsu i Ogata Korin.⁶⁵ Istovremeno je aktualan bio i drugi, realistični stil čiji je predstavnik bio Maruyama Okyo. U ovom je stilu očito ugledanje na zapadnjačku umjetnost, točnije na umjetnost sjeverne Europe.⁶⁶



Slika 1: Ogata Korin, *Perunike*, nakon 1709., Metropolitan Museum of Art, New York

Ukiyo-e

Škole Tosa i Kano često se smatraju pretečama škole ukiyo-e, a brojni vodeći umjetnici ukiyo-e škole učili su unutar spomenutih tradicija. Osim toga, za razvoj ukiyo-e škole važne su i ilustrirane knjige sa svojom dugom tradicijom koja seže u srednjovjekovno doba.⁶⁷ Pojedinačni otisci su se prvi put pojavili nešto kasnije, a tek se od 1680. godine može govoriti o prepoznatljivoj ukiyo-e školi. Iako je točno da su svi veliki ukiyo-e majstori uz otiske stvarali i slike te da su neki od njih istovremeno bili uspješni slikari i grafičari, ne može se poreći da su

⁶³ Devide, str. 130

⁶⁴ Lee, str. 465

⁶⁵ Isto, str. 475

⁶⁶ Isto, str. 481

⁶⁷ Munsterberg, str. 16

svoje najznačajnije radove izradili u tehnici drvoreza. Razlog tomu je isključivo ekonomske prirode – tehnika drvoreza omogućila je masovnu proizvodnju istoga rada uz minimalan trošak.⁶⁸ Premda je tisak bio poznat i korišten na dalekom istoku još u 8. stoljeću, tek je tijekom razdoblja Edo korišten pri izradi slika. Ukiyo-e bila je umjetnost novoga srednjeg sloja koji je živio u gradovima, a razvoj ove grafičke tehnike bio je potaknut novonastalim interesom za urbanu svakodnevicu te formiranjem tržišta namijenjenoga srednjem sloju.⁶⁹

Upravo je ukiyo-e škola zaslužna za uzdizanje tehnike drvoreza na umjetničku razinu. Sam pojam *ukiyo* budističkog je porijekla, a označava prolaznost svjetovnog života u kontrastu s duhovnom realnošću budizma. No, tijekom razdoblja Edo taj pojam donekle mijenja svoje značenje, pa se njime opisuje prolaznost svijeta užitka i zabave. Pojam posebice asocira na zabavu erotskog tipa te na oblast grada Edo pod nazivom Yoshiwara, poznatu po bordelima i glumcima kazališta kabuki. Sufiks *e*, koji označava sliku, dodan je oko 1680. godine. Od tog vremena se pojam ukiyo-e koristi za školu grafičke tehnike drvoreza koja je svoj procvat doživjela između 1680. i 1880. godine.⁷⁰ Dakle, doba procvata ukiyo-e škole bilo je razdoblje Edo, koje je Japan proveo u izolaciji od ostatka svijeta. Upravo je izolacija omogućila obnovu umjetnosti u isključivo japanskom stilu, koji je dugo bio zanemaren pod pritiskom snažnog kineskog utjecaja dominantnog tijekom prethodnih razdoblja.⁷¹ Za mnoge ukiyo-e predstavlja kulminaciju japanskih tradicija jer se u njemu kombiniraju poneki elementi iz gotovo svakog ranijeg umjetničkog stila, no drugi ga smatraju posljednjom autohtonom umjetničkom pojavom u Japanu, ovoga puta namijenjenu običnom puku, prije zamiranja japanske umjetnosti u kasnom 19. i ranom 20. stoljeću.⁷²

Osnivačem ukiyo-e škole smatra se Hishikawa Moronobu, koji se smatra zaslužnim za pretvaranje škole koja je prije svega bila posvećena slikarstvu u školu koja je proizvodila izvrsne otiske drvoreza.⁷³ Teme kojima se Moronobu bavio ponajviše su preuzete iz svakodnevne oblasti Yoshiwara, od kojih mnoge podrazumijevaju erotske scene. Omiljeni likovi bile su mu kurtizane, koje su se u njegovim djelima pojavljivale same ili u pratnji sluškinja, najčešće prilikom šetnje gradom ili prirodom, prilikom dočekivanja gostiju ili provođenja slobodnog vremena u „zelenim kućama“, kako su često nazivani bordeli u Edo. Ovakve scene često su se izdavale u obliku albuma sastavljenih od dvanaest slika. Moronobu

⁶⁸ Isto, str. 17

⁶⁹ Lee, str. 486

⁷⁰ Munsterberg, str. 16

⁷¹ Lee, str. 461

⁷² Isto, str. 486

⁷³ Munsterberg, str. 17

se bavio i ilustracijama te pojedinačnim otiscima koji prikazuju scene iz svakodnevnog života, legendi, ljubavnih priča i poezije.⁷⁴ Do 1674. postao je vodeći umjetnik ovog tipa umjetnosti, a tijekom 80-ih godina 17. stoljeća prelazi u svoju najplodniju fazu kada stvara svoje najznačajnije radove. Premda su svi njegovi otisci bili monokromni, kvaliteta njegova rada premašuje sve što je postignuto prije njegovog vremena.⁷⁵ Krajem 17. stoljeća Monorobu umire, a svi njegovi izravni sljedbenici prestaju izrađivati otiske. Unatoč tomu, njegov je utjecaj nastavio djelovati na nove generacije drvorezaca.⁷⁶

Jedna od osnovnih tema ukiyo-e grafika bilo je prikazivanje ženskih likova, posebice onih iz Yoshiware. Bilo je mnogo umjetnika koji su se bavili ovom temom, no Kaigetsudo i njegovi sljedbenici doveli su ove otiske na novu razinu te stvarali najzapamćenije prikaze kurtizana. Iako su to bile prostitutke, ne može ih se smatrati ekvivalentima prostitutkama u zapadnom svijetu. U onodobnom japanskom društvu imale su društveno prihvaćenu ulogu i položaj sličniji današnjim filmskim zvijezdama i zabavljačima.⁷⁷

Uz kurtizane, popularna tema bile su scene kabuki kazališta. Radi se o obliku umjetnosti koji je nastao početkom 17. stoljeća u Kyotu te ubrzo dobio na popularnosti, postavši omiljenim među običnim pukom. Ispočetka je nalikovao na ples s blagim erotskim karakterom inspiriran šintoističkim ritualima i narodnim plesom, no tijekom razdoblja Edo razvio se u sofisticirani oblik kazališta s vještim glumcima. Budući da je bila riječ o umjetničkom izričaju raširenom među pukom, kao što je to bio slučaj s tehnikom ukiyo-e, nije čudno što su mnogi ukiyo-e umjetnici posvetili svoju karijeru prikazivanju scena kabuki kazališta ili izradili barem nekoliko takvih otisaka.⁷⁸ Začetnik ove teme bio je Kiyonobu, osnivač škole Torii, koji je tijekom svog života i nakon njega imao na stotine sljedbenika.⁷⁹

Vrlo utjecajan bio je i Okumura Masanobu koji je, između ostalog, zaslužan za uvođenje dvobojnog tiskarskog procesa. Osim toga, popularizirao je tip grafika uskih i dugačkih dimenzija namijenjenih stupovima (*hashira-e*), grafike na kojima se umjesto boje koristi lak (*urushi-e*) te grafike u kojima se uvodi perspektiva po uzoru na zapadno slikarstvo (*uki-e*). Europske slike su japanskim umjetnicima bile egzotične i otvorile su novu mogućnost prikazivanja prostora. Korištenje europske linearne perspektive postalo je popularno sredinom

⁷⁴ Isto, str. 18

⁷⁵ Isto, str. 19

⁷⁶ Isto, str. 22

⁷⁷ Isto, str. 31

⁷⁸ Isto, str. 23

⁷⁹ Isto, str. 24

18. stoljeća, pogotovo prilikom prikazivanja interijera kabuki kazališta i drugih mjesta zabave. Taj je utjecaj zasigurno stigao preko nizozemskih grafika i knjiga koje su dolazile u Japan u vrijeme izolacije. Najvažniji Masanobuov doprinos ostvaren je na području *benizuri-e* grafika, tj. polikromnih grafika, koje su uvedene 1741. godine. Premda su drvorezi u boji bili poznati, oni su se vrlo rijetko izrađivali prije uvođenja *kento* oznake, koja je omogućila poravnavanje većeg broja drvenih ploča potrebnih za postizanje polikromnog otiska. Ta se oznaka zapravo sastoji od jednog odrezanog kuta te jedne odrezane linije na osnovnoj drvenoj ploči koje su se poklapale s oznakama na ostalim pločama i time osigurale precizne odnose većeg broja boja. Premda je Masanobu preuzeo zasluge za osmišljavanje ove inovacije, vjerojatno je ipak bila riječ o nekom izdavaču ili tiskaru, a ne umjetniku. Isprve su se uglavnom koristile ružičasta i zelena boja, no kasnije se uvode žuta, plava i siva. Krajem 50-ih godina 18. stoljeća uvedena je praksa tiskanja jedne boje preko druge kako bi se postigla treća boja.⁸⁰

Potpuni razvoj polikromnog drvoreza ostvaren je 1765. godine kada je uvedena tehnika *nishiki-e*, pri čemu se koristi posebna drvena ploča za svaku korištenu boju. Za ovo postignuće bio je zaslužan Suzuki Hanurobu, kojega se danas smatra jednim od šest velikih ukiyo-e majstora. Unatoč tomu što je iznenada preminuo u svojim četrdesetima, bio je vrlo produktivan umjetnik originalnih ideja.⁸¹ Za razliku od drugih umjetnika koji su uglavnom prikazivali izolirane likove te vrlo malo pažnje posvećivali pozadini, Hanurobu je svoje likove često prikazivao unutar definiranog interijera ili eksterijera. Osim toga, proširio je repertoar tema ukiyo-e grafika time što se nije ograničavao samo na kurtizane i glumce, već je osim njih prikazivao ljubavnike i djevojke srednje klase u njihovoj svakodnevnici.⁸² U svojim je djelima na harmoničan način kombinirao kontrastne površine. Složenim površinama, kao što su ženski likovi odjeveni u detaljno oslikanu odjeću, suprotstavljao je jednostavne i čiste površine, najčešće interijera ili eksterijera.⁸³ Primjer toga je ugodno



Slika 2: Hanurobu, Žena se divi cvjetovima šljive, 18. stoljeće, Metropolitan Museum of Art, New York

⁸⁰ Isto, str. 39

⁸¹ Isto, str. 46

⁸² Isto, str. 49

⁸³ Lee, str. 487

raspoloženje koje prožima njegove noćne scene, u kojima su prikazane djevojke ili ljubavnici u svjetlim bojama nasuprot tamnoj pozadini.⁸⁴

Najutjecajniji i najuspješniji umjetnik 80-ih godina 18. stoljeća bio je Torii Kiyonaga, koji nije bio samo grafičar, nego i slikar i ilustrator. Poput Hanurobua, i on se ubraja među šest velikih ukiyo-e majstora. Hanurobu je, uz druge umjetnike, kroz svoje radove ostvario utjecaj na Kiyonagu koji je od njega preuzeo tehniku nishiki-e.⁸⁵ Omiljena tema kojom se bavio bile su elegantne kurtizane grada Eda, koje su se na njegovim radovima činile visokima,⁸⁶ pa su ih viktorijanski autori poput Fenollose uspoređivali s grčkim božicama. Među njegovim mnogobrojnim radovima ističe se ciklus *Minami Juni Ko* (Dvanaest mjeseci na jugu) za koju se smatra da je nastala oko 1784. godine, a prikazuje svakodnevicu kurtizana u zelenim kućama okruga Shinagawa.⁸⁷

Sljedeći veliki ukiyo-e majstor bio je Kitagawa Utamaro, čija se najznačajnija faza karijere odvila tijekom 90-ih godina 18. stoljeća. Izvori pokazuju da su se Utamarovi radovi već za njegovog života izvozili u Kinu te da su ih kupovali nizozemski trgovci u Nagasakiju. Umjetnička vrijednost njegovog rada prepoznata je kada su japanski otisci drvoreza postali poznati u Parizu tijekom druge polovice 19. stoljeća, gdje je postao omiljen među umjetnicima poput Maneta i Cassatt. Tada su također izdane i dvije knjige posvećene njegovom radu.⁸⁸ U ranoj fazi svoje karijere bavio se temom glumaca i ilustriranjem knjiga, no u kasnijoj fazi prelazi na prikaze lijepih žena okruga Yoshiwara, što postaje osnovna tema njegovih radova. Iako tada još nije ostvario svoj puni potencijal, u



Slika 3: Utamaro, *Hanazuma*, 1794.,
Metropolitan Museum of Art, New York

svojim je radovima već i tijekom 80-ih pokazao mnoge elemente zrelog stila, poput izvrsnog crteža i suptilnog korištenja boja. Primjer tipičnih otisaka njegove rane faze je ciklus *Razonoda četiriju godišnjih doba*, datiran između 1782. i 1783. godine. Međutim, najistaknutiji radovi ove faze spadaju u ilustrirane knjige,⁸⁹ među kojima se ističu *Ehom Mushi Erabi* (Ilustrirana

⁸⁴ Munsterberg, str. 51

⁸⁵ Isto, str. 79

⁸⁶ Isto, str. 80

⁸⁷ Isto, str. 81

⁸⁸ Isto, str. 87

⁸⁹ Isto, str. 88

knjiga insekata) iz 1788., *Darovi oseke* iz 1790. i *Stotinu ptica u usporedbi s duhovitim pjesmama* iz 1791. godine, gdje je pokazao vještinu u prikazivanju prirode. Njegovom zreloom stilu pripadaju album erotičnih otisaka *Pjesme jastuka* te ciklusi *Deset naučenih studija žena* i *Tipovi ženske fizionomije*, koji se smatraju jednim od njegovih najboljih postignuća. Ovi radovi kombiniraju snažne i nježne linije, suptilne boje u harmoničnim odnosima, koje su često uključivale korištenje minerala tinjca u pozadinama, te pokazuju Utamarov smisao za kompoziciju i prikazivanje uzoraka. Njihovo tiskanje i urezivanje bilo je povjereno najboljim obrtnicima grada Eda, a izdavali su ih najbolji izdavači tog vremena. U ovim otiscima prvi je put realizirana Utamarova jedinstvena vizija žene kao vječno privlačne *femme fatale*, čija su ljepota, elegancija i erotičnost očaravale njegove obožavatelje tijekom iduća dva stoljeća. Premda se govori da se radi o portretima određenih žena, one često međusobno nalikuju jer utjelovljuju ideal ženske ljepote kakvoga je zamišljao sam umjetnik. Stoga su žene na Utamarovim radovima prikazivane visokima i vitkima, uskih očiju s visoko ucrtanim obrvama, blijedih i ovalnih lica te guste crne kose. Utamaro je bio poznat i po tipu otisaka *okubi-e*, na kojima su prikazana lica žena okruga Yoshiwara u krupnom planu. Među njima se ističu ciklusi *Odabrane ljubavne pjesme* i *Šest slavni ljepotica*.⁹⁰

Četvrti veliki ukiyo-e majstor bio je Sharaku, misteriozan umjetnik zapamćen po svojim prikazima glumaca naglašene ekspresivnosti. Unatoč velikim istraživačkim naporima od strane japanskih i zapadnjačkih znanstvenika, gotovo ništa nije poznato o ovom umjetniku, a čak je i njegov identitet predmet kontroverzi i nagađanja. Sve što je sa sigurnošću poznato jest da se 1794. godine prvi puta pojavio umjetnik koji se potpisao kao Toshusai Sharaku te da je deset mjeseci kasnije prekinuo svoj rad, izrađivši oko 140 grafika u tom razdoblju.⁹¹ Tako je došlo do brojnih teorija – neki smatraju da se radi o drugom umjetniku kao što je Hokusai, a drugi da je Sharaku zapravo glumac koji se nakratko okušao u slikarstvu. Mnogi su došli do zaključka da publika jednostavno nije bila oduševljena njegovim radovima, zbog čega ih je prestao izrađivati, što nije nevjerojatno uzmemo li u obzir da je izrada otisaka tijekom razdoblja Edo prije svega predstavljala komercijalni pothvat.⁹² Razlog slabog uspjeha njegovih radova zasigurno je bio Sharakuov način prikazivanja glumaca. Prikazivao ih je u određenim ulogama, na onaj način na koji su bili predstavljeni na pozornici, umjesto na idealizirani način kakvog je preferirala tadašnja publika. S druge strane, danas su njegovi otisci jedni od najrjeđih i najskupljih među svim japanskim otiscima. Sharakuove grafike i danas potiču divljenje među

⁹⁰ Isto, str. 89

⁹¹ Isto, str. 98

⁹² Isto, str. 99

Zapadnjacima, za razliku od japanskih promatrača koji u njima vide prenaplašenost i nedostatak umjetničkog ukusa. Za otkrivanje Sharakuova opusa zaslužan je Julius Kurth, koji je 1910. godine napisao knjigu u kojoj je njegov ugled usporedio s Rembrandtovim i Velazquezovim. Nakon toga izdana je jedna američka publikacija, a japanski su se autori tek mnogo kasnije upustili u istraživanje njegova rada. Među Sharakuovim grafikama ističe se 28 prikaza lica glumaca u krupnom planu, snažnih boja i sjajne pozadine ostvarene korištenjem tinjca. No, ono što ih čini izvanrednima jest njihova ekspresivna snaga koja premašuje sve ostale japanske otiske unutar ove teme. Upečatljive su i dramatične grafike s prikazima dvaju lica kojima je dočaran kontrast među emocijama glumaca u raznim ulogama.⁹³



Slika 4: Sharaku, Sawamura Yodogoro II i Bando Zenji kao Kawatsura Hogen i Onisadobo u predstavi Koinyobo Somewake Tazuna, 1794., Metropolitan Museum of Art, New York

Premda je nastao kao umjetnost urbane kulture, ukiyo-e se u 19. stoljeću sve više okreće temama prirode i pejzaža izvan gradova. Bilo je to vrijeme kada je stanovništvo Japana više putovalo uslijed unaprijeđenja prometa te kada je seljacima obrazovanje bilo dostupnije, zbog čega je i umjetnost postala prisutnija u njihovom životu.⁹⁴ Zlatno doba figuralnog slikarstva došlo je do kraja nakon Utamarove smrti 1806. godine. Umjesto toga, popularan postaje pejzaž, a istaknuo se umjetnik Katsushika Hokusai. Dok je na Zapadu Hokusai shvaćen kao vrlo važan, a ponekad čak i najvažniji ukiyo-e umjetnik, u Japanu mu se zamjeralo odmicanje od tradicije i prevelika sličnost sa zapadnjačkim slikarstvom. Suvremeni stav stao je između ta dva ekstrema, gledajući na Hokusaija kao ukiyo-e umjetnika jedinstvenog izričaja, neusporedivog s ijednim drugim umjetnikom.⁹⁵ Utjecaji japanske, kineske i zapadnjačke umjetnosti kod Hokusaija su spojeni u jedinstven, osobni stil koji mu je donio veliku slavu. Ubraja se među najproduktivnije ukiyo-e majstore izradivši najmanje 30 do 35 tisuća radova, a svoja je najznačajnija djela izradio u periodu između 1810. i 1830. godine. Njegove grafike odraz su vremena u kojemu su japanski otisci uživali najveću popularnost, kada više nisu bili namijenjeni samo relativno malom, estetski senzibiliziranom krugu obožavatelja umjetnosti, već i širim masama običnih ljudi čiji su ukusi obuhvatili i dotad potiskivane teme.⁹⁶ Hokusai je početkom

⁹³ Isto, str. 101

⁹⁴ Totman, str. 278

⁹⁵ Munsterberg, str. 110

⁹⁶ Isto, str. 111

19. stoljeća bio prije svega usredotočen na izradu ilustriranih knjiga, od kojih je najpoznatija *Manga*, koja se prvi put pojavila 1814. godine.⁹⁷ Bila je to zbirka skica namijenjena mladim umjetnicima za učenje, sačinjena od Hokusaijevih prikaza tadašnjeg Japana koji odražavaju kulturu i život razdoblja Edo. Skice su izrađene na smion, neformalan način, a pokazuju autorovu vještinu u korištenju linije. Naglasak je stavljen na obične ljude u raznim aktivnostima, uz poneke prikaze duhova i grotesknih čudovišta. Osim toga, pojavljuju se pejzaži i građevine, ptice i druge životinje, cvijeće i drveće te scene iz povijesti i legendi. Za razliku od mnogih vrhunskih ukiyo-e umjetnika koji su umrli mladi ili prešli na slikarstvo ili književnost nakon svoje ukiyo-e faze, Hokusai se bavio drvorezom do svoje smrti. Štoviše, Hokusaijevi su najbolji radovi nastali nakon njegove sedamdesete godine. Iz tog razdoblja datira slavan ciklus *Trideset i šest pogleda na planinu Fuji*, za kojega se smatra da je izdan između 1829. i 1833. godine. U tom ciklusu spojeni su utjecaji i elementi ranijih Hokusaijevih radova čime je formiran novi, originalni stil. Tu se ubrajaju dekorativnost škole Korin, narativnost po uzoru na yamato-e, korištenje kista od škole Kano, interes za svakodnevne teme od škole ukiyo-e, utjecaj kineske umjetnosti, kao i naglašeniji realizam i prostornost koji potječu od zapadnjačkih izvora.⁹⁸ Tri najpoznatije slike ovog ciklusa, a ujedno i najomiljenije među zapadnjačkim



