



## **ГИСТАВ КУРБЕ (1819–1877)**

Студије права Курбе је започео у родном Орнану, а 1839. опредељује се за уметност и одлази у Париз. Незадовољан наставом у Школи лепих уметности, уписује Академију Свис и самостално проучава уметничка дела старих мајстора Лувру, првенствено Каравађа, Жерикоа и Веласкеза.



Након вишеструког одбијања, приликом дебитантског наступа на Салону 1844. Курбе излаже идеализовани аутопортрет **Курбе са црним псом** (1844). Егоцентрик и нарцисоидан по природи, сопствени лик приказује и у оквиру композиције **Љубавници** (1844),





на сликама **Човек с кожним појасом** (1845/46) и **Човек с лулом** (1848), који показују утицаје старих мајстора из Лувра.



Већина напред поменутих дела носе извесне рецидиве романтизма (атмосфера, колорит, начин реализације), једнако као и Курбеове касније еротске композиције (**Жена са папагајем 1866**), које су стилски блиске академизму.





Потреба за аутопромоцијом евидентна је и на слици ***Срећа поздравља генија (1854)***, где је Курбе себе представио као самоувереног уметничког генија са ранцем на леђима и штапом у руци, кога дочекује његов мецена Алфред Бријас са псом и слугом, који скрушено држи качкет у руци.



Слика **После ручка у Орнану (1848)**, на којој је Курбе себе приказао на мање хвалисав начин, награђена је медаљом на Салону 1849. То је, према пропозицијама Салона, ослободило Курбеа потоњег жирирања, што је значило да је на наредним изложбама могао да изложи било које дело. Други његови портрети из тог периода, попут оног **Шарла Бодлера (1848)**, не одликују се психолошком продубљеношћу приказане личности.

Курбеова каснија дела одликује **убедљива егзекуција, блистав колорит и пастуозна фактура**, морфолошке особине које представљају противтежу **провокативности** њихове уметничке замисли и **садржаја**. То је управо **друштвено ангажована димензија дела**, која су конципирана као политички субверзивни уметнички говор или проглас. Међутим, њихова порука није транспарентна, непосредно читљива, него се открива из Курбеових и Прудонових коментара.

**Прудонове идеје** о социјално ангажованој уметности снажно су утицале на Курбеа и његово опредељивање за реалистички идиом. Његове **објективне опсервације савременог живота** обезбедиле су му позицију водећег представника модерног реализма у сликарству. Та дела носе печат **документарности**, али и **аутентичности** уметничке визије проистекле из **непосредног посматрања стварности**. Уверен да савремени уметник треба да се фокусира на лични и непосредни доживљај материјалног света, Курбе је изјавио: „не могу да сликам анђела кад никад ниједног нисам видео“. На тим премисама настаје серија његових **монументалних композиција** које претендују на друштвено ангажовано дејство.







Прва у низу је слика **Туцачи камена** (1849), програмско дело Курбеовог реализма. Она демонстрира његов иновативни приступ како у одабиру теме, тако и у њеном третману. Видевши два човека како на путу разбијају камен, Курбе их је позвао у атеље да му позирају. Тако је настала слика туцача камена приказаних у природној величини, у првом плану и монументалном платну, формату који је до тада био резервисан искључиво за „велике теме“ историјског сликарства. Међутим, у Курбеовој интерпретацији теме нема Милеовог патоса и саосећања. Лице младића окренуто је од посматрача, док је лице старијег мушкарца скривено ободом шешира. Упркос томе, они код посматрача изазивају снажну емпатију, јер први је исувише млад, а други исувише стар за овај тежак посао. У позадини су представљени падина брега и мали фрагмент неба, који симболички указује на њихову судбину, ограничене животне могућности. Смисао слике Курбе објашњава речима „да се у овом позиву почиње као дечак, а завршава као старац“.