Slika 5: Hokusai, *Veliki val kod Kanagawe*, oko 1830. - 1832., Metropolitan Museum of Art, New York

slikarima i kolekcionarima, jesu *Veliki val kod Kanagawe*, *Crveni Fuji* te *Fuji nad munjom*. Slike poput Gauguinovih scena s Tahitija ili van Goghovih pejzaža nastale su s očitim ugledanjem na ove poznate prikaze planine Fuji, a ornamentalni uzorak korišten u dočaravanju morske pjene na slici *Veliki val* utjecao je na umjetnike secesije. Premda su ove tri grafike najpoznatije, isti ciklus sadrži grafike koje na mnogo jasniji način sažimaju Hokusaijev stil,⁹⁹ koji kombinira interes za pejzaž i prostor s prikazima japanskog puka u raznim aktivnostima. Tipičan primjer je grafika koja prikazuje ljude na balkonu Hrama petsto arhata, koji gledaju prema snijegom pokrivenoj planini u daljini. Međutim, pejzaži nisu jedino područje u kojemu je Hokusai pokazao svoju vještinu. Treba spomenuti i njegove prikaze ptica i cvijeća, odnosno *Ciklus velikog cvijeća* i *Ciklus malog cvijeća*. Iako neke od njih pokazuju jasan utjecaj kineskih

⁹⁷ Isto, str. 112

⁹⁸ Isto, str. 113

⁹⁹ Isto, str. 114

slika iste tematike iz razdoblja Ming, ostale su grafike tipično japanske s utjecajima škole Korin, čega je primjer grafika *Perunike i skakavac*.¹⁰⁰

Posljednji od velikih ukiyo-e majstora je Ando Hiroshige, koji je slavu stekao nakon 1830. godine. Nakon smrti svoga učitelja 1828. godine i pod utjecajem Hokusaija, Hiroshige je prešao s figuralnih scena na prikazivanje japanskog pejzaža, gdje se pokazao izvanrednim. Za razliku od Hokusaija koji je bio zainteresiraniji za prikazivanje ljudskih aktivnosti unutar pejzaža, Hiroshige se prije svega usredotočio na pejzaž tijekom različitih doba godine i prenošenje svojega dojma o pejzažu.¹⁰¹ Napustio je Hokusaijeve dramatične prikaze prirode i snažne kontraste, koje je zamijenio suptilnim i idiličnim impresijama.¹⁰² U svojim je pejzažima pokazao vještinu u dočaravanju pojava poput maglovite kišne atmosfere, ljetnih pljuskova, raznih formi koje izlaze iz magle, svježeg snijega na tlu i građevinama ili sunčanog jesenjeg dana s crvenim javorima i zelenim borovima. Stoga ne čudi što je Hiroshige bio popularniji među impresionistima poput Moneta, Pissarroa i Whistlera, dok je Hokusai bio omiljen među postimpresionistima. Njegov najpoznatiji ciklus bio je *Pedeset i tri postaje na cesti Tokaido* izdan između 1833. i 1834. godine, koji je ostvario velik uspjeh i osigurao mu ugled najboljeg umjetnika pejzaža toga vremena, a cesta Tokaido otad postaje česta tema među grafičarima pejzaža.¹⁰³ Uz Tokaido, omiljena tema bio mu je rodni grad Edo, kojemu je posvetio svoj posljednji ciklus *Stotinu pogleda na Edo*, kojega čini 119 grafika izrađenih između 1856. i 1858. godine. Premda mnogi primjećuju opadanje njegove vještine krajem života, ovom ciklusu pripadaju jedni od najpoznatijih Hirošiginih radova. Tu se ubraja *Iznenadni pljusak u Ohashiju*, s vrhunskim prikazom snažnog pljuska i ljudi koji se brane od kiše kojega je van Gogh detaljno kopirao 1888. godine, uključivši čak i japanske natpise.¹⁰⁴



Slika 6: Hiroshige, Planina Fuji ujutro, iz ciklusa *Pedeset i tri postaje na cesti Tokaido*, 1833. - 1834., Metropolitan Museum of Art, New York

¹⁰⁰ Isto, str. 115

¹⁰¹ Isto, str. 121

¹⁰² Lee, str. 490

¹⁰³ Munsterberg, str. 121

¹⁰⁴ Isto, str. 125

Dolaskom Meiji režima 1868. godine i otvaranjem Japana Zapadu, započelo je potpuno novo razdoblje u povijesti japanske kulture i umjetnosti, a razdoblje tradicionalnog ukiyo-e slikarstva došlo je do svojega kraja. U Japan dolaze novi umjetnički trendovi i snažan zapadnjački utjecaj. Potaknut je val entuzijazma za svime stranim i zapanjačkim, a japanski drvorezi se nisu mogli oduprijeti tom utjecaju, kao ni svi ostali oblici vizualnih umjetnosti. Premda su umjetnici ovog vremena isprva shvaćani kao umjetnici manjeg značaja, danas ih se cijeni kao predstavnike tranzicijskog perioda japanske umjetnosti. Među brojnim školama i umjetnicima koji su djelovali tijekom razdoblja Meiji postojale su četiri osnovne tendencije. Prva skupinu čine umjetnici koji su se nastavili baviti tradicionalnim stilom i temama. Uvodili su vrlo malo novosti, no koristili su kemijske pigmente uvezene sa zapada.¹⁰⁵ Drugu i najbrojniju skupinu čine oni koji su tradicionalne teme spojili sa zapadnjačkim tehnikama i alatima. Treći su imali suprotnu zamisao – kombinirali su zapadnjačke teme s tradicionalnim tehnikama, prikazujući egzotične strance, njihov izgled, običaje i građevine u tehnici drvoreza. U posljednjoj skupini bili su oni koji su potpuno napustili stare tehnike i načine prikazivanja. Umjesto toga, oni se okreću europskom realizmu, pokazujući potpuno novu estetiku.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Isto, str. 137

¹⁰⁶ Isto, str. 138

Francuska u 19. stoljeću

Europska povijest 19. stoljeća obilježena je političkim, društvenim, tehnološkim i znanstvenim promjenama koje su imale velikog utjecaja na život ne samo u Europi, nego i u ostatku svijeta. Politička revolucija je krenula od sjevernoameričkih kolonija koje su se tijekom druge polovice 18. stoljeća odcijepile od Velike Britanije te formirale liberalno-demokratsko uređenje, a kulminirala je francuskom revolucijom 1789. godine. Ta se revolucija nije zaustavila na ovim zemljama, nego je imala utjecaja na šire europsko društvo. Pojavile su se težnje za uvođenjem demokratskog ustavnog uređenja i uspostavom građanskog društva, što je u različitim državama ostvareno s više ili manje uspjeha.¹⁰⁷

U vrijeme Francuske reolucije u Francuskoj je živjelo mnogo neujedinjenih naroda, koji su imali različite običaje, govorili različitim jezicima, podliježali različitim zakonima, a koristili su čak i različite mjerne jedinice. Osjećala se lokalna, a ne nacionalna pripadnost. Međutim, posredstvom Napoleona i njegovom uspostavom središnjih državnih institucija, zakona i vojske, Francuska se počela približavati ustroju nacionalne države.¹⁰⁸

Revolucija je samo u Francuskoj i Sjevernoj Americi uspjela snažnije potisnuti aristokratsku vlast i način života, učinivši tako mjesta za novo, građansko društvo, koje je počivalo na pravnoj jednakosti, radu, privatnom vlasništvu, slobodi i razumu. Premda su u drugim državama i dalje dominirale konzervativne snage, nije sporno da su građanska obilježja ušla u europsku kulturu između 1760. i 1830. godine. Ta se kultura temeljila na prosvjetiteljstvu, njezini su nositelji bili intelektualci i kapitalisti, a svoje je mjesto pronašla u gradskim središtima poput prijestolnica, industrijskih i trgovačkih središta te sveučilišnih gradova.¹⁰⁹

Građanstvo je svoju težnju za novim državnim poretkom nastojalo ostvariti liberalno-demokratskim i nacionalnim pokretima te uvođenjem ustava. Ideal koji su željeli dostići podrazumijevao je, sa strane liberalizma, pravnu jednakost, zaštitu i slobodu, odnosno ukidanje onih ograničenja koja su stajala na putu neometanom bavljenju privrednom djelatnošću te razvijanju vještina. Drugi, nacionalni ideal podrazumijevao je uspostavu sustava država koje će podijeliti kontinent na homogene cjeline, sastavljene od naroda ujedinjenih prema kriterijima jezika, kulture, povijesti i političke svijesti. Gledajući iz ove perspektive, u Europi su se tako

¹⁰⁷ Bleicken, J., *Povijest svijeta: od početka do danas*, Naprijed, Zagreb, 1990., str. 533

¹⁰⁸ Bury, J.P.T., *France 1814-1940*, Routledge, London, 2003., str. 8

¹⁰⁹ Bleicken, str. 552

našli mnogi narodi pod tuđinskom vlašću. Iz toga su proizašle borbe koje će biti aktualne tijekom čitavog 19. stoljeća diljem Europe.¹¹⁰ Prva od takvih dogodila se nakon uspostave Napoleonovog Francuskog Carstva. Tada je Francuska zavládala nad velikim dijelom europskog kontinenta, drastično izmjenivši geo-političku kartu Europe. Upravo je Napoleonova vladavina u mnogim osvojenim područjima izazvala jačanje nacionalne svijesti koja je povezala narode sa svojim vladarima te omogućila mobilizaciju masa za oslobodilački rat.¹¹¹

Francuska je ponovno poslužila kao uzor ostalim državama proglašivši ustav poznat kao *Charte constitutionnelle* 1814. godine. Tada je Francuska bila uređena kao ustavna monarhija, što se pokazalo neuspješnim kada je kralj Karlo X. donio protuustavne odluke kojima je pokušao spriječiti parlamentarizaciju. Došlo je do Francuske srpanjske revolucije 1830. godine, koja je dokazala da se Europom nastavlja revolucionarni proces pokrenut 1789. godine, unatoč pokušajima konzervativnih snaga da ga suzbiju.¹¹² Na vlast je tada došao kralj Luj Filip iz obitelji Orléans koji je podržao ideje revolucije, a dodijeljen mu je nadimak Kralj Građanin.¹¹³ Međutim, monarhija je u Francuskoj ipak propala po drugi put, i to zbog nemogućnosti pravovremenog sprječavanja sve većeg ponora koji je postojao između same monarhije i javnog mnijenja. Obitelj Orléans se pokazala samo kao sredstvo buržoazije u očuvanju njihove vlasti, a njihova je moć oslabljela kada su prestali biti od koristi srednjem sloju.¹¹⁴

Niti dva desetljeća nakon Srpanjske revolucije, Francuska se ponovno upustila u revoluciju koja je rezultirala u proglašenju republike, što se poput vala proširilo na ostale europske države. Ti su događaji zajedničkim imenom poznati kao proljeće naroda zbog usmjerenosti revolucija na stvaranje novih nacionalnih država, a odvili su se 1848./49. godine.¹¹⁵ Međutim, već je 1851. Luj Napoleon izveo državni udar, čime je osnovano Drugo Carstvo.¹¹⁶ Ove su revolucije doživjele neuspjeh, no ideja o naciji se zadržala i potaknula niz promjena na europskom političkom planu. Narodi se tada okupljaju i formiraju nacije, čime se stvaraju i snažnije razlike među državama. Države tako donose nove ustave i jačaju svoju moć, a nove političke stranke postaju sve brojnijima, premda su stari vladajućí slojevi uglavnom uspjeli održati svoju stvarnu vlast.

¹¹⁰ Isto, str. 556

¹¹¹ Isto, str. 548

¹¹² Isto, str. 557

¹¹³ Bury, str. 39

¹¹⁴ Isto, str. 53

¹¹⁵ Bleicken, str. 567

¹¹⁶ Bury, str. 68

Još od sredine 18. stoljeća zabilježen je veliki porast europskog stanovništva, prije svega uslijed poboljšanja prehrambenih i zdravstvenih uvjeta, koji se tijekom 19. i 20. stoljeća proširio na čitav svijet. Taj proces čini važan faktor političkih i industrijskih promjena toga vremena, jer bez njega ne bi postojale velike mase koje su sudjelovale u francuskoj revoluciji te u revolucionarnim i napoleonskim ratovima.¹¹⁷

Uz političku revoluciju, odvijao se i preobražaj privrede uslijed industrijske revolucije, kada je ekonomsko uređenje s feudalnog prešlo u kapitalističko. Industrijska revolucija dovela je do preobražaja privrede, ali i društva, koje počinje masovno naseljavati gradove.¹¹⁸ Osim toga, izazvala je i pojavu radničke klase, a zatim i radničkog pokreta koji se borio za bolje ekonomske i radne uvjete. Radnički pokret kasnije dobiva i obilježje klasne borbe za pravedniji društveni poredak.¹¹⁹

Francuska je tijekom druge polovice 19. stoljeća već imala utemeljenu tradiciju revolucija. Prije završetka Francusko-pruskog rata (1870. – 1871.) u Parizu je osnovana Pariška komuna, koja se smatra prvom socijalističkom revolucijom. Tom je prilikom radništvo preuzelo vlast i uvelo niz promjena, poput radničkog upravljanja u tvornicama, proglašenja ravnopravnosti spolova, naoružavanja pučanstva umjesto uspostave vojske, potiskivanja utjecaja crkve na državna pitanja i dr. Međutim, komuna se održala samo nekoliko mjeseci prije nego što ju je ugušila francuska buržoazija u savezu s Prusima. Nakon raspada Pariške komune Prva internacionala se iz Europe premjestila u SAD i ubrzo prestala s radom.¹²⁰ U Francuskoj je 1871. godine uspostavljena Treća Republika.¹²¹

Utjecajan filozof toga vremena bio je Auguste Comte, koji 1830. godine počinje objavljivati djelo *Kurs pozitivne filozofije*.¹²² Potisnuvši ranija prosvjetiteljsko-idealistička shvaćanja, u filozofsku misao je tako uveden pozitivizam, koji metafizička shvaćanja stvarnosti zamjenjuje znanstvenima, naglašavajući važnost dokaza u potvrđivanju hipoteza. Njegovim plodovima mogu se smatrati dva iznimno utjecajna djela 19. stoljeća, a to su *Porijeklo vrsta* (1859.) autora Charlesa Darwina te *Kapital* (1867.) autora Karla Marxa. Bilo je to vrijeme mnogobrojnih izuma i postignuća na raznim poljima ljudskih djelatnosti, poput komunikacija, prometa, medicine, kemije itd. Prelaskom na novo shvaćanje stvarnosti izazvan je proces kojim

¹¹⁷ Bleicken, str. 549

¹¹⁸ Isto, str. 533

¹¹⁹ Isto, str. 564

¹²⁰ Isto, str. 578

¹²¹ Bury, str. 112

¹²² Bleicken, str. 570

je europska kultura prešla u tzv. realizam. Posljedica toga je ubrzanje ekonomsko-društvenih procesa uslijed povezivanja znanosti i tehnologije, pa tako nastaju masovna proizvodnja i masovno društvo. Formirana je svjetska ekonomija temeljena na slobodnoj trgovini i liberalnim načelima, a kasnije nastaju i političko-ekonomske interesne sfere.¹²³

Ekonomске i društvene promjene dovele su do kristalizacije europskih velesila i pojave imperijalizma. Međusobno nadmetanje velesila nije bilo ograničeno samo na Europu. Europske velesile, kasnije uz SAD i Japan, osvajale su kolonije diljem svijeta i na taj način širile svoj utjecaj. Nastale su napetosti među državama koje su u 20. stoljeću dovele do Prvog svjetskog rata.¹²⁴

¹²³ Isto, str. 571

¹²⁴ Isto, str. 533

Francusko slikarstvo 19. stoljeća

Prva polovica 19. stoljeća

Francuska umjetnost se u doba prosvjetiteljstva vraća antičkim uzorima. Slikarski stil toga vremena bio je neoklasicizam, koji je bio inspiriran antikom, ali i djelima Nicolasa Poussina. Glavni predstavnik neoklasicizma bio je Jacques-Louis David.¹²⁵ Nešto kasnije popularan je postao romantizam, koji je po mnogočemu kontradiktoran neoklasicizmu. Prije svega, taj se stil ne temelji na razumu, nego na osjećajima i doživljajima, a inspiriran je bio raznim starijim stilovima od kojih se ističu gotika i drugi srednjovjekovni stilovi. Inspiraciju je crpio i iz književnosti, kao i iz prirode.¹²⁶ U Francuskoj je romantizam izrastao iz neoklasicizma, odnosno iz Davidove radionice. Davidovi su učenici pojednostavili njegov stil, inspirirajući se grčkom i etrušćanskom keramikom te talijanskom ranom renesansom. Okrenuli su se osjećajnom i obacili intelektualno, pa se stoga nisu ugledali na djela autora poput Horacija i Ovidija, već na Bibliju, Homera, Ossiana i romantičarsku književnost. U toj se skupini umjetnika istaknuo Anne-Louis Girodet-Trioson.¹²⁷ Unutar romantizma razvio se neobarokni smjer kojega je pokrenuo Davidov učenik Antoine-Jean Gros, a nakon njega nastavio Théodore Géricault. Osim njih, u romantizmu su se istaknuli Ingres, Delacroix i Daumier.¹²⁸ Pejzaž je bio česta tema slikarstva romantizma. Za razliku od neoklasicista, romantičari su ga oslobodili racionalnosti, ideala ljepote i povezanosti s drugim temama. Umjesto toga su se radije bavili pejzažom kao sredstvom u dočaravanju osjećaja. Na tom području istaknuli su se Corot, Rousseau i Millet.¹²⁹ S Gustaveom Corbetom došlo je razdoblje realizma kao antiteza romantizmu. U tom se duhu Courbet nije bavio tematiziranjem osjećajnosti, već je prikazivao obične ljude i stvarnost njihovog života.¹³⁰

¹²⁵ Davies, Denny, Hofrichter, Jacobs, Roberts, Simon, *Jansonova povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin, 2013., str. 659

¹²⁶ Isto, str. 672

¹²⁷ Isto, str. 657

¹²⁸ Isto, str. 676

¹²⁹ Isto, str. 682

¹³⁰ Isto, str. 718

Impresionizam

Od druge polovice 19. stoljeća u umjetnosti je sve manje zastupljeno povijesno slikarstvo. Nacija se sada ne prikazuje kroz herojske trenutke svoje povijesti, nego sve više kroz živote običnih ljudi u velikim industrijskim gradovima ili na selu. Francuski pokret za slobodu umjetnosti, koji je kulminirao 1874. godine prvom impresionističkom izložbom u Parizu, isprva se čini apolitičnim, no impresionisti su također iznosili političke stavove kroz svoja djela. Dok su se njihovi prethodnici bavili povijesnim temama te stvarali herojska djela za publiku srednjega staleža te za državu, moderni umjetnici koji su se pojavili nakon 1870. godine su negirali, preispitali i dekonstruirali ono što se uzimalo zdravo za gotovo u životu srednje klase. To nije bilo ostvareno kroz doslovne političke prikaze, već kroz prikaze običnih ljudi i mjesta.¹³¹ Unaprijeđenje prometa značilo je veću povezanost Europe s raznim dijelovima svijeta, pa tako i s onima koja ranije nisu istraživana. To je bilo od velike koristi za umjetnike, što se pogotovo odnosi na postimpresioniste koji su bili aktivni tijekom posljednja dva desetljeća 19. stoljeća. Time su umjetnici bili upoznati s čitavim nizom različitih uzora, a antička umjetnost više nije bila glavni izvor inspiracije u umjetnosti.¹³²

Godine 1874., nakon društvenog i političkog nemira uzrokovanog Francusko-pruskim ratom i uspostavom Pariške komune, održana je prva impresionistička izložba od ukupno osam. Umjetnici impresionizma bili su prva skupina umjetnika koja je odlučila zaobići Salon i formirati vlastitu izložbu. O uspjehu ovoga pothvata mnogo govori činjenica da je ovakva praksa ubrzo postala uobičajenom među umjetnicima.¹³³

Impresionisti su potaknuli veliki preokret u slikarstvu Zapada. Fokus se premješta s realističnog prikazivanja stvarnosti na subjektivno prenošenje dojma jednoga trenutka. Impresionizam je dozvolio dominaciju boje i oblika te njihovu veću samostalnost, što će imati utjecaja na kasnije umjetnike i stilove 20. stoljeća.¹³⁴ Svijet kojega su prikazivali impresionisti bio je svijet šire publike i novog društva, transformiranog industrijskim i ekonomskim revolucijama. Među njihovim radovima su prikazi ulica, dućana, bordela, parkova, tvornica, ali i sela. Stoga se može reći da su impresionisti predočavali svijet svoga vremena i život moderne civilizacije. Umjetnost koju su stvarali nije bila namijenjena aristokraciji i estetski osjetljivoj

¹³¹ Bayly, C. A., *The Birth of the Modern World, 1780-1914: Global Connections and Comparisons*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004., str. 380

¹³² Brodskaja, N., *Post-Impressionism*, Pakstone Press International, New York, 2010., str. 15

¹³³ Brettell, R., *French Impressionists*, The Art Institute of Chicago and Harry N. Abrams Inc., New York, 1987., str. 3

¹³⁴ Fricke, Honnef, Ruhberg, Schneckenburger, *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen, 2002., str. 10

publici. Umjesto toga, tražili su načine da formiraju novu umjetnost, koja će se prodavati po dostupnijim cijenama i biti namijenjena modernome društvu, odnosno srednjem staležu.¹³⁵ Upravo su iz tog razloga u svoje izložbe uključivali crteže, radove u tehnici pastele i grafike.¹³⁶

Osim stilskih promjena u slikarstvu, impresionisti su utjecali na uvođenje i nekih drugih promjena. Prije svega, potvrdili su postojanje grupa u svijetu umjetnosti. Premda su i ranije bile aktivne poneke grupe, poput preraphaelita, nakon impresionista formiran je čitav niz umjetničkih grupa i stilova, kao što su simbolisti, divizionisti, fovisti i grupa Nabis.¹³⁷ Osim toga, djelovanjem impresionista i postimpresionista do kraja stoljeća je stvoreno potpuno novo ozračje među širom publikom. Za razliku od 1874. godine, kada je održana prva impresionistička izložba, šira publika je krajem stoljeća gajila mnogo veću toleranciju prema modernoj umjetnosti. Ta je nova umjetnost postala sve prisutnijom u svakodnevnom životu, i to preko plakata i ilustracija u knjigama i časopisima.¹³⁸

Jedan od najutjecajnijih umjetnika toga doba bio je Édouard Manet, koji je slikom *Doručak na travi* (1863.) uspio šokirati javnost spojivši odjevene muškarce s nagom ženom koja gleda direktno u promatrača. Manet je na svojim djelima često pojednostavljivao naslikane elemente, svedene na područja gotovo čiste boje, uz minimalno modeliranje i vrlo malo sjena, zbog čega su se njegovi radovi činili izrazito plošnima. Primjer takve slike je *Frulaš* (1866.).¹³⁹ Svoje je slike doživljavao onakvima kakve jesu – ravnim platnima prekrivenima pigmentima. Manet je tako otvorio put impresionistima, premda se nije smatrao jednim od njih.



Slika 7: Édouard Manet, *Frulaš*, 1866., Musée d'Orsay, Pariz

Slika *Impresija* (1872.) autora Claudea Moneta dala je ime impresionizmu. U svojim je pejzažima Monet preuzimao Manetove ideje, čega je primjer djelo *Na obali Seine, Bennecourt* (1868.). Dočaran je vedar dan pomoću plošnih, jarkih boja, uz malo sjena i modelacije.¹⁴⁰

Sljedeći umjetnici impresionizma bili su Camille Pissarro, koji se također bavio pejzažima, te Auguste Renoir, koji se počinje baviti scenama noćnog i građanskog života. Ovu

¹³⁵ Brettell, str. 4

¹³⁶ Isto, str. 5

¹³⁷ Denvir, B., *Post-Impressionism*, Thames and Hudson, London, 1992., str. 38

¹³⁸ Isto, str. 54

¹³⁹ *Jansonova povijest umjetnosti*, str. 720

¹⁴⁰ Isto, str. 721

je temu preuzeo i Manet 1881. godine, kada započinje svoje djelo *Bar u Folies Bergéreu*. Slika prikazuje scenu iz noćnog lokala s pipničarkom u prvom planu čiji je odraz u ogledalu ne prirodno pomaknut udesno. Njezin izraz lica pomalo je melankoličan, što je u suprotnosti s veselom atmosferom lokala koja se primjećuje u pozadini, odnosno u odrazu ogledala iza pipničarke.¹⁴¹

Edgar Degas u svojim je djelima preferirao tehniku pastele, a često je svoje kompozicije postavljao dalje od središta slike. Slika *Badanj* (1886.) ima izražene obrise i geometrijske oblike kojima je odvojena na dva nejednaka dijela. Lijevi dio je četverokutan, sa ženom koja čuču u okruglom badnju i kupa se, a desni dio slike čini neravno postavljen pravokutni stol s osobnim stvarima poput vrčeva, češlja i tkanine.¹⁴² Ovim je djelom Degas najavio postimpresionizam, koji će se u većoj mjeri baviti oblikom.¹⁴³

Američka umjetnica Mary Cassatt, Degasova prijateljica, također se pridružila impresionistima. U njezinim djelima očit je Degasov utjecaj, ali i utjecaj japanskih drvoreza, a česta tema bilo je majčinstvo. Primjer toga je djelo *Kupka* (1891. – 1892.) kojega obilježava pogled odozgo, plošnost i jednostavnost oblika, nalik na Degasovu sliku *Badanj*.

Impresionistički stil je u početku doživljavao veliku kritiku javnosti, a postao je priznat tek sredinom 80-ih godina 90. stoljeća, u razdoblju svojega opadanja. Godine 1886. održana je posljednja impresionistička izložba. Mnogi su se impresionisti tada počeli baviti drugačijom umjetnošću, a samo je Monet ostao dosljedan ovome stilu. Krajem života seli se na svoje imanje u Giverny, gdje se ponajviše bavi slikanjem površine vode i njezinih mijena.¹⁴⁴



Slika 8: Mary Cassatt, *Kupka*, 1891.- 1892., Institut likovnih umjetnosti, Chicago



Slika 9: Claude Monet, *Jezero s lopočima: harmonija u zelenom*, 1899., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

¹⁴¹ Isto, str. 722

¹⁴² Isto, str. 724

¹⁴³ Isto, str. 726

¹⁴⁴ Isto, str. 727

Popularizacija litografije i plakata

Grafičke umjetnosti doživjele su svoj procvat tijekom 80-ih i 90-ih godina 19. stoljeća. Najznačajnija grafička tehnika toga doba bila je litografija, pogotovo litografija u boji, gdje su se istaknuli Henri de Toulouse-Lautrec, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Edgar Degas, Mary Cassatt i Camille Pissarro.¹⁴⁵ Taj je procvat bio izazvan dijelom novim postignućima na području tiskarstva, a dijelom i usponom pokreta Arts and Crafts. Dok su impresionisti samo djelomično sudjelovali u obnovi grafičke umjetnosti, ona je imala veliki značaj među postimpresionistima. Grafika je bila privlačna umjetnicima zbog niskih troškova izrade i mogućnosti višestruke prodaje istoga rada, čime je mogla biti ostvarena značajna zarada. Osim toga, grafike su osiguravale širi publicitet i upoznavanje šire javnosti sa stilom pojedinog umjetnika.¹⁴⁶ Na tom su području utjecajni bili japanski drvorezi i Lautrecovi plakati.¹⁴⁷

Modernizacija plakata stvorila je potrebu za novim načinom njihovog prikazivanja, koja je trebala biti u skladu s njihovom funkcijom oglašavanja te s njihovim mjestom u javnom prostoru. Stoga se utjecaj japanskih drvoreza pokazao nadasve prikladnim zbog mogućnosti za izravnijim i jednostavnijim načinom prenošenja poruka. Japanski su drvorezi sadržavali sve karakteristike potrebne efektivnom plakatu. Na njima dominira jedna, grafički prikazana ideja, a naslikani detalji ne odvlače pozornost, već osnažuju središnju temu. Lišeni su suvišnih linija, dok su njihove boje snažne, ali istovremeno međusobno ostvaruju harmonične odnose. Cjelokupni efekt japanskih drvoreza iznimno je dekorativan. Upravo je izrada plakata, a ne slika, stvorila odličan prostor za primjenu ovih ideja zbog same namjene plakata kao sredstva oglašavanja. To su prepoznali Lautrec i Bonnard, koji su prvi uveli ove inovacije.¹⁴⁸ Na svojim su plakatima pojednostavili formalne elemente, uveli izražajne boje koje su sveli na plošna područja bez sjena te naglasili dvodimenzionalnost. Njihovi su plakati imali umjetničko obilježje, no odgovarali su funkciji plakata, njegovom mjestu na ulici te široj javnosti kao novoj publici.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Brettell, str. 105

¹⁴⁶ Denvir, str. 67

¹⁴⁷ Isto, str. 68

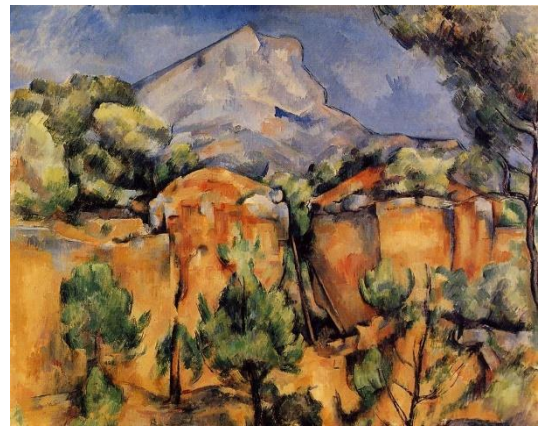
¹⁴⁸ Iskin, R., *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s - 1900s*, Dartmouth College Press, 2014., str. 54

¹⁴⁹ Isto, str. 55

Postimpresionizam

Tijekom 80-ih i 90-ih godina 19. stoljeća razni su umjetnici unaprijeđivali ideje impresionizma kroz svoja djela. Budući da se radi o čitavom nizu različitih stilova, bilo im je teško dati zajedničko ime, pa su prozvani postimpresionistima.¹⁵⁰ Radilo se o samostalnim umjetnicima koji nisu imali jednako mišljenje ili viđenje umjetnosti, prirode ili slikanja, no zajednički su stvorili novu umjetnost na temelju onoga što su prije njih ostvarili impresionisti. Nitko od njih nije imao svoje mjesto među javno priznatim, salonskim umjetnicima jer je njihova umjetnost ponekad smatrana neprofesionalnom, nemarnom ili suviše izravnom, a njihove su boje smatrane previše intenzivnima. Umjesto toga, oni su organizirali vlastite izložbe. Godine 1884. otvorena je izložba Le Salon des artistes indépendants u Parizu, gdje nije postojao žiri koji bi odabirao izložene slike, već su ih birali sami izlagači, čime je umjetnicima dopuštena veća sloboda izražavanja. Doba postimpresionizma došlo je do svoga kraja dolaskom novog stoljeća.¹⁵¹

Prvi među postimpresionistima bio Paul Cézanne. Ugledavši se na Maneta, naslikao je vlastitu verziju njegove slike *Olimpija*, koju je nazvao *Moderna Olimpija* (1873. – 1874.). Godine 1879. naslikao je *Autoportret*,¹⁵² u kojemu se očituju naznake njegova budućeg, zrelog stila. Slika *Mrtva priroda s jabukama u zdjeli* (1879. – 1882.) sadrži elemente poput snažnih obrisa, jednostavnih oblika i iskrivljene perspektive. Ove elemente Cézanne dalje razrađuje u djelu *Mont Sainte-Victorie* (1897. – 1900.).¹⁵³ Njegove slike odaju dojam statičnosti naslikanih elemenata te njihove trajnosti i čvrstoće. Nije se bavio perspektivom niti modelacijom, već je prostor u slikama bio određen samom bojom i njezinim tonovima.¹⁵⁴



Slika 10: Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victorie*, 1897.-1900., Baltimore Museum of Art, Baltimore

Georges Seurat tvorac je poentilizma, postupka kojim se na platno nanose točkice čistih boja koje će u oku promatrača stvoriti određenu boju, umjesto da se ta boja dobije postupkom miješanja pigmenata na paleti. Najpoznatije Seuratovo djelo bio je *Le Grande Jatte* (1884. –

¹⁵⁰ Jansonova povijest umjetnosti, str. 746

¹⁵¹ Brodskaja, N., *Post-Impressionism*, str. 21

¹⁵² Jansonova povijest umjetnosti, str. 746

¹⁵³ Isto, str. 747

¹⁵⁴ *Umjetnost 20. stoljeća*, str. 21

1886.).¹⁵⁵ Njegova djela nisu bila subjektivna poput mnogih impresionističkih slika, već su bila rezultat pomnih istraživanja, zbog čega je proces njihove izrade bio dugotrajan.¹⁵⁶

Po svojem dolasku u Francusku, nizozemski slikar Vincent van Gogh došao je u doticaj s impresionistima poput Degasa i Seurata. Utjecaje impresionizma spojio je s vlastitim stilom, stvarajući tako izražajne, dinamične slike jarkih boja koje prenose dojam pokreta. Svoja najznačajnija djela izradio je od 1888. do 1890. godine tijekom svojeg boravka u Arlesu. Jedna od tih slika jest *Žitno polje s čempresima* (1889.), koja prikazuje sredozemni krajolik nošen pokretom vjetera te uzburkane oblake.¹⁵⁷

Henri de Toulouse-Lautrec ponajviše se bavio temama noćnog života. Njegova slika *U Moulin Rougeu* (1893. – 1895.) podsjeća na tmurnu atmosferu Degasove slike *Čaša apsinta* (1875. – 1876.). Na istoj slici vidljiv je i utjecaj



Slika 11: Henri de Toulouse-Lautrec, *U Moulin Rougeu*, 1893. - 1895., Institut likovnih umjetnosti, Chicago

Gauguina preko plošnih područja boje i snažnih obrisa. Toulouse-Lautrec se ipak istaknuo kao grafičar, a njegov

prvi plakat bio je *La Goulue* (1891.) koji skladno kombinira tekst s naslikanim prizorom noćnog lokala.¹⁵⁸ Svoje je naslikane likove lišio nepotrebnih detalja, naglašavajući njihovu bit. Međutim, ironično je što su njegova djela istovremeno i realistična zbog toga što se bave stvarnošću modernog društva i njegova propadajućeg morala kroz prikaze noćnih lokala i javnih kuća.¹⁵⁹

Osim kao postimpresionist, Paul Gauguin poznat je i kao simbolist. Na svojim je putovanjima tragao za novim načinom prikazivanja te za novim principima u slikarstvu. Tijekom svog boravka u Point Avenu u Bretanji bio je inspiriran životom i religioznošću tamošnjeg stanovništva, dok je na Tahitiju postao očaran misterioznošću ljudi nastanjenih u zemaljskom raju u suživotu sa svojim bogovima. U svakom slučaju, Gauguin se bavio temama romantičarske tradicije – egzotičnim i misterioznim. Stoga ga se smatra jednim od simbolista.¹⁶⁰ Dolaskom u Pont Aven upoznaje slikare Émilea Bernarda i Louisa Anquetina,

¹⁵⁵ Jansonova povijest umjetnosti, str. 751

¹⁵⁶ Umjetnost 20. stoljeća, str. 14

¹⁵⁷ Jansonova povijest umjetnosti, str. 754

¹⁵⁸ Jansonova povijest umjetnosti, str. 752

¹⁵⁹ Umjetnost 20. stoljeća, str. 29

¹⁶⁰ Arnason, H. H., *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Fourth Edition, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1998., str. 70

koji ga dovode u doticaj s kloazonizmom, stilom nastalim po uzoru na tehniku obrade emajla. Taj je utjecaj Gauguin prilagodio svojem stilu, stvarajući tako djela izražajnih crnih obrisa i snažnih boja, što je vidljivo u djelu *Vizija nakon propovijedi* (1888.). To je djelo vjerske tematike, čiji je cilj prenošenje doživljaja duhovne vizije, što je ostvareno uvođenjem nerealnih elemenata kao što je područje čiste crvene boje.¹⁶¹ Ovo je djelo primjer Gauguinovog dočaravanja dojma putem apstrakcije, isključivo uz pomoć linija, oblika i boja. Nerijetko je kombinirao vertikalne i horizontalne elemente na svojim kompozicijama uz skladno kombiniranje plošnih područja boje, čega je primjer djelo *Te Tamari No Atua* (1896.).¹⁶² Za razvoj Gauguinova stila važan je bio njegov boravak na Tahitiju, kada nastaje djelo *Odakle potječemo? Što smo? Kamo idemo?* (1897.). Gauguin je pokazivao interes prema primitivnoj umjetnosti, koju je smatrao ključnom za obnovu zapadnjačke umjetnosti.¹⁶³

Simbolizam

Krajem 19. stoljeća formiran je simbolizam, umjetnički pokret izrastao iz književnosti. Simbolizam nije podrazumijevao samo jedan umjetnički stil, već je objedinjavao čitav niz stilova, dopuštajući umjetnikov slobodni izričaj. Taj je pokret donekle sličan romantizmu – također se temelji na prenošenju emocije, ali i iracionalnih stanja duha te na bijegu od materijalnog svijeta.¹⁶⁴ Umjetnost simbolizma bavila se temama izvan fizičke stvarnosti. Mogla je biti alegorična ili fantastična, a nerijetko se bavila snovima ili podsvješću, budući da se vremenski poklapa s Freudovim istraživanjima.¹⁶⁵ Predstavljala je reakciju protiv realizma u umjetnosti, kao i materijalizma u životu.¹⁶⁶ Simbolizam je nastao kao kritika modernog društva podvrgnutog procesima industrijalizacije i urbanizacije,¹⁶⁷ a bio je najsnažniji na područjima Europe koja su bilježila najsnažniju industrijalizaciju te gdje je živjelo većinsko katoličko stanovništvo.¹⁶⁸ Osim toga, bilo je to vrijeme kada se društvo odmicalo od religije te kada duhovnost u sve većoj mjeri prelazi na pojedinca. U skladu s time su i simbolistički umjetnici pokazivali sve veći individualizam.¹⁶⁹ Tada je i mnogim oblicima stvaralaštva priznata

¹⁶¹ Jansonova povijest umjetnosti, str. 755

¹⁶² Umjetnost 20. stoljeća, str. 16

¹⁶³ Jansonova povijest umjetnosti, str. 756

¹⁶⁴ Isto, str. 757

¹⁶⁵ Gibson, M., Symbolism, Taschen, Köln, 1995., str. 24

¹⁶⁶ Arnason, str. 70

¹⁶⁷ Umjetnost 20. stoljeća, str. 22

¹⁶⁸ Gibson, str. 7

¹⁶⁹ Umjetnost 20. stoljeća, str. 23

umjetnička vrijednost, a među njima su bile litografije i plakati.¹⁷⁰ Ovaj je pokret bio usmjeren na unutarnji duh umjetnika, umjesto na vanjski svijet, što se tijekom 20. stoljeća prenijelo na pokrete ekspresionizma, dadaizma, nadrealizma, pa čak i na Mondriana i ostale umjetnike apstraktnih stilova.¹⁷¹ Prvime među simbolistima smatra se Gustave Moreau. Premda je djelovao u isto vrijeme kada su bili aktivni Manet i impresionisti, Moreauove slike nisu nimalo nalik njihovima. U svojim se djelima ponajviše bavio mitološkim i biblijskim temama.¹⁷²

Među simbolistima je poznata bila grupa Nabis, koja je preuzela mnoge Gauguinove ideje i čiji je osnivač bio Paul Sérusier. Isticali su ono što će tvrditi i mnogi umjetnici 20. stoljeća, a to je da slika prije svega podrazumijeva ravnu površinu prekrivenu pigmentima, od koje se tek nakon toga može stvoriti prikaz. Među njima se istaknuo Édouard Vuillard koji, osim Gauguinovih obrisu, preuzima i Seuratov poentilizam.¹⁷³ Njegove su slike plošne i vrlo ornamentalne upravo zbog Seuratovog utjecaja, zbog kojega nalikuju tapiserijama. Član grupe na kojega je najviše utjecala japanska umjetnost bio je Pierre Bonnard. Njegove su slike ispunjene snažnim bojama, a odražavaju smirenu atmosferu. Po uzoru na Degasa, često su stvarali kompozicije ispunjene vertikalnim i horizontalnim presijecanjima, pa su tako naslikani predmeti i likovi često bili odrezani rubom slike.¹⁷⁴ Mnogi članovi grupe bavili su se oslikavanjem zidova, gdje su koristili utjecaje primitivne, japanske i egipatske umjetnosti, stvarajući naglašeno plošne, dvodimenzionalne freske bez iluzionizma.¹⁷⁵

Drugi važni francuski simbolisti bili su Puvis de Chavannes, Odilon Redon i Henri Rousseau.¹⁷⁶

Art Nouveau

Kraj 19. i početak 20. stoljeća bilo je vrijeme jedinstvenoga stila koji je u različitim zemljama bio poznat pod različitim imenima. U Engleskoj je to bio Modern Style, u Njemačkoj Jugendstil, a u Francuskoj Art Nouveau. Bio je karakterističan po vegetabilnim motivima, vijugavim linijama i velikoj dekorativnosti, a tim se obilježjima htio odvojiti od ustaljenog

¹⁷⁰ Isto, str. 25

¹⁷¹ Arnason, str. 70

¹⁷² Gibson, str. 36

¹⁷³ *Jansonova povijest umjetnosti*, str. 757

¹⁷⁴ *Umjetnost 20. stoljeća*, str. 26

¹⁷⁵ Isto, str. 25

¹⁷⁶ *Jansonova povijest umjetnosti*, str. 761

historicismu i formirati novu umjetnost. Art Nouveau je uzdigao mnoge oblike stvaralaštva na umjetničku razinu, zbog čega je posebno bio usmjeren na primijenjenu umjetnost.¹⁷⁷ Svoje ime duguje pariškom dućanu *L'Art Nouveau* uvoznika i kolekcionara japanskih umjetničkih predmeta Samuela Binga.¹⁷⁸ Neki od utjecaja koji su sudjelovali u formiranju ovoga stila bile su van Goghove pokrenute linije te dekorativnost Seuratovih i Lautrecovih djela.¹⁷⁹ Treba istaknuti i utjecaj starijih stilova poput gotike, baroka i rokoka. Osim utjecaja ranije europske umjetnosti, umjetnici novoga stila inspirirali su se i umjetnošću raznih egzotičnih kultura, poput japanske, keltske i islamske umjetnosti.¹⁸⁰ Među slikarima i grafičarima istaknuo se Alphonse Mucha, pogotovo zbog svojih plakata. Jedan od tih bio je *Gismonda* (1894.), koji mu je donio veliku slavu i mnoge buduće narudžbe.¹⁸¹

¹⁷⁷ *Umjetnost 20. stoljeća*, str. 30

¹⁷⁸ Schmutzler, R., *Art Nouveau*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1962., str. 73

¹⁷⁹ *Umjetnost 20. stoljeća*, str. 32

¹⁸⁰ Bade, P., Charles, V., *Alphonse Mucha*, Parkstone Press International, New York, 2012., str. 95

¹⁸¹ Isto, str. 110

Upoznavanje Zapada s japanskom umjetnošću

Od svih oblika japanske umjetnosti, grafička tehnika drvoreza ostvarila je najveći utjecaj na zapadni svijet. Štoviše, otisci drvoreza postigli su veću popularnost u Europi i Americi nego što su je ikada imali u Japanu, a Japanci su ih počeli cijeniti tek nakon što je ukiyo-e bio prepoznat od strane zapadnjačkih umjetnika, kolekcionara i poznavalaca umjetnosti.