Туцање камена било је у то време ново занимање проистекло из све веће потребе за унапређењем путне инфраструктуре у Француској. Људи ангажовани за туцање камена и поплочавање путева углавном су долазили из редова сељака који су се, приморани да продају или напусте своју земљу, прихватили овог тешког, али слабо плаћеног посла, од којег су средња и виша класа највише профитирале. Управо због тога, Курбеов приказ туцача није идеализована представа намењена естетском уживању буржоазије.

Одевени у прљаву, закрпљену и подерану одећу и представљени као снажни људи, ови радници деловали су салонској публици веома претеће. Курбеови туцачи будили су страх управо зато што су њихови алати и материјали могли бити употребљени као оружје у револуционарним побунама и уличним обрачунима. Уметник појачава то неповерење посматрача скривајући лица двојице актера сцене. Управо зато што су физиономске црте и експресија њихових лица остале невидљиве, посматрачи нису могли знати да ли су ови људи опасни или смерни. То је читавом призору дало провокативан изглед и изазвало код публике осећај анксиозности, који је обележио ондашњи свет дестабилизован процесима модернизације. Упоредивши ово дело са Христовим параболама (морализаторским причама-проповедима), Прудон је окарактерисао Курбеове *Туцаче камена* као „морал у дејству“.



Тензије између центра и периферије биле су нарочито интензивне у Француској, где су провинције тврдокорно оспоравале доминацију Париза. Године 1851. Курбе је шокирао париску уметничку публику изложивши на Салону слику догађаја из свог родног града у источној Француској у монументалном формату. Тематски, слика **Сахрана у Орнану (1849–1850)** третира актуелна социјална и верска питања француског друштва. Великим форматом она оспорава ауторитет француске Академије уметности и супериорност Париза над провинцијом.





Истовремено, она је превазилазила оквире уметничког *decorum* које је прописивао жири Салона. Увредљиво је било то што је Курбе пријавио ову провинцијску жанр-сцену као историјску слику, а приступ теми био је посве другачији од оног заснованог на академским конвенцијама. Оновременој публици није се свидео наслов, будући да није довољно јасно указивао на то по чему је *Сахрана* историјска слика. Њене велике димензије упућивале су да се ради о погребу угледне личности, али Курбе није експлицитно указао на њен идентитет. Ипак, оставио је довољно назнака да се ради о погребу његовог ујака, прве особе која је сахрањена на новом гробљу у Орнану.

Два мушкарца са црвеним капама указују на цивилни значај инаугурације новог гробља, која је представљала историјски догађај у локалној заједници. Тај догађај значио је коначну капитулацију након тридесетогодишњег опирања спровођењу закона који је прописивао покопавање мртвих изван насељене области. Посматрана у том контексту, слика имплицира нејединствен национални идентитет Француске, у којој су културно и језички различите средине опонирале једна другој. Орнан, градић у близини границе са Швајцарском, репрезент је провинције која се опирала одлукама власти у Паризу. За његове становнике, престоница је представљала удаљени град који није имао права да мења локалну традицију.

Локални и регионални идентитети су средином 19. века били значајнији и снажнији од националног идентитета, а провинцијални начин живота сматран је аутентичнијим, природнијим и вреднијим од урбаног. У уметничке представе руралног крајолика пројектована су значења и вредности посве супротни оним приписиваним градском амбијенту, као што су житељи села имали идентитет посве различит од оног везиваног за градско становништво. Наиме, грађани су доживљавани као отуђени, корумпирани, нервозни и болесни, а житељи села идеализовани као аутентични, искрени, опуштени и здрави.

Поделивши слику на три дела, Курбе је имплицирао њену истоветност са олтарским триптихом и путем асоцијације повезао „историјски приказ“ са религиозним сликама. Актери сцене подељени су у три групе: лево су представници француске католичке цркве, у центру су угледни градски званичници на челу са градоначелником и мировним судијом, а десно су ожалошћене локалне жене и становници, укључујући и Курбеове родитеље и сестре.