Premda su postali popularni u Europi tek u drugoj polovici 19. stoljeća, poneki su japanski otisci stigli u Europu i ranije. To se prvi put vjerojatno dogodilo tijekom 18. stoljeća posredstvom Nizozemske istočnoindijske kompanije, koja je imala monopol nad trgovinom Zapada s Japanom.¹⁸² Godine 1775. švedski prirodoslovac Carl Peter Thunberg proveo je jednu godinu u Nagasakiju radeći s Nizozemcima. On je stvorio kolekciju ukiyo-e otisaka koji se danas nalaze u Nacionalnom muzeju u Stockholmu. Od Nizozemaca važan je Isaac Titsingh koji je proveo četrnaest godina u Japanu, a donio je devet otisaka na svojem povratku u Europu. Ta je mala kolekcija bila poznata u Parizu već 1806. godine. Neki su otisci završili u kolekciji francuskog umjetnika Bracquemonda, kojemu se često pripisuje otkrivanje japanskih otisaka. Tijekom ranog 19. stoljeća dva su nizozemska službenika stvorila svoje kolekcije. Radilo se o J. Cocku Blomhoffu i F. Van Overmeeru Fisscheru, koji su tim otiscima željeli pokazati Europljanima svakodnevni život u Japanu. Međutim, najvažniji kolekcionar bio je njemački liječnik Philipp Franz von Siebold, koji je napisao prvi cjeloviti opis Japana pod naslovom *Nippon*. Njegova kolekcija obuhvaća oko dvije tisuće otisaka, koji su predani Nacionalnom muzeju etnologije u Leidenu. Ta je kolekcija i danas jedna od najopsežnijih.¹⁸³

Upravo je u Francuskoj prvi put prepoznata umjetnička vrijednost japanskih drvoreza. Mladi bakrorezac Felix Bracquemond otkrio je kopiju jednog sveska Hokusaijeve *Mange* u radionici svojeg tiskara Delatra 1856. godine. Budući da se tiskar nije htio odreći svoje kopije, Bracquemond je ubrzo pronašao drugu kopiju kod tiskara Eugenea Lavieillea koju je podijelio sa svojim prijateljima, među kojima je bio i Manet. Tijekom sljedeće godine Bracquemond je stvorio opsežnu kolekciju japanskih otisaka, među kojima je bilo mnogo Utamarovih i Hiroshiginih radova. Uskoro se proširio interes za japanskim otiscima, a dućani s robom uvezenom s istoka učinili su ih dostupnima kolekcionarima, umjetnicima i poznavateljima

¹⁸² Munsterberg, str. 3

¹⁸³ Isto, str. 4

umjetnosti.¹⁸⁴ Među takvim dućanima poznat je bio La Porte Chinoise kojega su 1862. godine osnovali Mme de Soye i njezin suprug. U svojem su dućanu nudili raznovrsnu istočnjačku robu, poput kimona, lepeza, otisaka i porculanskog posuđa. Mnogi impresionisti su posjedovali ovu robu i uključivali je u svoje portrete i naslikane interijere. Među prvima koji su s oduševljenjem prihvatili japansku umjetnost bio je britanski slikar Whistler, koji je studirao u Parizu između 1855. i 1859. godine, gdje je skupljao porculansko posuđe i japanske grafike.¹⁸⁵ Međutim, tek je Svjetska izložba u Parizu 1867. godine doprinjela velikoj popularnosti japanskih otisaka među širom publikom, iako na njoj nisu bili izloženi radovi onih umjetnika koje danas smatramo najistaknutijima, već se radilo o umjetnicima koji su bili aktivni tijekom kasnog 19. stoljeća. Unatoč tomu, izloženi su radovi bili brzo rasprodani.¹⁸⁶ Tada je japanska umjetnost prestala biti predmetom divljenja uskog kruga stručnjaka već postaje poznatija u javnosti.¹⁸⁷

Unatoč izložbi japanske umjetnosti održanoj 1851. godine, u Engleskoj je interes za japansku umjetnost bio razvijen tek 60-ih godina 19. stoljeća, nakon Whistlerovog povratka iz Pariza.¹⁸⁸ Godine 1862. skupina radova bila je izložena na Međunarodnoj izložbi u Londonu u sklopu kolekcije japanske umjetnosti i obrta koju je formirao Sir Rutherford Alcock, britanski izaslanik u Japanu. Drugi primjeri japanskih drvoreza, među kojima je bilo mnogo pejzaža, već su bili poznati preko reprodukcija u knjigama i časopisima.¹⁸⁹ Prvo javno predavanje o japanskim otiscima održao je Joe Leighton u Londonu 1863. godine u Kraljevskom institutu.

U SAD-u je prvi doticaj s japanskim otiscima ostvaren u vrijeme ekspedicija komodora Perryja 1853. i 1854. godine. Perry je na povratku u SAD donio nekoliko otisaka, među kojima je bilo nekoliko Hiroshiginih radova. Američki slikar John La Farge započeo je svoju kolekciju japanskih otisaka 1858. godine, a napisao je i esej o japanskoj umjetnosti objavljen 1869. godine, gdje je s oduševljenjem pisao o Hokusaiju. Bio je to prvi zapadnjački pisani rad posvećen japanskoj umjetnosti.

U Parizu je među entuzijastima bilo mnogo vodećih umjetnika tog vremena. Među umjetnicima koji su najranije otkrili japanske otiske bili su Stevens, Whistler, Diaz, Fortuny i Legros, a nakon njih Manet, Tissot, Fantin-Latour, Degas i Monet.¹⁹⁰

¹⁸⁴ Isto, str. 5

¹⁸⁵ Sullivan, str. 197

¹⁸⁶ Munsterberg, str. 5

¹⁸⁷ Fried, M., *Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, 1999., str. 112

¹⁸⁸ Sullivan, str. 198

¹⁸⁹ Munsterberg, str. 5

¹⁹⁰ Isto, str. 6

O japanskoj umjetnosti često se raspravljalo u Café Guerbois koji je tijekom 60-ih godina bio okupljalište svih vodećih ličnosti impresionizma, od Bracquemoda i Maneta do Gauguina i Cézannea, kao i pisaca i kritičara poput Astruca, Zole i Durantyja.¹⁹¹ Nakon velike izložbe 1867. godine devetero oduševljenika formiralo je Société du Jinglar, nazvano prema japanskome rižinom vinu. Članovi društva sastajali su se odjeveni u kimono umjesto odijela i objedovali koristeći štapiće umjesto noževa i vilica.

Tijekom 80-ih i 90-ih japonizam se nastavio širiti. Uskoro je obuhvatio gotovo sve vodeće umjetnike impresionizma i postimpresionizma, od kojih su mnogi stvarali vlastite kolekcije japanskih otisaka. Utjecajni su bili Utamaro zbog svojih elegantnih ženskih likova, Sharaku zbog ekspresivnih portreta glumaca, Hokusai zbog prikaza svakodnevnog života te Hiroshige zbog pejzaža. Japonizam je ostvario snažan utjecaj na francusku umjetnost kasnog 19. stoljeća. Naglasak na dvodimenzionalnost i dekorativnost, jasno definirane forme i suptilne boje neka su obilježja koje su umjetnici redovito uključivali u svoje radove.

Japanski otisci postali su trend, za što je u određenoj mjeri bio zaslužan i japanski ukiyo-e stručnjak Hayashi, koji je u Pariz donio velik broj otisaka. Osim njega, važan je i trgovac Samuel Bing čiji su dućan posjećivali Bonnard, van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec i mnogi drugi. Vrhunac je dostignut 1890. godine, kada je École des Beaux Arts održala veliku izložbu s više od tisuću japanskih otisaka iz privatnih kolekcija. Izložba je stvorila veliku senzaciju i utjecala na nekoliko važnih umjetnika toga doba. Nakon izložbe Mary Cassatt je započela prikupljati japanske otiske i stvorila svoje prve grafičke radove koji prikazuju djevojke s jasnim utjecajem Utamara. Njezin prijatelj Degas, koji ju je upoznao s japanskim otiscima, također je bio oduševljen njima.¹⁹² Još je snažniji bio utjecaj ukiyo-e otisaka na mlađu generaciju umjetnika, čiji je stil korijenito promijenjen uslijed susreta s japanskom umjetnošću. Bili su to Bonnard, Toulouse-Lautrec, van Gogh i Gauguin.¹⁹³

Popularizacija japanskih otisaka potaknula je razvoj litografija u boji. Zlatno doba francuskih plakata odvijalo se tijekom 80-ih i 90-ih godina 19. stoljeća, a tadašnji su plakati svoju čitkost dugovali plošnim oblicima bez modelacije te naglašenim linijama.¹⁹⁴

¹⁹¹ Sullivan, str. 201

¹⁹² Munsterberg, str. 7

¹⁹³ Isto, str. 8

¹⁹⁴ Ives, C., *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979., str. 20

Istovremeno su se europski pisci upustili u proučavanje povijesti ukiyo-e otisaka te izdavali prve kataloge, članke i knjige.¹⁹⁵ Prvi među njima bili su braća Goncourt u Francuskoj, koji su formirali kolekciju japanskih otisaka već u 60-ima. Godine 1891. Edmond de Goncourt je objavio *Utamaro, le peintre des maisons vertes*, odnosno prvu monografiju posvećenu Utamaru. Pet godina kasnije objavio je i knjigu o Hokusaiju. Louis Gonse je pisao o japanskim otiscima u prvom svesku knjige *L'Art japonais* iz 1883. godine, gdje je uzdizao Hokusaija kao kulminaciju japanske umjetnosti. Bing je reproducirao mnogo otisaka na stranicama svojeg časopisa *Le Japon artistique*, koji je izlazio između 1889. i 1891. godine.

U Velikoj Britaniji je pionir proučavanja ukiyo-e otisaka bio William Anderson, a slijedio ga je Edward Strange. U Njemačkoj je to bio Woldemar von Seidlitz, dok je u SAD-u najveći doprinos ostvario Ernest Fenollosa, koji je proveo mnogo godina predavajući na tokijskom sveučilištu. Kasnije je postao kustos Orijentalne umjetnosti u bostonskom muzeju te 1896. godine objavio knjigu *Masters of Ukiyo-e*.¹⁹⁶ Tijekom svojeg boravka u Japanu bavio se prikupljanjem japanskih umjetnina. Bilo je to vrijeme snažne vesternizacije Japana pri čemu ni tradicionalna umjetnost nije bila pošteđena. Fenollosa je postao svjestan da je njezino zamiranje nedopustivo.¹⁹⁷ Svojim je trudom nastojao očuvati tradicionalnu umjetnost Japana, a u tom cilju je sudjelovao u formiranju organizacija te otvaranju muzeja i škola. Radio je čak i na potiskivanju zapadnjačke umjetnosti iz javnog života. Postigao je veliki ugled u Japanu, a 1884. godine pridružen je lozi Kano, dobivši ime Kano Eitan Masanobu. Fenollosa je 1889. godine osnovao Umjetničku akademiju u Tokiju koja je promovirala novu umjetnost za koju je sam predviđao da će u bliskoj budućnosti dominirati Japanom.¹⁹⁸ Ta je umjetnost bila temeljena na tradicijama škola Kano i Tosa uz korištenje tradicionalnih tehnika. Od zapadnjačke umjetnosti preuzeti su realizam, chiaroscuro i perspektiva. Kao što je i predviđao, ta je umjetnost dominirala umjetničkom scenom Japana u tolikoj mjeri da nijedna slika nije prodana od onih koje su bile izložene na velikoj izložbi vodećih umjetnika uljenog slikarstva u Kyotu 1893. godine.¹⁹⁹

Zbog velikog interesa i entuzijazma prema japanskim otiscima, stvorene su važne kolekcije u Europi i Americi, i to puno ranije nego što je sam Japan postao svjestan njihove estetske i povijesne važnosti. Najistaknutija javna kolekcija nalazila se u bostonskom muzeju,

¹⁹⁵ Munsterberg, str. 8

¹⁹⁶ Isto, str. 9

¹⁹⁷ Sullivan, str. 118

¹⁹⁸ Isto, str. 120

¹⁹⁹ Isto, str. 121

koji je nabavio 10.000 otisaka od Fenollose. Druge kolekcije formirane su u londonskom British Museumu, kao i u Parizu, Berlinu, Hamburgu i Dresdenu. Postojale su i brojne privatne kolekcije, prije svega u Parizu, među kojima je važna kolekcija Vever.²⁰⁰

Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Sharaku, Hokusai i Hiroshige su majstori koji su bili podcijenjeni u Japanu zbog njihove usmjerenosti na običan puk, kao i prikazivanja svakodnevnih scena te osoba poput kurtizana i glumaca. S druge strane, Zapad je u ovim umjetnicima i njihovim djelima vidio utjelovljenje nečega originalnog i tipično japanskog.²⁰¹ Japanska je umjetnost doprinjela europskoj umjetnosti ponudivši joj novi način gledanja na prostor, svjetlost i boju, ali i pružeci novi sustav vrijednosti u kojemu su primijenjena umjetnost i obrtništvo postali ravnopravni salonskom slikarstvu. Stvoren je dojam o Japanu kao pastoralnoj utopiji, što je poslužilo kao kompenzacija umjetnicima i intelektualcima u vrijeme rastuće industrijalizacije.²⁰² Do kraja prvog desetljeća 20. stoljeća japanski utjecaj se zadržao samo u primijenjenoj umjetnosti te u djelima slabije poznatih slikara. Njegov je veći doprinos zapadnjačkoj umjetnosti posebno vidljiv na području plakata, grafika i ilustracija. Boja je oslobođena svoje deskriptivne uloge, eliminiran je *chiaroscuro*, a uvedeni su linearna jednostavnost i snažni obrisi, što je postalo osnovno obilježje mnogih budućih stilova novog stoljeća.²⁰³

²⁰⁰ Munsterberg, str. 9

²⁰¹ Isto, str. 10

²⁰² Napier, S., *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*, Palgrave Macmillan, New York, 2007., str. 8

²⁰³ Denvir, str. 86

Utjecaj japanske umjetnosti na francusku umjetnost druge polovice 19. stoljeća

Interes prema japanskoj umjetnosti kod francuskih se umjetnika može pratiti počevši od Maneta i prvih impresionističkih radova. Isprva je to bio samo izraz novonastaloga zanimanja prema egzotičnome, no tijekom kasnih 80-ih godina 19. stoljeća taj je utjecaj postao snažniji, a Parizom se proširio japanski trend.²⁰⁴ Premda se može govoriti i o utjecaju drugih oblika japanske umjetnosti, najznačajniji je bio utjecaj japanskih drvoreza u boji. Taj se utjecaj ostvario na dva načina. Prvi označava njihovo doslovno uključivanje u umjetnička djela europskih slikara, često u pozadinama njihovih djela, a drugi se odnosi na integraciju stilskih obilježja japanskih drvoreza u francusko slikarstvo. Dok prvi prije svega dokazuje privremenu popularnost japanskih otisaka, drugi je izazvao trajne promjene u slikarstvu Zapada.²⁰⁵ Osim drvoreza, treba spomenuti i utjecaj slikarstva yamato-e, ali i opći trend uključivanja elemenata japanske kulture u umjetnička djela, poput lepeza i kimona.

Druga polovica 19. stoljeća bila je obilježena generacijama umjetnika koji su se svojim radom radikalno odvojili od francuske akademije. Ukiyo-e se pokazao kao antiteza onoga što je zagovarala francuska akademija, što se može smatrati razlogom oduševljenja mnogih umjetnika. Ukiyo-e drvorezi nisu dočaravali atmosferu, boje nisu imale teksturu, a nisu prikazivane niti sjene. Važniji od naturalizma i teme bio je uzorak. Prikazane pojedinosti ili likovi mogli su biti odrezani rubom slike. Plošna područja boje bila su odvojena jasnim linijama. Štoviše, plošnost je bila osnovno obilježje ovih grafika, koje se nipošto nisu bavile iluzionizmom, već su naglašavale sliku kao ravnu površinu. Stoga je ukiyo-e ovim umjetnicima pružio potvrdu onoga što su zastupali i način na koji to mogu ostvariti.²⁰⁶

Premda su mnogi umjetnici došli pod utjecaj japanske umjetnosti, svaki je od njih preuzeo one elemente koji su odgovarali njegovim potrebama. Stoga je Manet preuzeo kontraste svijetla i sjene, dok je Degas rubom slike često rezao naslikane likove i koristio dijagonalne linije kako bi dočarao dubinu. Gauguin i van Gogh preuzeli su izražajne obrise, čiste boje i kaligrafiju, a Lautrec je preuzeo ove i čitav niz drugih elemenata japanske umjetnosti na svojim plakatima.²⁰⁷

²⁰⁴ Kostenevitch, A., *The Nabis*, Parkstone Press International, New York, 2014., str. 111

²⁰⁵ Read, H., *Istorija modernog slikarstva*, Jugoslavija, Beograd, 1963., str. 24

²⁰⁶ Sullivan, str. 201

²⁰⁷ Cooper, D., *Henri de Toulouse-Lautrec*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1969., str. 33

Impresionisti

Édouard Manet

Édouard Manet je inspiraciju za svoja djela često crpio od ranijih umjetnika poput Rafaela, Velasqueza, Le Naina i Goye, a posebno se ugledao na njihove bakroreze. Najpoznatiji slučaj preuzimanja ovih ideja kod Maneta jest skupina triju likova koju je preuzeo sa bakroreza *Parisov sud* autora Marcantonija Raimondija i uključio u svoju sliku Doručak na travi. Upoznavši japanske otiske, postao je inspiriran njihovim prikazima svakodnevnog života i plošnim načinom prikazivanja.²⁰⁸ Taj je utjecaj postao posebno snažan nakon što je održana Svjetska izložba u Parizu 1867. godine. Premda nisu poznata imena japanskih grafika na koje se Manet ponajviše ugledao, zasigurno su to bili prikazi glumaca, žena i hrvača.²⁰⁹

Manet je često posjećivao dućan La Porte Chinoise, a 1862. godine naslikao je djelo *Musique aux Tuileries*, što se može smatrati prvim djelom koje, gotovo neprimjetno, preuzima utjecaje japanskih grafika zbog uzorka stvorenog od suprotstavljenih područja boje, korištenja crne boje te plošnih i shematski oslikanih lica nalik na Hokusaijeve.²¹⁰ Slično je i sa slikom *Pogubljenje cara Maksimilijana* (1868. – 1869.), gdje se također ističu plošnost, jasno odvojena područja boje i shematski prikazana lica. Godine 1868. naslikao je portret Émilea Zole gdje se, osim naslikanog paravana i japanske grafike, ponovno ističu plošnost i odvojena područja boje. Još jedno obilježje japanske umjetnosti bila je asimetrična kompozicija, što se kod Maneta može primijetiti na djelu *Na plaži* (1873.). Na djelu *Nana* (1877.) primjećuje se lik odrezan rubom slike,²¹¹ a slično je i sa slikom *Na brodu* (1874.), gdje su donjim rubom slike odrezani čamac i ženski lik. Ova slika ima i dekorativno obilježje, vidljivo prema načinu obrade površine vode.²¹² Godine 1878. naslikao je djelo *Cafe-Concert*, gdje se pojavljuje isto obilježje.²¹³ Na djelu *Brodovi na moru, zalazak* (1872. – 1873.) ponovno se pojavljuje odrezani brod kojemu je vidljiv samo gornji dio. Ovo obilježje koristio je Hiroshige u svojim djelima, čega je primjer njegov prikaz planine Inase kod Nagasakija iz 1856. godine, gdje se također pojavljuje brod

²⁰⁸ Ives, C., *The Great Wave*, str. 23

²⁰⁹ Fried, str. 326

²¹⁰ Sullivan, str. 200

²¹¹ Isto, str. 201

²¹² Cachin, F., *Manet, 1832-1883*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1983., str. 359

²¹³ Isto, str. 415

odrezan donjim rubom slike.²¹⁴ Na pozadinama nekih svojih slika Manet je uključivao japanski tekstil, čega su primjeri spomenuto djelo *Nana* te *Portret Stéphanea Mallarméa* (1876.).²¹⁵ Na portretu *Nine de Callais* (1873. – 1874.) naslikao je pozadinski zid ispunjen lepezama, što je kasnije Monet preuzeo na portretu svoje supruge.²¹⁶ Nerijetko je na svojim djelima uključivao mreže horizontalnih i vertikalnih elemenata po uzoru na japanske otiske te dijelio prostor na plošna područja



Slika 12: Édouard Manet, Pogubljenje cara Maksimilijana, 1868. – 1869., Kunsthalle, Mannheim

koja je slagao jedna ispred drugih, što se može primijetiti na primjeru djela *Pogubljenje cara Maksimilijana* (1868. – 1869.).²¹⁷ Horizontalni i vertikalni elementi dijele prostor na djelu *Balkon* (1868. – 1869.), koje prikazuje portrete Fanny Claus i Berthe Morisot, od kojih Claus simbolizira japanski element, a Morisot španjolski.²¹⁸ Njegov nauspješniji prijevod japanskih slikarskih obilježja u francusko slikarstvo predstavlja *Olimpija* (1864.),²¹⁹ na kojoj je prikazana izrazito blijeda žena u pratnji sluškinje, a dodan je i drvorez s prikazom glumca kazališta Kabuki.²²⁰ Ovo je djelo primjer isprepletenosti utjecaja japanskih drvoreza i tadašnje fotografije u Manetovim djelima – unatoč njihovom intenzitetu, plošna područja boja oštro su podijeljena na svijetla i tamna. To se može primijetiti po tamnome licu sluškinje koje se gotovo stapa s tamnozelenim zavjesama, kao što se od njih oštro odvajaju njezina ružičasta odjeća, bijeli papir u koji je omotano cvijeće, bijela put naslikane Olimpije i draperija na kojoj leži.²²¹



Slika 13: Édouard Manet, Olimpija, 1864., Musée d'Orsay, Pariz

²¹⁴ Isto, str. 314

²¹⁵ Brodskaja, N., *Impressionism*, Parkstone Press International, New York, 2014., str. 49

²¹⁶ Cachin, str. 348

²¹⁷ Isto, str. 112

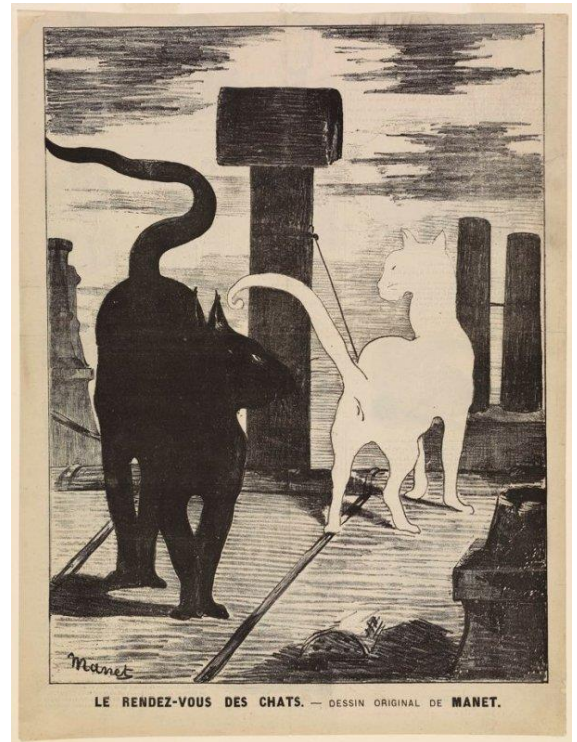
²¹⁸ Fried, str. 111

²¹⁹ Sullivan, str. 202

²²⁰ Napier, str. 24

²²¹ Fried, str. 327

Godine 1868. Manet je izradio litografiju *Le rendez-vous des chats* kao reklamu Champfleuryjeve knjige *Les Chats*. Slika je izvedena izrazito plošno, a prikazane mačke perspektivno su skraćene i naslikane bez modelacije u različitim pozama. Rad podsjeća na prikaze mačaka japanskog umjetnika Utagawe Kuniyoshija.²²² Za razliku od većine drugih plakata namijenjenih promidžbi knjiga, kao što je ilustracija knjige *Don Quijote* autora Tonyja Johannota (1844.), ovaj plakat ne ilustrira odabranu scenu iz knjige na detaljan način, već ju pojednostavljuje radi lakšeg shvaćanja po uzoru na japanske drvoreze.²²³ Manet je za istu knjigu izradio i bakropis *Le chat et les fleurs* (1869.) koja podsjeća na dva Hokusaijeva djela iz ciklusa *Manga*. Prva od tih je *Lasica i bambus*, a Manetova mačka više nalikuje na ovu lasicu nego na pravu mačku.²²⁴ Druga slika je *Mačka i miš*, koja prikazuje mačku koja ustima drži miša. Ova slika podsjeća na Manetovu zbog sličnosti prostora



Slika 14: Édouard Manet, *Le rendez-vous des chats*, 1868., Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco



Slika 15: Édouard Manet, *Le chat et les fleurs*, 1869., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 16: Hokusai, *Mačka i miš*, 19. stoljeće, Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 17: Hokusai, *Lasica i bambus*, 19. stoljeće, Metropolitan Museum of Art, New York

²²² Ives, C., *The Great Wave*, str. 26

²²³ Iskin, str. 221

²²⁴ Ives, C., *The Great Wave*, str. 26

u kojemu su obje scene postavljene: u oba slučaja radi se o uskom prostoru definiranom drvenim pregradama koje ritmički i horizontalno izmjenjuju svijetle i tamne površine.²²⁵

Godine 1870., u vrijeme Pariške komune, Manet je izradio bakropis *Queue devant la boucherie* po uzoru na Hokusaijevo djelo *Samuraji na kiši* iz ciklusa *Manga*. Oba rada prikazuju

skupine ljudi s kišobranima izvedene shematski i plošno u nedorečenom prostoru, a tijela likova naznačena su kratkim crtama, što doprinosi linearnosti djela.²²⁶



Slika 18: Édouard Manet, *Queue devant la boucherie*, 1870., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 19: Hokusai, *Samuraji na kiši*, 19. stoljeće, Metropolitan Museum of Art, New York

Claude Monet

Očito preuzimanje obilježja japanske kulture kod Moneta se može primijetiti na slici *La Japonaise* (1876.), gdje je prikazao svoju suprugu s lepezom u ruci ispred zida ispunjenog lepezama. Odjevena je u ogrtač glumaca kazališta Kabuki jarke crvene boje s oslikanim prikazom japanskog ratnika. Iz ogrtača nadzire se ruka, izrazito blijeda po uzoru na mnogobrojne prikaze žena japanske umjetnosti, koja drži lepezu u bojama francuske zastave.²²⁷ Premda se ipak radi o zapadnjačkom prikazu, on je ispunjen elementima japanske kulture i umjetnosti, od istaknutih boja i izražajnih poteza kista do naglaska na kimono umjesto na model.²²⁸



Slika 20: Claude Monet, *La Japonaise*, 1876., Museum of Fine Arts, Boston

Monet je bio među prvima koji su cijenili Hokusaijeve radove, posebno njegovu *Mangu* i prikaze prirode poput radova iz ciklusa *Trideset i šest pogleda na planinu Fuji*. Ova su Hokusaijeva djela ostvarila snažan utjecaj na Monetove slike, a smatra se da slike stogova sijena i katedrale u Rouenu tijekom različitih doba dana mnogo duguju Hokusaijevim prikazima

²²⁵ Isto, str. 27

²²⁶ Isto, str. 28

²²⁷ Napier, str. 21

²²⁸ Isto, str. 22

planine Fuji.²²⁹ Poput Hokusaija, Monet je prikazivao svijet ispunjen bojama i svjetlošću, umjesto idealiziranog svijeta salonskih slikara. Često se bavio svakodnevnim prikazima urbanog života, poput gradskih ulica često prikazanih iz neuobičajenih kuteva, brodova u lukama i vlakova koji prelaze mostove. Brodove i mostove nerijetko su prikazivali Hokusai i Hiroshige, koji su ih postavljali asimetrično.²³⁰

Tijekom kratkog posjeta Nizozemskoj Monet je naslikao nekoliko pejzaža s jasnim, plošnim, čistim bojama poput slike *Plava kuća u Zaandamu* (1871.), no ubrzo je napustio taj stil. Od 1892. do svoje smrti 1926. godine Monet je uglavnom slikao mirne površine vode s lopočima. Inspiraciju je crpio iz svojega vrta u Givernyju. Slike iz ovog razdoblja ne pokazuju očit japanski utjecaj, no podsjećaju na dekorativne paravane i klizna vrata japanskih palača te na radove škole Korin.²³¹ Monetov vrt u Givernyju čine dva dijela: cvjetni vrt poznat pod nazivom Clos Normand i vodeni vrt inspiriran japanskim vrtovima koje je Monet mogao vidjeti na otiscima koje je sakupljao. Taj vrt krasi obilježja asimetrije i zaobljenosti, a u njemu je sagrađen japanski most i posađene su biljne vrste poput glincija, žalosnih vrba, bambusa i lopoča. Prema tom vrtu izradio je ciklus slika s prikazima japanskog mosta, nakon čega se upustio u izradu velikih kompozicija koje se danas čuvaju u Musée de l'Orangerie u Parizu.²³² Poput mnogih Monetovih prikaza površina vode s lopočima, ovi su paravani bili izrađivani u ekstremno horizontalnim i velikim dimenzijama, prikazujući scenu koju nije moguće obuhvatiti jednim pogledom.²³³ Monet je za života stvorio kolekciju od preko 200 japanskih otisaka, kojima je obogatio svoju kuću u Givernyju. Oni uključuju Hokusaijeve pejzaže, razne Hiroshigine prikaze ptica, životinja i cvijeća te Utamarove i Hanurobuove prikaze kurtizana.²³⁴

Edgar Degas

Edgar Degas je već 1862. godine prvi put posjetio Le Porte Chinoise, nakon čega se upustio u sakupljanje japanskih grafika, a u svojim radovima bavio se pariškim bordelima kao što su japanski umjetnici prikazivali život u Yoshiwari.²³⁵

²²⁹ Isto, str. 38

²³⁰ Isto, str. 39

²³¹ Sullivan, str. 204

²³² <https://giverny.org/gardens/fcm/visitgb.htm>

²³³ Napier, str. 42

²³⁴ Isto, str. 1

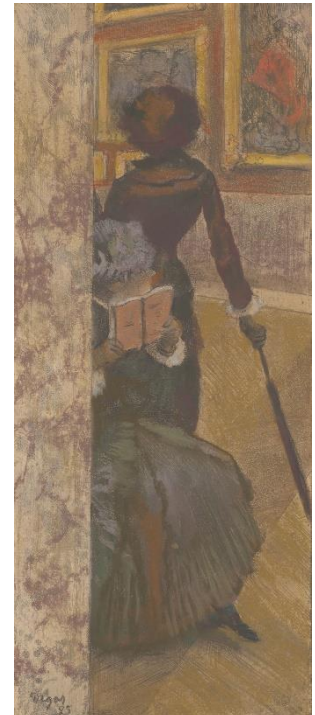
²³⁵ Sullivan, str. 202

Poneke Degasove slike vrlo očito prenose obilježja japanske kulture, čega je dobar primjer portret gospođe Camus iz 1870. godine. Na toj je slici gospođa Camus, supruga kolekcionara orijentalne keramike, prikazana držeći lepezu ispred zida jarke crvene boje.²³⁶ Međutim, vrlo su rijetka Degasova djela u kojima su uključeni japanski predmeti. Umjesto toga, na njegovim je djelima vidljivije preuzimanje obilježja japanskih ukiyo-e drvoreza poput suptilnog korištenja linije i neobičnih organizacija prostora. To se prije svega može primijetiti u djelima nastalima nakon 1875. godine, kada se usmjerava na teme iz svakodnevnog života.²³⁷ Poput Manetovih, i njegova djela uključuju neobične perspektive i odrezane likove. Neka od takvih djela su *Trg sloge* (1875.) i *Aux Courses en Provence* (1872.). Djelo *Bains de Mer* (1866. – 1867.) najbolje pokazuje prilagodbu japanskog utjecaja francuskom slikarstvu. U ovim se djelima zanemaruje tekstura, dubina i atmosfera, a naglašavaju linije i plošna područja čiste boje.²³⁸

Poput mnogih ukiyo-e umjetnika, jedna od Degasovih omiljenih tema bile su žene i njihova svakodnevnica. Kao što su se ukiyo-e umjetnici okrenuli ženama gradskog života, tako je Degas umjesto božica slikao pariške balerine i druge gradske žene. Njegova grafika *Dvije plesačice* (1876. – 1877.) te dva bakropisa koja prikazuju Mary Cassatt u Louvreu (1879. – 1880.) podsjećaju na Hanurobuove otiske zbog sličnosti teme i kompozicije, ali i zbog prikazivanja dvaju ženskih likova od kojih je jedna u stajaćem, a druga u sjedećem položaju. Degasove žene postavljene su u prostoru definiranom svjetlim i tamnim područjima te horizontalnim i vertikalnim linijama, što podsjeća na verande i klizne paravane japanskih građevina često prisutnih na japanskim drvorezima.²³⁹ Bakropisi s prikazima Mary Cassatt sadrže neke od karakteristika japanske



Slika 21: Edgar Degas, Mary Cassatt u Louvreu, bakropis, 1879. - 1880., Brooklyn Museum, New York



Slika 22: Edgar Degas, Mary Cassatt u Louvreu, pastela, 1885., Institut likovnih umjetnosti, Chicago

²³⁶ Isto, str. 202

²³⁷ Ives, C., *The Great Wave*, str. 35

²³⁸ Sullivan, str. 203

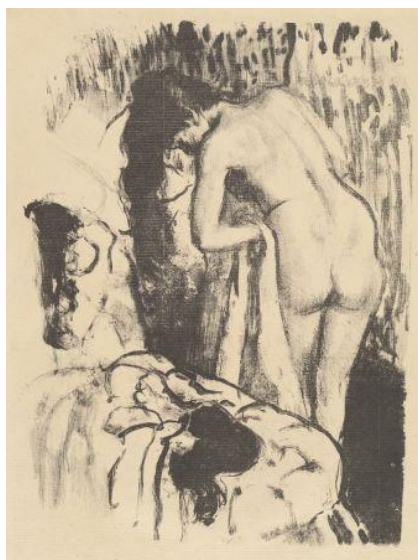
²³⁹ Ives, C., *The Great Wave*, str. 35

umjetnosti koje je Degas najčešće preuzimao u svoje radove. To su ptičja perspektiva, asimetrična kompozicija i odrezane figure. Uski i dugački format potječe od japanskih hashira-e drvoreza namijenjenih stupovima u japanskim kućama.²⁴⁰ S druge strane, može se smatrati da je interes za fotografiju potaknuo Degasa na slikanje likova odrezanih rubom slike ili drugim naslikanim elementima.²⁴¹

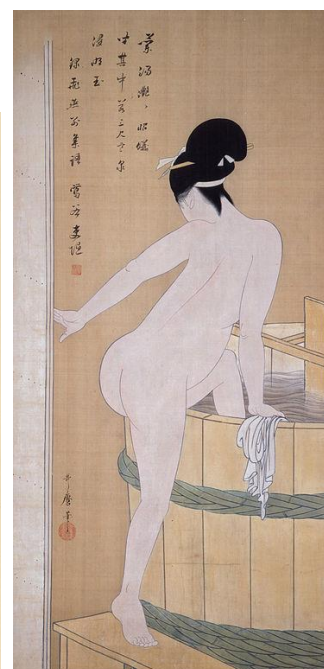
Nakon 1880. godine Degas je pažnju usmjerio na slikanje žena prilikom kupanja, na što su ga vjerojatno potaknuli radovi Hokusaija i Shuchoa. Izradio je dva bakropisa s prikazima kupačica oko 1882. godine, *La Toilette* i *La sortie du bain*. Na drugoj je slici prostor naglašeniji od same žene. Čitav je prostor prekriven tapetama i tepisima prepunima detalja, što također dolazi od japanskih otisaka koje su autori obogaćivali dekoracijom u obliku uzoraka na kimonima i zidnim dekoracijama.²⁴² Između 1880. i 1890. godine Degas je izradio šest litografija u kojima se u većoj mjeri bavi tijelom kupačica, a jedna od tih je *Femme nue debout, à sa toilette* (1890. – 1892.). Poput mnogih ženskih likova na ukiyo-e otiscima, sve Degasove litografije iz ovog razdoblja prikazuju žene videne s leđa, često u pratnji sluškinja. Od 1875. godine često je slikao žene prilikom češljanja, što je također česta tema ukiyo-e otisaka. Primjer toga je Utamarov prikaz češljanja iz ciklusa *Deset tipova ženske fizionomije* (oko 1802.).²⁴³ Godine 1886. Degas je naslikao sliku *Badanj*, gdje je prikazao ženu



Slika 23: Edgar Degas, *La sortie du bain*, 1882., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 24: Edgar Degas, *Femme nue debout, à sa toilette*, 1890. - 1892., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 25: Utamaro, *Kupanje u hladnoj vodi*, oko 1799., MOA Bijutsukan, Atami, Japan

²⁴⁰ Isto, str. 37

²⁴¹ Isto, str. 38

²⁴² Isto, str. 39

²⁴³ Isto, str. 41

prilikom kupanja u prostoru definiranom oblikom okruglog badnja i blago dijagonalno postavljenim stolom. Slika je lišena svake erotičnosti postavljanjem ženskog lika u neugledan kut gledanja, zbog čega je ovo djelo ostvarilo odmak od ustaljenih tradicija akademskih aktova te izazvalo oštre kritike. Žena je prikazana s leđa iz ptičje perspektive po uzoru na japanske drvoreze.²⁴⁴



Slika 26: Edgar Degas, *Badanj*, 1886., Musée d'Orsay, Pariz

Degas je provodio vrijeme u pariškim bordelima iz kojih je crpio inspiraciju za svoja djela. Za razliku od Utamarovih vitkih i uglađenih kurtizana, Degasove prostitutke doimaju se vuglarnima i debeljuškastima, a naslikane su u neuglednim prostorima čime Degas odbija svako uljepšavanje ili idealiziranje života prostitutki. Degas je svoje korijene imao u tradiciji zapadnjačkog slikarstva, ugledajući se na majstore poput Ingesa i Delacroixa.²⁴⁵ Međutim, preferirao se izražavati u vidu linije, zbog čega su ga privukli japanski drvorezi koje nije htio imitirati, već je od njih uzeo one karakteristike koje je mogao uklopiti u svoje zapadnjačko nasljeđe.²⁴⁶

Mary Cassatt

Nakon 1890., kada je École des Beaux Arts održala veliku izložbu japanske umjetnosti, Mary Cassatt je počela izrađivati svojih deset radova u akvatinti po uzoru na japanske otiske. Teme kojima se bavila bile su preuzete iz svakodnevnog života, poput žena prilikom kupanja i majki s djecom. Ti se radovi ističu svojom



Slika 27: Mary Cassatt, *Kupka*, 1891., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 28: Utamaro, *Žena kupa dijete u kadi*, oko 1801., Metropolitan Museum of Art, New York

²⁴⁴ Arnason, str. 53

²⁴⁵ Ives, C., *The Great Wave*, str. 43

²⁴⁶ Isto, str. 44

jednostavnošću, ali i bogatom dekoracijom, poput mnogih ukiyo-e otisaka.²⁴⁷ Poneki su otisci vrlo slični Utamarovim drvorezima, koje je Cassatt i sama posjedovala. Kopirala je njegove kompozicije, teme i boje, pa čak i dimenzije, zbog čega su njezini radovi u akvatinti većih dimenzija od većine suvremenih francuskih otisaka.²⁴⁸ Po uzoru na Utamarove radove, Cassatt je svojevremeno ostvarila jedinstven pristup temi majčinstva, koji po svojoj suptilnosti odskače od dotadašnjih prikaza interakcije majke i djeteta. Njezina grafika *Kupka* (1891.) pokazuje sličnosti s Utamarovim otiskom *Žena kupa dijete u kadi*. Isto je i sa grafikama *Majčinski zagrljaj* (1891.) te Utamarovim djelom *Majka i pospano dijete* (oko 1795.).²⁴⁹ Drugi primjer kopiranja Utamarovih djela je slika *Pismo* (1891.), koju se može usporediti s Utamarovom *Oiran Hinzauru* (oko 1796.). Na tri od deset radova u akvatinti Cassatt je koristila ogledala kako bi prikazala lik iz dviju perspektiva, što je također preuzela iz Utamarovih djela. Primjer toga su djela *Uređivanje kose* (1891.) i *Žena koja se kupa* (1891.).²⁵⁰

Postimpresionisti

Vincent van Gogh

Vincent van Gogh je od 1886. godine stanovao u Parizu, gdje je sakupljao otiske,²⁵¹ a dvije godine kasnije preselio se u Arles.²⁵² U njegovoj su kolekciji bila najmanje 352 otiska japanskih drvoreza, a bio je upoznat s mnogim tadašnjim publikacijama o japanskoj umjetnosti, gdje su često bile objavljivane reprodukcije grafika.²⁵³ Značajni su bili njegovi kontakti sa Samuelom Bingom, od kojega je nabavljao otiske. Osim toga, na njegove radove utjecao je Bingov časopis *Le Japon Artistique*.²⁵⁴



Slika 29: Vincent van Gogh, *Portret Pérea Tanguyja*, 1887., Musée Rodin, Pariz

²⁴⁷ Isto, str. 45

²⁴⁸ Isto, str. 46

²⁴⁹ Isto, str. 49

²⁵⁰ Isto, str. 53

²⁵¹ Sullivan, str. 207

²⁵² Isto, str. 208

²⁵³ Walker, J., *Van Gogh, Collector of 'Japan'*, *The Comparatist*, vol. 32, 2008., str. 93

²⁵⁴ Napier, str. 45

Tijekom svog boravka u Parizu 1887. godine naslikao je tri kopije japanskih otisaka: kurtizanu Eisena Kesaija te Hiroshigina djela *Šljivik u Kameidu* (1857.) i *Iznenadni pljusak u Ohashiju* (1857.). Poput Moneta i Whistlera, koristio je japanske otiske kao egzotične dodatke pozadinama svojih slika. Tako se Eisenova kurtizana, uz nekoliko drugih otisaka, pojavljuje u pozadini portreta Pérea Tanguyja (1887.).