По тачности приказа чланова Курбеове породице *Сахрана* представља групни портрет, али она то није зато што анонимност осталих актера противречи конвенцијама портретне представе. На основу Курбеових писама из тог периода, зна се да су многи житељи Орнана, његови рођаци, пријатељи и познаници желели да буду приказани на тој слици. Начин на који је Курбе приказао експоненте различитих социјалних група проблематизује питање друштвене хијерархије у доба Јулске монархије, када је католичка црква имала приоритетни статус у односу на цивилну власт.



И док распоред фигура представља прецизан опис локалних погребних обичаја раздвајања жена од мушкараца, проблематичан и провокативан је већи простор који је у слици заузео сегмент са представом великог броја жена, с обзиром на то да је њихов друштвени статус у то време био инфериоран. Најзад, Курбеов приказ обичних људи из провинције није се уклапао у академске норме приказивања житеља руралних средина. Крајње индивидуализовани, то су махом ружни и увредљиво реални људи. У прилог овој тврдњи говори бестијално лице гробара, затим министранти и црквењаци који само због напојнице присуствују сахрани, те блазирани свештеници који журно читају опело и читав призор чине јадним и тужним. Једнако третирајући бирократе, припаднике клера, обичне људе и обесправљене жене, Курбе је демонстрирао своју демократску, републиканску политичку оријентацију. Због неформалног приказа градских и црквених званичника, Курбеов реализам привукао је пажњу социјалиста утописта. Према Прудону, ово дело представља „протест истинског моралисте против хипокризије модерног друштва, које нема респекта ни према смрти, јер на сахрану долази као на позоришну представу“. Курбе је први који се усудио да наслика то „наличје морала“ једног друштва и времена, те ова слика такође представља програмско дело критичког реализма.



Ова и Курбеове друге представе сељака настајале у периоду обележеном депопулацијом села и консеквентним социјалним проблемима у градовима, представљале су претњу друштвеној стабилности. Управо тај претећи аспект савременици су препознали и у овом Курбеовом делу. Просторне дубине на слици готово да и нема, призор је лишен композиционог фокуса и организован по узору на антички фриз. У третману боје Курбе се ослања на технику вишеслојних, пастуозних наноса својствених романтизму, али су његове намере сасвим другачије. Разбијене бојене површине јесу средство којим је Курбе видљиви свет учинио опипљивим.

Када је жири француске селекције за прву **Светску изложбу у Паризу 1855.** одбио да, осим једанаест већ прихваћених, уврсти у тај избор још додатних четрдесет Курбеових радова, уметник се нашао у конфликту са уметничким естаблишментом. У знак протеста, у непосредној близини Француског павиљона подигао је дрвену бараку, у којој је изложио одбијене радове и поставио натпис „Павиљон реализма“. Курбе је са поносом прихватио **Шамфлеријево** одређење реализма, које је имплицирало да је академска уметност артифицијелна, варљива и претенциозна. У пратећем каталогу ове изложбене поставке Курбе је објавио предговор, ***Манифест реализма (1855)***, у којем одлучно иступа против концепта „уметност ради уметности“ (*l'art pour l'art*) и дефинише реализам као „живу демократску уметност“. Тиме је Курбеу била потврђена лидерска позиција унутар реалистичког покрета. У средишту његове изложбене поставке налазила се монументална и енигматична композиција звана *Истинита алегорија* или *Атеље*, а прецизно: ***Унутрашњост мог атељеа, истинита алегорија у којој је сажето седам година мог уметничког живота (1855)***.



„Истинита алегорија“ је парадокс, будући да су алегорије по својој суштини неистините. Курбе је под тим подразумевао или алегорију садржану у формално-језичким аспектима реализма или алегорију која не противречи „истинитом“ идентитету предмета и ликова који је сачињавају. Називом аутор, такође, указује да је сумирао свој уметнички живот у годинама после Револуције 1848. На сличан начин је и Наполеон III, у циљу промоције резултата напретка Француске током седам година његове владавине, најавио отварање Светске изложбе 1855. Обојица су имала намеру да тиме покажу свету своју лидерску позицију, Наполеон III у међународном политичком контексту, а Курбе на међународној уметничкој манифестацији.