Međutim, van Gogh je po odlasku u Arles napustio svoj stariji način prikazivanja, shvaćajući japanske otiske na sasvim drugačiji način. Maglovite impresionističke scene zamijenio je jasnim formama i bojama.²⁵⁵ Njegovo shvaćanje Japana nije nužno bilo u skladu sa stvarnošću, a temeljilo se na opisima Japana iz djela *Manette Salomon* (1867.) braće Goncourt te iz Hayashijevog članka *Le Japon*, objavljenog 1886. godine u časopisu *Paris Illustré*. U oba su slučaja autori predstavili Japan kao sunčanu, svjetlu i toplu zemlju, zbog čega je van Gogh prepoznao sklad između Arlesa i svoje vizije Japana.²⁵⁶ Bilo je to i vrijeme upoznavanja izvaneuropskih kultura, kojima su se mnogi umjetnici divili. Između ostalog, pripadnike tih kultura doživljavali su mnogo povezanijima s prirodom u odnosu na Europljane. U kontekstu Japana, o tome je pisao Louis Gonse u svojem djelu *L'Art Japonais* (1883.) s kojime je bio upoznat i van Gogh. Stoga u njegove slike dolaze elementi japanskog krajolika, poput planine Fuji, žaba i lopoča, ali i elementi japanske estetike koji su potekli od japanskih otisaka.²⁵⁷

Neke slike nastale tijekom boravka u Arlesu uključuju *Sobu u Arlesu* (1889.), *Portret Augustine Roulin* (1889.), *Les Alyscamps* (1888.) i *Ribarske čamce* (1888.). Prije svega se ugledao na Hiroshigine radove, od kojih je preuzeo obilježja poput plošnosti, ponavljajućih vertikalnih elemenata vidljivih u prikazima drveća, trave, trske i ograda, korištenja točaka u prikazima lišća i dr. Osim toga, koristio je olovke od trske raznih debljina, čime se htio približiti kaligrafskoj osobini orijentalnog slikarstva. Slikao je kratkim potezima kista, što radovima daje jasnije izraženu strukturu. Primjer toga je slika *Jardin de Maraichers* (1888.).²⁵⁸ Hokusai se također koristio točakama i crticama u dočaravanju teksture, što je vidljivo u djelima ciklusa *Manga te Trideset i šest pogleda na planinu Fuji*. Preuzimanje ovog obilježja ukiyo-e grafika moguće je primijetiti na van Goghovom crtežu *Kolibe u Saintes-Maries* (1888.).²⁵⁹ Tijekom boravka u Arlesu nastaje i ciklus procvjetalog drveća kojega čini šesnaest slika. Premda potezi

²⁵⁵ Sullivan, str. 233

²⁵⁶ Walker, str. 86

²⁵⁷ Isto, str. 89

²⁵⁸ Sullivan, str. 234

²⁵⁹ Leavens, I., *Van Gogh and Japonisme: Indebtedness and Transformation*, Education About Asia, vol. 14, br. 2., 2009., str. 34

kista i cjelokupne kompozicije mnogošto duguju van Goghovom osobnom slikarskom stilu, teme ovih slika i korištene boje podsjećaju na prikaze procvjetalih stabala trešnje i šljive japanske umjetnosti.²⁶⁰ Jedna od tih slika je *Stablo kruške u cvatu* (1888.), gdje je naslikano stablo postavljeno u dijagonalnoj liniji, a vrh krošnje odrezan je gornjim rubom slike, što pokazuje utjecaj japanskih kompozicija.²⁶¹

Henri de Toulouse-Lautrec

Henri de Toulouse-Lautrec jedan je od onih koji su gajili veliko oduševljenje prema japanskoj umjetnosti, a bavio se sakupljanjem japanskih lepeza, lutaka i otisaka, poput mnogih drugih tadašnjih umjetnika u Parizu.²⁶² Proučavao je japanske drvoreze iz van Goghove kolekcije i kupovao ih od trgovca Portiera koji je stanovao u istoj zgradi. Ponekad je čak mijenjao vlastite slike za Hokusaijeve, Hiroshigine, Utamaraove, Toyokunijeve i Kiyonagine drvoreze. Sharakuova pojednostavljena i izobličena lica Lautrecu su pružila inspiraciju u slikanju ekspresivnih izraza lica posjetitelja pariških noćnih lokala.²⁶³ Posjedovao je kopiju Utamarovog poznatog albuma *Pjesme jastuka*, a taj je utjecaj vidljiv na njegovim grafikama s prikazima žena u pariškim bordelima.²⁶⁴

Kao što su japanski umjetnici često prikazivali život u Yoshiwari, tako je Lautrec prikazivao pariški Montmartre. Međutim, njegova djela ne idealiziraju pariški noćni život, za razliku od Utamara i drugih japanskih drvorezaca.²⁶⁵ Osim japanskih drvoreza, na bavljenje temom noćnih lokala i bordela potaknuli su ga i Degasovi radovi. Uz ove utjecaje, Lautrec je u svoje radove uključio vlastiti pristup i jedinstvenu interpretaciju.

Japanski drvorezi pružili su mu način za spontanije i ekonomičnije izražavanje, pri kojemu je mogao brzo i sažeto prikazati što je vidio. Principi japanskih otisaka očiti su u Lautrecovom novom stilu, koji se temeljio na zaobljenim formama, ekspresivnim obrisima i snažnim, plošnim bojama bez modelacije.²⁶⁶ Japanska mu je umjetnost pokazala kako da ostvari ujedinjenu kompoziciju kroz ritam linija, kako da postigne dekorativni efekt pomoću kontrasta

²⁶⁰ Napier, str. 46

²⁶¹ Walker, str. 91

²⁶² Sullivan, str. 237

²⁶³ Ives, C., *Toulouse-Lautrec in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996., str. 34

²⁶⁴ Munsterberg, str. 8

²⁶⁵ Sullivan, str. 237

²⁶⁶ Ives, C., *The Great Wave*, str. 80

zaobljenih linija i oštih kutova te kako da dočara karakter i osjećaj pomoću ekspresivnih obrisa. Shvatio je da modelacija ne mora ovisiti o svjetlosti i sjeni, naučio je koristiti siluete i jednostavne površine čiste boje, kao i uključivati čiste dekorativne elemente bez narušavanja naturalizma prikaza. Prilikom predočavanja prostornosti koristio je ptičju perspektivu i dijagonalne linije, a fokus kompozicije često nije bio u središtu slike.²⁶⁷

Japanski je utjecaj vidljiv na djelu *Cirkus Fernando: Jahačica* (1887. – 1889.), prije svega na plošnom liku jahačice u pokretu. Taj je utjecaj pogotovo jasan na njegove dvije velike kompozicije, *Moulin de la Galette* (1889.) i *U Moulin Rougeu: Ples* (1890.). Osnova Lautrecovog zrelog stila postavljena je u ove tri slike, no pri izradi plakata je bio slobodniji u iskorištavanju stilskih mogućnosti japanske umjetnosti.²⁶⁸ Slika *Moulin de la Galette* (1889.) pokazuje japanski utjecaj u dočaravanju prostornosti korištenjem dijagonalnih linija te u korištenju strukture vertikalnih i horizontalnih linija.²⁶⁹ Slično je i sa slikom *U Moulin Rougeu: Ples* (1890.) u kojoj se linijama poda želi dočarati dubina prostora.²⁷⁰

Lautrec je 1891. godine naslikao fotografa Paula Sescoua ispred japanskog oslikanog svitka. Viseći svitci koji su postojali u Parizu tijekom 80-ih i 90-ih godina 19. stoljeća uglavnom su djela škole Kano.²⁷¹ Međutim, Lautrec je zapamćeniji zbog svojih plakata i litografija jednostavnih kompozicija. Tehniku litografije smatrao je skladnom stilu japanskih drvoreza, koji su jasnim i jednostavnim elementima uspijevali prenijeti poruku uz uključivanje kaligrafije kao kompatibilnog elementa.²⁷² Godine 1891. Lautrec je izradio plakat za Moulin Rouge, koji je predstavljao nešto sasvim novo među dotadašnjim pariškim plakatima. Pozornost privlači La Goulue te njezin partner Valentin, prikazan u obliku tamne siluete s jasnim obrisima. Japanski utjecaj jasan je zbog perspektivno skraćenih linija poda, Valentinovog lica koje nalikuje na masku te izreznanih likova.²⁷³

²⁶⁷ Cooper, str. 33

²⁶⁸ Isto, str. 37

²⁶⁹ Isto, str. 76

²⁷⁰ Isto, str. 88

²⁷¹ Sullivan, str. 238

²⁷² Ives, C., *The Great Wave*, str. 81

²⁷³ Cooper, str. 40

Japanski utjecaj očit je na plakatu *Aristide Bruant dans son cabaret* (1893.) kojega je Lautrec izradio za Moulin Rouge.²⁷⁴ Ovaj plakat, kao i *Le Divan Japonais* (1893.), upućuju na primitivni ukiyo-e te na Kaigetsudove radove.²⁷⁵ *Divan Japonais* je bio pariški lokal koji je nastao u duhu orijentalnoga trenda toga



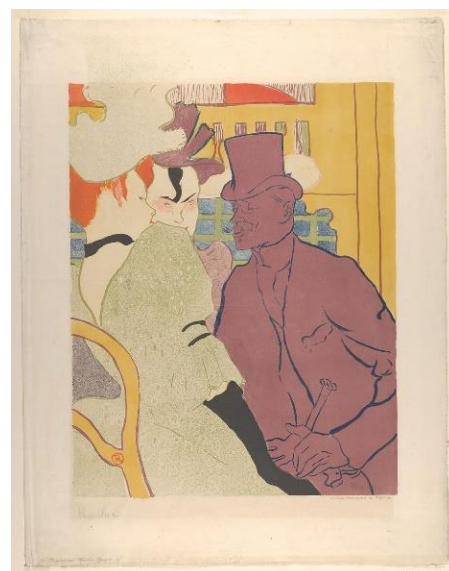
Slika 30: Henri de Toulouse-Lautrec, *Aristide Bruant dans son cabaret*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 31: Henri de Toulouse-Lautrec, *Divan Japonais*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York

doba. Bio je uređen svilom i lepezama, osoblje je nosilo kimona, a posjetitelji su uglavnom bili slikari, kipari i pisci. Lautrec je na svojem plakatu prikazao plesačicu Jane Avril u prvom planu, pokraj nje glazbenog kritičara Edouarda Dujardina te s lijeve strane u daljini pjevačicu Guilbert. Njezina je glava odrezana rubom plakata, što je Lautrec vjerojatno preuzeo od Degasovih djela, kao i izražajnu svjetlost pozornice. Japanski utjecaj na ovome plakatu odnosi se na plošno obojene mase i naglašene obrise unutar zbijene kompozicije.

Djelo *Englez u Moulin Rougeu* (1892.) prikazuje monokromnog muškog lika u pratnji dviju pariških gospođa, što podsjeća na japanske prikaze gejša i glumaca kabuki kazališta. Njihove figure su izvedene na dekorativan, plošan i apstraktan način unutar naglašenih linija, uskog prostora i zbijene kompozicije. Na djelu nema modelacije, već je dubina prostora definirana isključivo smanjivanjem udaljenih elemenata.²⁷⁶ Ovo djelo potječe od Lautrecovih studija Harunobuovih djela, kao i plakat *Reine de Joie* (1892.) koji prikazuje parišku kurtizanu u zagrljaju bogatog bankara.²⁷⁷



Slika 32: Henri de Toulouse-Lautrec, *Englez u Moulin Rougeu*, 1892., Metropolitan Museum of Art, New York

Lautrecovi plakati uvijek su jasno prenosili poruku te odražavali život njegova vremena. Njihov je opći efekt bio

²⁷⁴ Ives, C., *The Great Wave*, str. 81

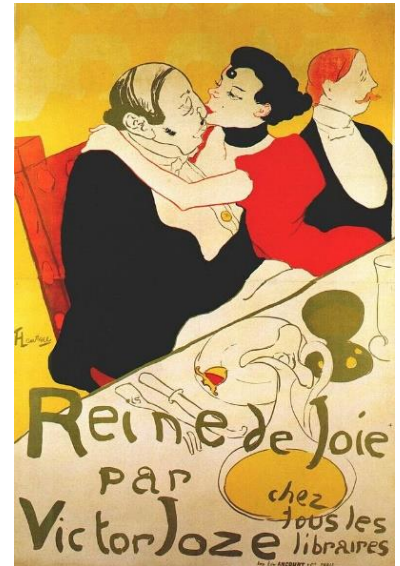
²⁷⁵ Sullivan, str. 237

²⁷⁶ Ives, C., *The Great Wave*, str. 82

²⁷⁷ Sullivan, str. 237

dekorativan, ali bez suvišnih elemenata. Bili su čitki zbog toga što je Lautrec, za razliku od svojih suvremenika, koristio jasan natpis kao osnovni element plakata.²⁷⁸

Do devedesetih godina 19. stoljeća francuski su se plakati uglavnom oslanjali na primarne boje. Lautrec je u svojoj praksi uveo šest ili sedam različitih litografskih ploča kako bi dodao nove boje, čime je uveo ljubičaste, narančaste i zelene nijanse. Takve boje nisu bile neuobičajene na japanskim drvorezima, no predstavljale su novost na francuskim plakatima.²⁷⁹ Za Lautreca su kombinacije boja prije svega bile u službi dekoracije i ekspresivnosti, više nego realističnog prikazivanja.²⁸⁰



Slika 33: Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie*, 1892., Metropolitan Museum of Art, New York

Osim korištenja većeg broja boja, Lautrec je od japanskih drvoreza preuzeo i korištenje drugih materijala. Njegovo djelo *Gospođica Loie Fuller* (1893.) slična je djelu *Glumac u predstavi Shibaraku* (oko 1820.) autora Danjura VII. Na obje slike prenaplašena je draperija prikazane osobe koja se bavi zabavljačkom djelatnošću. Kod Lautreca se radi o plesačici, dok se kod Danjura VII radi o glumcu. Na tom je djelu bojama dodana kombinacija mjedi i tinjca u prahu, dok je na Lautrecovom korišteno zlato.²⁸¹

Godine 1895. Lautrec je izradio portret Marcelle Lender, na kojega je uključio svoj monogram u stilu sličnih oznaka na japanskim plakatima. Blijeda Marcelle prikazana je u profilu i nalikuje na prikaze Utamarovih kurtizana. Prisutna je i bogata dekoracija nalik na japanske prikaze tekstila.²⁸²



Slika 34: Henri de Toulouse-Lautrec, *Gospođica Loie Fuller*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 35: Danjuro VII, *Glumac u predstavi Shibaraku*, oko 1820., Metropolitan Museum of Art, New York

²⁷⁸ Cooper, str. 44

²⁷⁹ Ives, C., *The Great Wave*, str. 82

²⁸⁰ Isto, str. 85

²⁸¹ Denvir, str. 80

²⁸² Ives, C., *The Great Wave*, str. 85

Lautrec je vjerojatno bio među prvim europskim umjetnicima koji su primijetili snagu japanskih linija. Izradio je monokromnu litografiju Jane Avril (1893.), koja kombinira tanke i debele linije, zakrivljene radi dočaravanja pokreta. Ova litografija podsjeća na Kiyotadine drvoreze koji prikazuju glumce kazališta kabuki, također prikazane u pokretu i monokromno, uz naglašavanje odjeće.²⁸³ Osim toga, na ovom je djelu koristio japansku tintu, štapić koji se koristi u sumi-e slikarstvu te kistove, što je nabavio iz Japana.²⁸⁴

Vidljiv je i utjecaj Sharakuovih drvoreza zbog ekspresivnih, iskrivljenih lica, što je Lautrec preuzeo u svojim portretima kako bi dočarao karakter portretirane osobe. Primjer toga je djelo *U Moulin Rougeu: La Goulue i La Môme Fromage* (1892.). Lice desno prikazane Môme Fromage iskrivljeno je u grimasi, a dodana joj je i šminka nalik na Sharakuove prikaze glumaca.²⁸⁵

Japanska umjetnost je Lautrecu pružila inspiraciju u obliku linija, boja i uzoraka, što je preuzeo na svojim litografijama. Nijedan drugi zapadnjački umjetnik nije iskoristio principe japanske umjetnosti u takvoj mjeri.²⁸⁶ Međutim, na Lautrecovim grafikama ipak se primjećuju poneka odmicanja od japanskih drvoreza. Lica na ukiyo-e drvorezima uvijek su idealizirana i depersonalizirana, ne prikazuju individualizam, nego tipove. To vrijedi i za Sharakuove radove, koji prikazuju glumačke maske. S druge strane, Lautrecova lica pokazuju individualizam, a često se radi o karikaturama ili portretima, kao što su Jane Avril, La Goulue ili karikature Engleza.²⁸⁷



Slika 36: Henri de Toulouse-Lautrec, *U Moulin Rougeu: La Goulue i La Môme Fromage*, 1892., Metropolitan Museum of Art, New York

²⁸³ Isto, str. 89

²⁸⁴ Ives, C., *Toulouse-Lautrec in The Metropolitan Museum of Art*, str. 40

²⁸⁵ Ives, C., *The Great Wave*, str. 90

²⁸⁶ Isto, str. 94

²⁸⁷ Sullivan, str. 237

Paul Gauguin

Paul Gauguin bio je među prvim umjetnicima koji su prepoznali estetsku vrijednost primitivne umjetnosti. Proveo je mnogo vremena na putovanjima čitavim svijetom, ponajviše Južnom Amerikom i Azijom. Njegov stil mnoge svoje karakteristike duguje kineskoj, egipatskoj i hinduističkoj umjetnosti Indije i Jave, a interes prema japanskoj umjetnosti kod Gauguina vjerojatno su potaknuli Degas i impresionisti. Krajem 80-ih godina 19. stoljeća počeli su ga zanimati ukiyo-e drvorezi. Japanski otisci pojavljuju se na pozadini njegove slike *Mrtva priroda s vazom u obliku glave i japanskim drvorezom* (1889.) te na pozadini portreta obitelji Schuffenecker (1889.).



Slika 37: Paul Gauguin, *Portret obitelji Schuffenecker*, 1889., Musée d'Orsay, Pariz

Tijekom ljeta 1888. godine Gauguin prelazi na novi stil kojim reducira naslikane elemente na jednostavna područja boje i izražene obrise. Jedna od prvih takvih slika bila je *Vizija nakon propovijedi* (1888.), koja likove anđela i Jakova duguje likovima Hokusaijeve *Mange*.²⁸⁸ Na ovoj slici, kao i na slici *Mrtva priroda sa štencima* (1888.), korišten je kloazonizam. Poput japanske umjetnosti, obilježje kloazonizma jest razdjeljivanje područja čistih boja snažnim, tamnim linijama. Upravo je zbog ovog obilježja Gauguin cijenio japansku umjetnost – ona nije podlijevala gradaciji, tonovima i sjenama.²⁸⁹



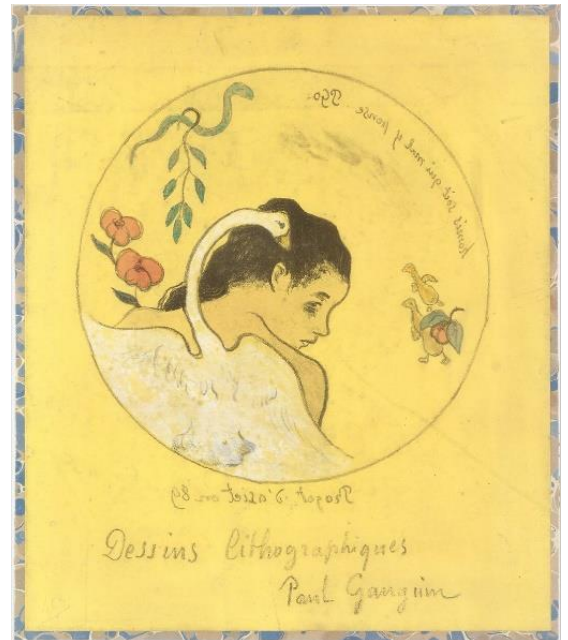
Slika 38: Paul Gauguin, *Vizija nakon propovijedi*, 1888., Škotska nacionalna galerija, Edinburgh

Godine 1889. Gauguin je završio ciklus od jedanaest litografija pod nazivom *Dessins litographiques*, na kojima interpretira vlastita ulja na platnu inspirirana putovanjima u Pont-Aven, Arles i Martinique. Na ovim litografijama slabije je dočarana atmosfera i gotovo da nema modelacije, čime je stvoren izrazito plošni izgled grafika. Boje su također slabije izražene, dok su naglašeni žuta pozadina i tamni obrisi. Ova žuta pozadina mogla je biti inspirirana ponekim

²⁸⁸ Ives, C., *The Great Wave*, str. 96

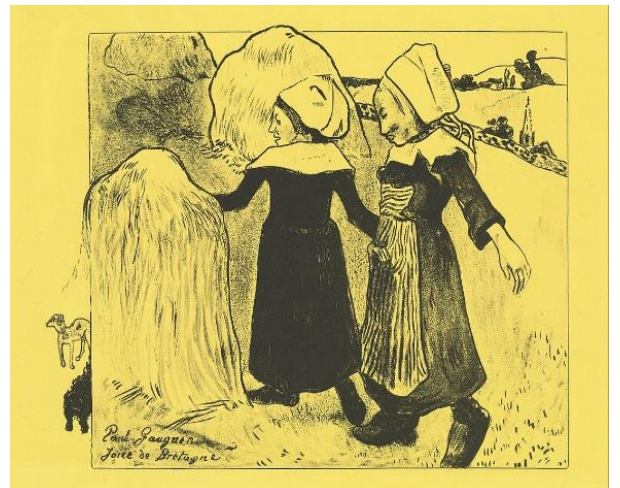
²⁸⁹ Sullivan, str. 336

japanskim drvorezima otisnutima na sličnom papiru, čije su se reprodukcije mogle pronaći u francuskim knjigama i časopisima poput *Le Japon Artistique*.²⁹⁰ Jedna od tih litografija je *Leda* (1889.), koja prikazuje ženski lik unutar kruga uz biljnu i životinjsku dekoraciju, što podsjeća na portrete žena japanskih drvoreza poput Kuniyoshijeve *Snažne žene Okane sa cvijećem* (oko 1844.).



Slika 39: Paul Gauguin, *Leda*, iz ciklusa *Dessins lithographiques*, 1889., Metropolitan Museum of Art, New York

Gauguinov boravak u Bretanji potaknuo ga je na stvaranje prikaza krajolika po uzoru na Hanurobuova djela. Na slici *Užici Bretanje* (1889.) pejzaž je na pojednostavljen način sastavljen od plošnih elemenata uz fokus na dva ženska lika bez svjetlosti i sjena.²⁹¹ Na ovim litografijama vidljivo je i Gauguinovo preuzimanje japanskog načina prikazivanja vode.²⁹² Primjer toga je ilustracija za djelo Edgara Allana Poea *Spuštanje u vrtlog*, naslovljeno *Les dramas de la mer* (1889.) koje podsjeća na Sadahideovo djelo *Sakupljač morske trave* (oko 1850.), izrađeno u formatu lepeze. Gauguinovo djelo ima sličan format, ali preokrenut. Na obje slike prikazan je muški lik suočen snagom vode, čiji su smjer i pokret dočarani linijama.²⁹³



Slika 40: Paul Gauguin, *Užici Bretanje*, 1889., Metropolitan Museum of Art, New York

Nešto kasnije Gauguin je naslikao *Jahače na plaži* (1902.), gdje se primjećuje ugledanje na harmonične odnose boja japanske umjetnosti, dok djelo *Bijeli konj* (1898.) pokazuje utjecaj škole Korin. Gauguin je tako stvorio vlastitu sintezu postimpresionizma i japanske umjetnosti.²⁹⁴

²⁹⁰ Ives, C., *The Great Wave*, str. 97

²⁹¹ Isto, str. 99

²⁹² Isto, str. 100

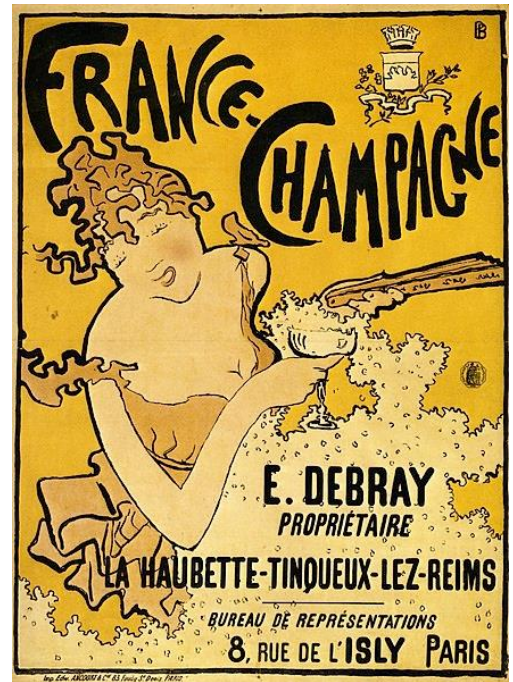
²⁹³ Isto, str. 102

²⁹⁴ Sullivan, str. 336

Simbolisti: Grupa Nabis

Pierre Bonnard

Pierre Bonnard bio je jedan od umjetnika grupe Nabis. Od svih članova grupe, Bonnard je gajio najveće zanimanje prema japanskoj umjetnosti, a njegovi radovi pokazuju utjecaje japanskih umjetnika poput Hiroshiga i Kiyonage.²⁹⁵ Japanski otisci ukazali su mu na mogućnost izražavanja samom bojom, bez modelacije. Njegova djela ovog razdoblja su dvodimenzionalna, sastavljena su od uzoraka, a često se radi o ekstremno vertikalnim ili horizontalnim kompozicijama.²⁹⁶ Poput japanskih drvorezaca, bavio se temama svakodnevnog života, što je prikazivao pomoću izraženih linija i plošnih boja.²⁹⁷



Slika 41: Pierre Bonnard, plakat za France-Champagne, 1891., Muzej moderne umjetnosti, New York

Godine 1891. objavljen je njegov plakat za France-Champagne, gdje je pokazao svoj interes prema japanskoj umjetnosti i Gauguinovim djelima, a može se primijetiti i imitiranje morske pjene s Hokusaijevog *Velikog vala*.²⁹⁸ Prikazana je žena u opijenom stanju na iznimno plošan način. Istaknuta je izražajnim, tamnim obrisima na isto tako izražajnoj i plošnoj žutoj pozadini. Iluzija volumena dočarana je isključivo različitom debljinom linija.²⁹⁹ Bonnard je tada bio slabije poznat umjetnik, a mnogi su kritičari prepoznali inovativnost ovog plakata, što je pomoglo njegovoj popularnosti.³⁰⁰ Upravo je ovaj plakat imao utjecaja na Lautreca, istaknutog autora francuskih plakata ovog razdoblja.³⁰¹

Bonnard je iste godine izradio litografiju *Žene u vrtu*. Radi se o paravanu sastavljenom od četiri uska panela, u čemu se vidi utjecaj japanskih paravana. Na uskom formatu prikazane su žene u odjeći dekoriranoj uzorcima. Dekorativnost ovih panela se ovdje ne zaustavlja, već je prisutna i u naslikanim uzorcima pozadine.³⁰²

²⁹⁵ Kostenevitch, str. 111

²⁹⁶ Denvir, str. 82

²⁹⁷ Isto, str. 83

²⁹⁸ Ives, C., *The Great Wave*, str. 57

²⁹⁹ Iskin, str. 56

³⁰⁰ Isto, str. 44

³⁰¹ Isto, str. 45

³⁰² Brodskaja, N., *Post-Impressionism*, 188

Bonnardova litografija *Obiteljska scena* (1893.), dominantnih obojenih područja i ovoga puta bez naglašenih obrisa, nastala je po uzoru na Utamarovo djelo *Sankatsu i Hanhichi s djetetom*. Na obje slike ističe se vertikalna kompozicija te uvođenje dekoracije preko uzoraka na odjeći prikazanih likova.³⁰³

Godine 1895. Bonnard je naslikao sliku *Iza ograde*. Slikom dominiraju smeđi tonovi i tamna ograda koja horizontalno prelazi čitavom kompozicijom. Iza ograde naslikan je jedan ženski lik, a čitava slika odražava monotonu, zimsku atmosferu. Slika posjeduje naglašenu dekorativnu osobinu, prije svega zbog dijagonalnih i presjecajućih linija ograde.³⁰⁴

Bonnard je posjedovao kolekciju ukiyo-e otisaka, među kojima su bili Hiroshigini radovi. Po njegovom je uzoru objavio ciklus od dvanaest litografija pod nazivom *Quelques aspects de la vie de Paris* 1899. godine, koja prikazuje užurbane pariške ulice i stanovnike grada. Na sličan je način Hiroshige prikazivao stanovnike grada Eda i scene s japanskih cesta.³⁰⁵ Ove su grafike prepune likova u pokretu raštrkanih površinom slike, čija kompozicija nema žarište.³⁰⁶ Na mnogim litografijama Bonnard preuzima ptičju perspektivu te plošan način prikazivanja prostora pri kojemu se udaljeni elementi bitnije ne razlikuju od bližih, a na ponekim litografijama korišten je vertikalni format, koji u zapadnjačkoj umjetnosti nije uobičajen u prikazivanju pejzaža.³⁰⁷



Slika 42: Pierre Bonnard, *Obiteljska scena*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 43: Utamaro, *Sankatsu i Hanshichi s djetetom*, oko 1800., Metropolitan Museum of Art, New York



Slika 44: Pierre Bonnard, *Coin de rue*, iz ciklusa *Quelques aspects de la vie de Paris*, 1899., Metropolitan Museum of Art, New York

³⁰³ Ives, C., *The Great Wave*, str. 59

³⁰⁴ Kostenevitch, str. 119

³⁰⁵ Ives, C., *The Great Wave*, str. 61

³⁰⁶ Denvir, str. 82

³⁰⁷ Ives, C., *The Great Wave*, str. 64

Godine 1897. Bonnard je izradio i paravan sastavljen od četiri litografije. Paravan prikazuje parišku ulicu s prolaznicima i kočijama u pozadini, a njegov velik dio čini prazna površina, što je tipično za japanske paravane. Još jedno obilježje istočnjačke umjetnosti bila je asimetrija, što je Bonnard također uključio u svoj paravan postavivši fokus kompozicije desno od središta.³⁰⁸ Kod Bonnarda se japanski utjecaj prije svega odnosio na njegove grafike, no taj je utjecaj slabiji nakon 1900. godine.³⁰⁹



Slika 45: Pierre Bonnard, *Promenade des nourrices, friese des diaeres*, 1897., Muzej moderne umjetnosti, New York

Édouard Vuillard

Edouard Vuillard također je bio član grupe Nabis. Mnogi od njegovih radova prikazuju scene iz svakodnevnog života slične Hanurobuovim prikazima. To su prikazi tihog interijera i jednostavno izvedenih likova koji odaju blagi melankolični dojam. Hanurobuovo djelo *Mladić svira bubanj* (oko 1768.) podsjeća na Vuillardovu *Krojačicu* (1893.). Na oba djela radi se o prikazu jednog lika u prostoru lišenom dubine uz dekoriranost prostora i lika preko uzoraka na odjeći i zidovima. Vuillard je preuzeo i Hanurobuovo tipično kombiniranje sive i zelene boje.³¹⁰



Slika 46: Hanurobu, *Mladić svira bubanj*, oko 1768., Museum of Fine Arts, Boston

Vuillardovi najznačajniji grafički radovi spadaju u ciklus *Pejzaži i interijeri*, objavljen 1899. godine. Ti se radovi bave temama suvremenog života, kućanstva, gradskih lokala i ulica,³¹¹ a ističu se bogatim detaljima,

Slika 47: Édouard Vuillard, *Krojačica*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York



³⁰⁸ Isto, str. 65

³⁰⁹ Isto, str. 66

³¹⁰ Isto, str. 68

³¹¹ Isto, str. 71

ponovno u obliku uzoraka prisutnih u dekoraciji interijera. *Interijer s visećom lampom* (1899.) jedno je od djela ovoga ciklusa, a nastalo je prema Hiroshiginom *Hramu Kinryusan u Asakusi* (1856. – 1858.). Na obje slike prisutna je dominacija velike i dekorirane lampe u gornjem dijelu slike.³¹² Vuillard je inspiraciju crpio i iz Hokusaijeva ciklusa *Trideset i šest pogleda na planinu Fuji*, na čijim djelima dominiraju svijetle plave, zelene i žute boje, koje je Vuillard preuzeo.³¹³ Njegova slika *Les Tuileries* (1895.) podsjeća na Hokusaijev *Pogled na Fuji iz Hrama petsto arhata u Szaidu* (kasne dvadesete godine 19. stoljeća). Obje slike prikazuju skupinu ljudi viđenu s leđa, koji stoje uz ogradu i gledaju u daljinu,³¹⁴ a ističe se različitost prikazanih draperija, od kojih je svaka dekorirana na svoj način.³¹⁵ Poput mnogih Hokusaijevih djela, Vuillardova negiraju iluziju dubine, stvarajući plošne prikaze prostora koristeći boje jednakog intenziteta za daljinu i blizinu. Primjer toga je Vuillardovo djelo *Avenija* (1899.).³¹⁶



Slika 48: Édouard Vuillard, *Avenija*, 1899., Metropolitan Museum of Art, New York

Art Nouveau

Japanska umjetnost ostvarila je utjecaj i na Art Nouveau. Tijekom posljednjeg desetljeća 19. stoljeća Siegfried Bing je uspješno širio interes za japanskom umjetnošću baveći se uvozom umjetničkih predmeta iz Japana. Tako je utjecao na prihvaćanje ikonografije i forme japanske umjetnosti, a gotovo su svi umjetnici pokreta Art Nouveau u nekoj mjeri prilagodili svome stilu japanske linije i biljni ornament. Međutim, uz japanski utjecaj bili su tu i utjecaji keltske, islamske, gotičke, barokne i rokoko umjetnosti.³¹⁷

Najviše su preuzimana obilježja dekorativnosti i plošnosti, ne samo u slikarstvu i grafičkoj umjetnosti, već i raznim drugim oblicima stvaralaštva, poput predmeta u staklu i namještaja. Dekoracija nove umjetnosti prije svega je vegetabilna, a mogla je biti izražena u

³¹² Isto, str. 72

³¹³ Isto, str. 73

³¹⁴ Isto, str. 74

³¹⁵ Denvir, str. 86

³¹⁶ Ives, C., *The Great Wave*, str. 76

³¹⁷ Warren, R., *Art Nouveau and the Classical Tradition*, Bloomsbury, London, 2018., str. 4

obliku slobodnih, vijugavih linija. Linearnost, vegetabilna ili ne, još je jedna od često preuzimanih karakteristika japanske umjetnosti.³¹⁸ Česte su bile vertikalne kompozicije i naglašeno vertikalni elementi, kao i vertikalno postavljanje teksta na plakatima i ilustracijama. Preuzimana je i asimetrija, a uz bogatu dekoraciju na umjetničkim djelima uključivane su i prazne površine.³¹⁹

Budući da je umjetnost druge polovice 19. stoljeća obilježena stilovima od kojih se mnogi vremenski poklapaju, može se smatrati kako francusko slikarstvo pokreta Art Nouveau uključuje neke umjetnike koji su već spominjani. Tu se ubrajaju umjetnici grupe Nabis i Toulouse-Lautrec, koji svojim djelima uvode novu estetiku.³²⁰ Primjerice, Lautrecovi brojni prikazi plesačice Loie Fuller prenaplašavaju njezin pokret pomoću draperije dočarane vijugavim linijama karakterističnima estetici pokreta Art Nouveau. Još jedno obilježje ovoga pokreta jest izražavanje u raznim oblicima stvaralaštva, što se odnosi i na plakate koji su se u ovo vrijeme uzdignuli na umjetničku razinu, a na tom se području prije svega istaknuo Lautrec.³²¹

U Francuskoj su postojala dva glavna centra izrade plakata. Prvi je bio *La Revue Blanche*, za kojeg je plakate izrađivao Lautrec.³²² Drugi je bio *Salon des Cent*, kojega je osnovao urednik časopisa *La Plume*, a plakate su izrađivali Alphonse Mucha, Eugène Grasset i Pierre Bonnard.³²³

Alphonse Mucha

Alphonse Mucha se rodio u Moravskoj, a kasnije se preselio u Pariz. Njegovi su crteži bili često objavljeni u časopisima poput *La Plume*, a izradio je brojne plakate za Sarah Bernhardt. Fotografije su mu nerijetko služile kao polazišna točka prilikom crtanja.³²⁴ Preuzeo je mnogo različitih utjecaja i u svojim je radovima spajao lijepu s komercijalnom umjetnošću, duhovno s materijalnim, idealno s realnim, istočne sa zapadnim utjecajima, kršćansko s

³¹⁸ Sterner, G., *Art Nouveau*, Barron's, New York, 1982., str. 24

³¹⁹ Tschudi Madsen, S., *Art Nouveau*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1962., str. 60

³²⁰ Howard, J., *Art Nouveau: International and national styles in Europe*, Manchester University Press, 1996., str. 17

³²¹ Isto, str. 18

³²² Brunhammer, Y., *Art Nouveau: Belgium, France*, Institute for the Arts, Rice University, 1976., str. 94

³²³ Isto, str. 95

³²⁴ Gibson, str. 156

poganskim i staro s modernim, stvorivši tako vlastiti stil. Bavio se i raznim oblicima umjetnosti, što uključuje izradu nakita i fotografiju.³²⁵

Mucha je svoj plakat *Gismonda* (1894.) izradio u izduženom obliku po uzoru na otiske japanskog drvoreza. Prikazana je glumica Sarah Bernhardt u bogato dekoriranoj odjeći, a njezin je lik obrubljen snažnim obrisima. Čitavo djelo izrazito je plošno, ne uključuje sjene niti se bavi iluzionizmom, već njime dominira dekoracija izražena na dvodimenzionalnoj površini.³²⁶ Nakon ovog plakata izradio je još plakata u sličnom stilu i formatu. To su *La Dame aux Camélias* (1896.), *Lorenzaccio* (1896.), *La Samaritaine* (1897.), *Hamlet* (1899.) i *La Tosca* (1899.).³²⁷ U njegovim se radovima često pojavljuju motivi cvijeća, godišnjih doba, mjeseci, dragog kamenja, zvijezda i naglašene kose, a držao se prikazivanja oskudno odjevenih žena u stiliziranim prirodnim okruženjima. Često je koristio japanske načine prikazivanja kako bi povezo prikazane ženske likove s prirodom.³²⁸ Primjerice, mogu se usporediti Muchine litografije s prikazom godišnjih doba iz 1900. godine³²⁹ s japanskim drvorezima poput *Žena s lulom* autora Utagawe Toyokunija II (1830. – 1834.)³³⁰ ili triptih *Proljeće* autora Utagawe Kunisade (1823.) gdje su prikazane tri žene u bogato dekoriranom ambijentu s procvjetalim stablom.³³¹ Ovi Muchini radovi sastavljeni su od četiri uska i vertikalna panela. Poput navedenih japanskih otisaka, prikazano je čitavo tijelo naslikanih žena u nekoliko različitih položaja s naglašenom odjećom i dekoracijom, a žene su postavljene u prirodno okruženje pojedinog godišnjeg doba. Premda je na japanskim otiscima ornamentalna dekoracija ponajviše sadržana upravo na odjeći, ali i u okružujućem ambijentu, kod Muche je ona najsnažnija na naslikanim okvirima samih djela. Unatoč tomu, i Muchina su djela prepuna detalja uz ponešto praznih površina, poput japanskih drvoreza.