Појавом и говором, Курбе је одавао је утисак снажног, независног, самопоузданог, али неотесаног човека из народа, па не изненађује што је у фокус слике поставио сопствени живот, тј. властити аутопортрет – највећи икада насликан. У средишту композиције приказао је себе како слика пејзаж из околине Орнана, док иза њега стоји нага жена – модел, који нема никакве везе са сликом у процесу настанка. То што је уметник окренут леђима нагом моделу, кључном мотиву академског образовања, није нимало случајно. Гости атељеа, који репрезентују класно подељено француско друштво, распоређени су у две групе. Лево су представници народа, типизирани фигуре које репрезентују мизерију, сиромаштво, експлоатисане раднике и обесправљене експоненте, „жртве друштва“. Ловац, свештеник, Јеврејин и мајка са дететом чине скуп појединаца различитих националности, а њиховој материјалној и друштвеној несигурности испољеној у ставовима, упадљиво се супротставља самоуверени уметник.



На десној страни су Курбеови пријатељи: колекционари, мецене, уметнички критичари, представници париске интелектуалне и економске елите. Међу њима се са већом сигурношћу могу идентификовати: Прудон, Бодлер, Шамфлери и Алфред Бријас - Курбеов мецена. Осим Курбеа који слика, сав тај свет је чудновато пасиван и једва да ико од њих гледа у уметника.



Само дечак, који представља „невино око“, и модел гледају Курбеа како слика. Женски акт вероватно представља алегорију Природе, или пре **Голе истине**, водећег начела Курбеове уметности. Та централна група осветљена је интензивном светлошћу, док су остали актери у полумраку. Тиме Курбе подвлачи дистинкцију између „света уметника“ као активног ствараоца и „остатка света“, који чека да буде оживљен. Реалност света уметности наглашена је неуобичајеним избором ликова окупљених у фиктивном простору атељеа, који је уметник решио да остави у неким сегментима недовршеним, кршећи још једну од конвенција академског сликарства. Ипак, ништа на овој слици није скривено: прошлост, садашњост и будућност обједињени су у композицији која реално приказује друштвене и политичке аномалије. Иако у јавности примљена са великим негодовањем, ова слика отворила је пут настанку Манеовог *Доручка на трави*.





**Госпођице на обали Сене** (1856/57) указују на распрострањеност проституције у Паризу средином 19. века. Формат слике такође је великих димензија, које су до тада биле својствене једино историјском сликарству. Приказавши лоше стране француског друштва на платну монументалних размера и изложивши ову слику на Салону, Курбе је прешао границу пристojности. Није садржај тај који је верђао конвенционални морал, будући да је Курбе иницијално слици дао једнако провокативан назив *Две модерне младе девојке Другог царства*. Такав назив је технички био тачан, то јесу две младе и модерне проститутке више класе, трендсетерке које су друге жене из исте бранше копирале, и оне су заиста постојале током Другог царства (1851–1870). Међуим, цинично их називајући „госпођицама“ и повезујући их са Другим царством Наполеона III који је имао бројне љубавнице, Курбе је разоткривао хипокризију француске владајуће класе која је осуђивала проституцију, а истовремено је економски подржавала и законски контролисала. Курбе се овом сликом директно супротставио како власти, тако и посетиоцима Салона, који су ову слику окарактерисали као неморалну.



Увредљива је заправо била Курбеова пародија на потребу градског становништва за природом, која је током тридесетих година мирну Фонтенблоовску шуму трансформисала у познато излетиште. Слика имплицира распрострањеност порока који се шири као вирус из урбане у руралну средину. Природа је бујна, пропланак делује као раскошан зелени тепих посут цвећем, које је друга, одевена жена набрала у букет. Иако је проституција активно, физичко занимање, Курбе је „младе госпођице“ приказао како пасивно леже у својеврсном харему на отвореном, који је транспонован у париско предграђе. Тако је далеку еротичну фантазију романтичарског оријентализма преобликовао у слику проститутки модерног доба. Мада нам се чини одевеном, жена у белом попустила је корсет и лежи у доњем рубљу, а хаљину је пресавила и ставила под главу. Она директно гледа у посматрача са изразом који имплицира позив, свесна његовог посматрања сцене. Положај њених руку идентичан је оном балетских плесачица, само је незнатно опуштенији и указује да се она одмара од напорне игре са богатим клијентом који јој пружа финансијску подршку, а чији се шешир налази у чамцу на обали.