Slika 49: Alphonse Mucha, *Gismonda*, 1894., Mucha Museum, Prag

³²⁵ Howard, str. 19

³²⁶ Bade, Charles, str. 110

³²⁷ Howard, str. 21

³²⁸ Isto, str. 22

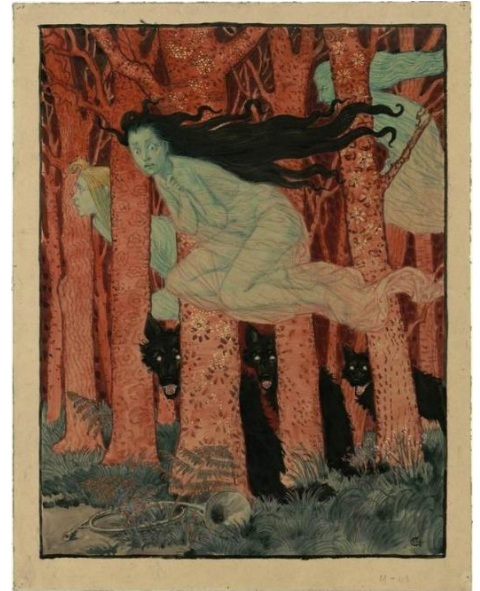
³²⁹ <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/244>

³³⁰ <https://www.loc.gov/resource/jpd.00252/?st=image>

³³¹ <https://collections.mfa.org/objects/494611>

Eugène Grasset

Eugène Grasset je bio inspiriran srednjim vijekom. Njegovi su radovi često nalikovali vitrajima.³³² Poput Muche, osim plakatima bavio se i drugim oblicima stvaralaštva, poput skulpture i raznih drugih vrsta primijenjene umjetnosti, kao što je izrada tepiha, nakita, namještaja i dr. Njegovi su plakati uključivali bogati biljni ornament, uz naglašene boje i teksture. Uključivao je i prikaze žena u istaknutim haljinama, koje je prikazivao u pejzažima. U ovome je vidljiv utjecaj japanskih drvoreza. Jedan od takvih radova je *Salon des Cent* (1894.), koji prikazuje blijedu ženu u krupnom planu koja promatra cvijet. Na djelu su istaknuti snažni obrisi i linije koje dočaravaju teksturu i smjer kose, kao i odjeće i stabljike cvijeta.³³³ Slični prikazi žena sa cvijećem mogu se naći u japanskoj umjetnosti, čega je primjer ciklus *Bijin gosekku* (1795. – 1800.). Autor ovoga ciklusa je Ichirakutei Eisui, a ciklus uključuje prikaze žena u krupnom planu, od kojih su poneke prikazane uz cvijeće.³³⁴



Slika 50: Eugène Grasset, *Tri žene i tri vuka*, 1892., Musée des Arts Décoratifs, Pariz

Grassetovo djelo *Tri žene i tri vuka* (1892.) prikazuje lebdeće ženske likove plave kože odjevene u bijelu prozirnu odjeću, izobličениh lica i nalik na duhove. Čitava scena djeluje sablasno, čemu pridonosi crvena šuma i tri crna vuka s bijelim očima. Može se primijetiti i ornamentalna dekoracija naslikanoga drveća.³³⁵ Djelo podsjeća na japanske prikaze duhova, koji su na prikazima često prozirni, crnokosi i odjeveni u bijelu odjeću dugih rukava, a pojavljuju se u noćnim scenama. Kao primjer može poslužiti djelo *Onoe Matsusuke kao duh ubijene žene Oiwe* (1812.) autora Utagawe Toyokunija.³³⁶

Godine 1897. Grasset je izradio djelo *Morphinomane*, koje prikazuje ovisnicu o morfiju izobličениh lica i naglašene crne kose. Ovo je djelo nastalo prema Utamarovim prikazima Yamaube, ženskog lika iz japanskih legendi. Radi se o napuštenoj ženi iz divljine, koja je na slikama prepoznatljiva po neurednoj crnoj kosi, a često se prikazuje u pratnji svojega sina Kintara.³³⁷

³³² Brunhammer, str. 95

³³³ <https://go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=65259>

³³⁴ <https://www.artic.edu/artists/34384/ichirakutei-eisui>

³³⁵ <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/trois-femmes-et-trois-loups>

³³⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45290>

³³⁷ <https://www.philamuseum.org/collection/object/76582>

Zaključak

Vrijeme razvoja japanskih drvoreza bilo je vrijeme koje je Japan proveo u izolaciji od ostatka svijeta. Upravo je to dozvolilo razvoj autohtone umjetnosti, neovisne o vanjskim utjecajima. Bila je to umjetnost novonastaloga srednjega sloja, a kasnije sve više i seljaka, što je u skladu s temama japanskih drvoreza. Bavili su se temama grada i života njegovih stanovnika, prikazujući scene iz javnih kuća, kazališta ili ulica. Tijekom 19. stoljeća prikazivani su i pejzaži, koji su nerijetko tematizirali čovjekov položaj u prirodi, čime su se bavili Hokusai i Hiroshige. Premda u tadašnjem Japanu nisu smatrani ravnopravnima tradicionalnoj umjetnosti, drvorezi su bili revolucionarni za tadašnju umjetnost zbog toga što su bili usmjereni srednjemu sloju, zbog masovne izrade, dostupnijih cijena i tema kojima su se bavili.

Slično se dogodilo i u Francuskoj u drugoj polovici 19. stoljeća. Uspon građanstva i srednjega sloja, kao i revolucionarno ozračje toga doba, stvorili su potrebu za odvajanjem od ustaljenih tradicija te potrebu za novom, dostupnijom umjetnošću. Doba građanstva, urbanizacije i industrijalizacije utjecalo je na tadašnje Francuske umjetnike. Umjetnost se više nije bavila herojskom poviješću nacije, nego je sve više prikazivala život običnih ljudi. Poput ukiyo-e umjetnika, francuski umjetnici su prikazivali gradove i urbanu svakodnevicu. Česte su bile scene iz noćnih lokala i gradskih ulica, ali i pejzaži koji prikazuju prirodu izvan gradova.

Bilo je to i vrijeme upoznavanja drugih svjetskih kultura, čije su umjetnosti upoznali europski umjetnici i njima se inspirirali. Nakon otvaranja Japana 1868. godine, u Pariz dolaze razni japanski predmeti poput keramike, lepeza i kimona, a među njima su bili i otisci japanskih drvoreza. Upoznavanje orijentalnih kultura preraslo je u trend. Mnogi vodeći francuski umjetnici toga vremena bili su oduševljeni japanskom umjetnošću, pa su započeli stvarati vlastite kolekcije otisaka i uključivati njihova stilska obilježja u svoje radove. Zapadnjačkim umjetnicima su druge kulture pružale utočište od svijeta kojega je preuzeo materijalizam, u čemu su mnogi vidjeli degradaciju humanističkih i duhovnih vrijednosti. S druge strane, prepoznali su bliskost s prirodom koja je ukorijenjena u japanskoj kulturi i umjetnosti, dok su kulturu moderne Europe smatrali odvojenom od prirode.

Može se govoriti o nekoliko različitih načina na koje je Japan ostvario utjecaj na francusko slikarstvo druge polovice 19. stoljeća. Poneki radovi pokazuju doslovno preuzimanje pojedinih obilježja japanske kulture, kao što je slikanje likova odjevenih u kimono ili likova koji drže lepeze, ili su pak u pozadinama naslikani japanski svitci i otisci, što se može vidjeti

na Manetovom portretu *Nine de Callais* (1873.- 1874.) te na Monetovom djelu *La Japonaise* (1876.). To je samo izraz aktualnog trenda onoga vremena, čime nisu ostvarene snažnije promjene u umjetnosti. Drugi radovi preuzimaju stilske karakteristike japanskih paravana, odnosno yamato-e umjetnosti. Primjer toga je Monetov ciklus *Lopoči* koji se danas čuva u Musée de l'Orangerie u Parizu. Međutim, najčešće je preuzimanje stilskih obilježja japanskih drvoreza. Taj se utjecaj pokazao najtrajnijim. Osim što je utjecao na umjetnike druge polovice 19. stoljeća, može se reći da je taj utjecaj preko njihovih djela našao svoj put do raznih stilova 20. stoljeća.

Među preuzimanim obilježjima japanskih drvoreza prije svega treba istaknuti naglašenu dvodimenzionalnost i plošnost. Stoga djela impresionizma, postimpresionizma i grupe Nabis često imaju vrlo malo sjena i modelacije ili ih uopće nemaju. Nerijetko su na djelima uključena područja čiste boje, kao što je to slučaj na mnogim Lautrecovim plakatima ili Gauguinovim slikama. Manet je u svojim djelima prvi odvajao područja boje po uzoru na japanske drvoreze, često naglašavajući kontrast između svjetlih i tamnih područja. Primjeri toga su njegova djela *Pogubljenje cara Maksimilijana* (1868. – 1869.) i *Olimpija* (1864.). Manet je na ponekim djelima uključivao mreže vertikalnih i horizontalnih elemenata kako bi raščlanio kompoziciju. To je slučaj na djelu *Balkon* (1868. – 1869.), ali i na Lautrecovom *Moulin de la Galette* (1889.), gdje je time dočarana prostornost scene. Po uzoru na japanske drvoreze, prikazi gradskih ulica ili pejzaža ne dočaravaju atmosferu, a udaljeni elementi ne razlikuju se od bližih zbog toga što su svi elementi slike izvedeni u bojama jednakog intenziteta te pomoću jednako naglašenih linija. Jedino po čemu je dočarana dubina jest umanjenost udaljenih predmeta. Mnoge od tih kompozicija nemaju žarišnu točku. Osim toga, prikazi ulica često su izvedeni iz ptičje perspektive i u vertikalnim kompozicijama, čega je primjer Bonnardov ciklus *Quelques aspects de la vie de Paris* (1899.). Naglašena linearnost još je jedno obilježje koje su francuski umjetnici često uključivali u svoje radove, čega su primjer Gauguinova djela i njegov kloazonizam. Preuzeta je i dekorativnost preko uzoraka u interijerima i na odjeći prikazanih likova, što se ističe na Vuillardovim grafikama i slikama, kao što je *Krojačica* (1893.). Poneka Bonnardova djela primjer su preuzimanja obilježja asimetrije, a Bonnard se bavio i slikanjem paravana. Radovi su ponekad izrađivani u uskim dimenzijama, najčešće ekstremno vertikalnim po uzoru na drvoreze tipa hashira-e, kakve su izrađivali Alphonse Mucha ili Bonnard. Nerijetko su uključivali likove odrezane rubom slike, čega su primjer Manetova, Degasova, Bonnardova i Vuillardova djela. Dobar primjer je Degasovo djelo *Trg sloge* (1875.). Degasovi radovi primjer su prikazivanja scena iz perspektiva koje su neuobičajene u zapadnjačkom slikarstvu, zbog čega

su, primjerice, Degasove naslikane žene prikazane prilikom kupanja videne s leđa. Monetove su slike primjer preuzimanja svjetlijih boja po uzoru na Hokusaijeva i Hiroshigina djela, čime se odvojio od tamnijih prikaza salonske umjetnosti. Van Goghova djela, kao što je crtež *Kolibe u Saintes-Maries* (1888.) ili slika *Jardin de Maraichers* (1888.), pokazuju način dočaravanja tekstura korištenjem točaka i crtica. Preuzimane su i poneke teme japanske umjetnosti, poput prikaza žena prilikom češljanja ili kupanja, čime su se bavili Degas i Cassatt. Drugi primjer mogu biti sablasni prizori iz legendi, čega je primjer Grassetovo djelo *Tri žene i tri vuka* (1892.).

Umjetnici su često birali ova obilježja prikazivati na svojim grafikama, no mnogi su uz grafike izrađivali i istovjetne ili slične slike u tehnici ulja na platnu ili pastele. Primjer toga su Degasovi prikazi Mary Cassatt u Louvreu te prikazi kupanja koje je izradila Cassatt. Tijekom posljednja dva desetljeća 19. stoljeća odvijala se obnova grafičkih umjetnosti. Tada je plakatima priznata umjetnička vrijednost, a na tom se području istaknuo Henri de Toulouse-Lautrec. Japanski su se drvorezi zbog svojih obilježja pokazali izvanrednim uzorom prilikom izrade plakata, što su prepoznali Bonnard i Lautrec.

Pokazalo se da su japanski drvorezi bili kompatibilni slikarskim stilovima druge polovice 19. stoljeća. Obje vrste umjetnosti bile su namijenjene novome, srednjem društvenom sloju, bavile su se gradskim temama, temama suvremenog života i običnih ljudi, kojima su se i japanski i francuski umjetnici približili tehnikama koje su omogućavale dostupnije cijene. Prije svega su to bile grafičke tehnike drvoreza kod japanskih, odnosno litografije kod francuskih umjetnika, ali kod impresionista i postimpresionista to su mogle biti i tehnika pastele i crteži. Stoga nije čudno što su francuski umjetnici prepoznali vrijednost ukiyo-e drvoreza, od kojih su crpili inspiraciju.

Literatura

1. Arnason, H. H., *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Fourth Edition, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1998.
2. Bade, P., Charles, V., *Alphonse Mucha*, Parkstone Press International, New York, 2012.
3. Bayly, C. A., *The Birth of the Modern World, 1780-1914: Global Connections and Comparisons*, Blackwell Publishing, Oxford, 2004.
4. Bleicken, J., *Povijest svijeta: od početka do danas*, Naprijed, Zagreb, 1990.
5. Brettell, R., *French Impressionists*, The Art Institute of Chicago and Harry N. Abrams Inc., New York, 1987.
6. Brodskaja, N., *Impressionism*, Parkstone Press International, New York, 2014.
7. Brodskaja, N., *Post-Impressionism*, Parkstone Press International, New York, 2010.
8. Brunhammer, Y., *Art Nouveau: Belgium, France*, Institute for the Arts, Rice University, 1976.
9. Bury, J.P.T., *France 1814-1940*, Routledge, London, 2003.
10. Cachin, F., *Manet, 1832-1883*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1983.
11. Cooper, D., *Henri de Toulouse-Lautrec*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1969.
12. Davies, Denny, Hofrichter, Jacobs, Roberts, Simon, *Jansonova povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin, 2013.
13. Denvir, B., *Post-Impressionism*, Thames and Hudson, London, 1992.
14. Devide, V., *Japan*, Školska knjiga, Zagreb, 2006.
15. Fricke, Honnef, Ruhberg, Schneckenburger, *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen, 2002.
16. Fried, M., *Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, 1999.
17. Gibson, M., *Symbolism*, Taschen, Köln, 1995.
18. Howard, J., *Art Nouveau: International and national styles in Europe*, Manchester University Press, 1996.
19. Huffman, J. L., *Japan in World History*, Oxford University Press, 2010.
20. Iskin, R., *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s - 1900s*, Dartmouth College Press, 2014.
21. Ives, C., *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979.
22. Ives, C., *Toulouse-Lautrec in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996.

23. Kostenevitch, A., *The Nabis*, Parkstone Press International, New York, 2014.
24. Leavens, I., *Van Gogh and Japonisme: Indebtedness and Transformation*, Education About Asia, vol. 14, br. 2, 2009.
25. Lee, S., *A History of Far Eastern Art*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1964.
26. McClain, J., *Japan, a modern history*, W.W. Norton & Co., New York, 2002.
27. Munsterberg, H., *The Japanese Print: A Historical Guide*, Weatherhill, New York, 1982.
28. Napier, S., *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.
29. Read, H., *Istorija modernog slikarstva*, Jugoslavija, Beograd, 1963.
30. Schmutzler, R., *Art Nouveau*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1962.
31. Sterner, G., *Art Nouveau*, Barron's, New York, 1982.
32. Sullivan, M., *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*, New York Graphic Society Ltd., 1973.
33. Totman, C., *Povijest Japana*, Barbat, Zagreb, 2003.
34. Tschudi Madsen, S., *Art Nouveau*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1962.
35. Walker, J., *Van Gogh, Collector of 'Japan'*, The Comparatist, vol. 32, 2008.
36. Warren, R., *Art Nouveau and the Classical Tradition*, Bloomsbury, London, 2018.

Internet:

37. <https://giveryn.org/gardens/fcm/visitgb.htm> (posjećeno 5.9.2022.)
38. <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/244> (5.9.2022.)
39. <https://www.loc.gov/resource/jpd.00252/?st=image> (5.9.2022.)
40. <https://collections.mfa.org/objects/494611> (5.9.2022.)
41. <https://go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=65259> (5.9.2022.)
42. <https://www.artic.edu/artists/34384/ichirakutei-eisui> (5.9.2022.)
43. <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/trois-femmes-et-trois-loups> (5.9.2022.)
44. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45290> (5.9.2022.)
45. <https://www.philamuseum.org/collection/object/76582> (5.9.2022.)

Popis slikovnih priloga

Slika 1: Ogata Korin, *Perunike*, nakon 1709., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 2: Hanurobu, *Žena se divi cvjetovima šljive*, 18. stoljeće, Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 3: Utamaro, *Hanazuma*, 1794., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 4: Sharaku, *Sawamura Yodogoro II i Bando Zenji kao Kawatsura Hogen i Onisadobo u predstavi Koinyobo Somewake Tazuna*, 1794., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 5: Hokusai, *Veliki val kod Kanagawe*, oko 1830. – 1832., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 6: Hiroshige, *Planina Fuji ujutro*, iz ciklusa *Pedeset i tri postaje na cesti Tokaido*, 1833. - 1834., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 7: Édouard Manet, *Frulaš*, 1866., Musée d'Orsay, Pariz

Slika 8: Mary Cassatt, *Kupka*, 1891. – 1892., Institut likovnih umjetnosti, Chicago

Slika 9: Claude Monet, *Jezero s lopočima: harmonija u zelenom*, 1899., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Slika 10: Paul Cezanne, *Mont Sainte-Victorie*, 1897. – 1900., Baltimore Museum of Art, Baltimore

Slika 11: Henri de Toulouse-Lautrec, *U Moulin Rougeu*, 1893. – 1895., Institut likovnih umjetnosti, Chicago

Slika 13: Édouard Manet, *Pogubljenje cara Maksimilijana*, 1868. – 1869., Kunsthalle, Mannheim

Slika 13: Édouard Manet, *Olimpija*, 1864., Musée d'Orsay, Pariz

Slika 14: Édouard Manet, *Le rendez-vous des chats*, 1868., Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco

Slika 15: Édouard Manet, *Le chat et les fleurs*, 1869., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 16: Hokusai, *Mačka i miš*, iz ciklusa *Manga*, 19. stoljeće, Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 17: Hokusai, *Lasica i bambus*, iz ciklusa *Manga*, 19. stoljeće, Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 18: Édouard Manet, *Queue devant la boucherie*, 1870., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 19: Hokusai, *Samuraji na kiši*, iz ciklusa *Manga*, 19. stoljeće, Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 20: Claude Monet, *La Japonaise*, 1876., Museum of Fine Arts, Boston

Slika 21: Edgar Degas, *Mary Cassatt u Louvreu*, bakropis, 1879. – 1880., Brooklyn Museum, New York

Slika 22: Edgar Degas, *Mary Cassatt u Louvreu*, pastela, 1885., Institut likovnih umjetnosti, Chicago

Slika 23: Edgar Degas, *La sortie du bain*, 1882., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 24: Edgar Degas, *Femme nue debout, à sa toilette*, 1890. – 1892., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 25: Utamaro, *Kupanje u hladnoj vodi*, oko 1799., MOA Bijutsukan, Atami, Japan

Slika 26: Edgar Degas, *Badanj*, 1886., Musée d'Orsay, Pariz

Slika 27: Mary Cassatt, *Kupka*, 1891., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 28: Utamaro, *Žena kupa dijete u kadi*, oko 1801., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 29: Vincent van Gogh, *Portret Pérea Tanguyja*, 1887., Musée Rodin, Pariz

Slika 30: Henri de Toulouse-Lautrec, *Aristide Bruant dans son cabaret*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 31: Henri de Toulouse-Lautrec, *Divan Japonais*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 32: Henri de Toulouse-Lautrec, *Englez u Moulin Rougeu*, 1892., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 33: Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie*, 1892., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 34: Henri de Toulouse-Lautrec, *Gospođica Loie Fuller*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 35: Danjuro VII, *Glumac u predstavi Shibaraku*, oko 1820., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 36: Henri de Toulouse-Lautrec, *U Moulin Rougeu: La Goulue i La Môme Fromage*, 1892., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 37: Paul Gauguin, *Portret obitelji Schuffenecker*, 1889., Musée d'Orsay, Pariz

Slika 38: Paul Gauguin, *Vizija nakon propovijedi*, 1888., Škotska nacionalna galerija, Edinburgh

Slika 39: Paul Gauguin, *Leda*, iz ciklusa *Dessins litographiques*, 1889., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 40: Paul Gauguin, *Užici Bretanje*, 1889., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 41: Pierre Bonnard, plakat za France-Champagne, 1891., Muzej moderne umjetnosti, New York

Slika 42: Pierre Bonnard, *Obiteljska scena*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 43: Utamaro, *Sankatsu i Hanshichi s djetetom*, oko 1800., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 44: Pierre Bonnard, *Coin de rue*, iz ciklusa *Quelques aspects de la vie de Paris*, 1899., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 45: Pierre Bonnard, *Promenade des nourrices, friese des diacres*, 1897., Muzej moderne umjetnosti, New York

Slika 46: Hanurobu, *Mladić svira bubanj*, oko 1768., Museum of Fine Arts, Boston

Slika 47: Édouard Vuillard, *Krojačica*, 1893., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 48: Édouard Vuillard, *Avenija*, 1899., Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 49: Alphonse Mucha, *Gismonda*, 1894., Mucha Foundation, Prag

Slika 50: Eugène Grasset, *Tri žene i tri vuka*, 1892., Musée des Arts Décoratifs, Pariz