Курбе је одбио да поруку слике јавно обелодани, али је задржао начело документовања савременог живота. Његово одбацавање академских принципа било је конзистентно, он је свесно подривао конвенционални укус и систем не само естетичких већ и етичких вредности, изазивајући незадовољство буржоаске публике.





Док дело **Попови, повратак са конференције (1863)** недвосмислено упућује на Курбеов антиклерикализам, други његови радови инспирисани реалношћу села, попут слике **Вејачице жита (1854)**, откривају тегобне аспекте живота сељака са циљем да пробуде свест о социјалној неправди и неопходности друштвених реформи.



Током педесетих и шездесетих година настају серије купачица, пејзажа и **мртвих природа**, које немају социјалних претензија и указују на фокусираност Курбеа на чисто ликовну проблематику.





У приказу пејзажа из његове родне провинције Франш-Конте **Извор Луе** (1864), Курбе је експериментисао са крупним кадром у оквиру којег су ивице стена оштро исечене ивицама платна. По скоро монохромној палети и начину кадрирања овај фрагментарни приказ приближава се фотографским решењима. Правоугаони формат и изражена материјална структура слике потенцирају утисак реалности и скулпторална својства стена.



Курбеова способност да комбинује прецизно виђење природе са агресивним изражајним средствима достиже врхунац у циклусу марина. У серији слика **Талас (око 1872)** једнолично пространство отвореног мора трансформисано је у дводимензионално компонован приказ, у којем је трећа димензија сугерисана једино рељефном фактуром бојене материје. Лишено композиционог фокуса и присуства човека, ово дело је опипљива представа неба и мора.

После пораза Француске у рату са Пруском 1871. Курбе се прикључио народном устанку, који је довео до формирања радикално републиканске, али кратковечне, Париске комуне. Као председник Савеза уметника, предложио је да се споменик Наполеону – стуб Вандом у Паризу, уклони. Када су конзервативне снаге срушиле Комуни 1874, Курбе је као њен активни учесник и загрижени републиканац био приморан да емигрира у Швајцарску. Својим стваралаштвом снажно је утицао на немачке реалисте, али и на Манеа и Монеа.



## РЕАЛИЗАМ У СКУЛПТУРИ



Колико је важна била конвенција наслова уметничког дела говори скандал који је на париском Салону 1847. изазвала скулптура ***Жена коју је ујела змија* (1847) АВГУСТА ШЛЕЗИНГЕРА (1814–1883)**. Иако је спој жене и змије могао бити прикладан да је дело назвао „Ева са змијом“, Шлезингер је одлучно одбацио то лицемерно, компромисно решење.



Скандал је изазвала чињеница да је Шлезингерова скулптура приказивала нагу жену у експлицитно еротичној пози, као да је из бордела, а заправо се радило о угледној представници високог париског друштва, Аполонији Сабатије. Она је била љубавница многих утицајних мушкараца, укључујући Наполеона III и Ричарда Воласа (оснивач Волас колекције у Лондону). Недељом увече, у свом париском стану приређивала је чувена салонска окупљања, на која су долазили многи познати уметници (Месоније), интелектуалци (Флобер), композитори (Берлиоз), утицајни политичари и богаташи. Иако је изложио скулптуру чији су материјал (мермер), тема (женски акт) и рафинирана егзекуција конвенирали академским нормама, али не и њен наслов, Шлезингер је прекорачио границу пристojности. То што је дескриптивни назив изазвао такву констернацију и антагонизам јавности, открива варљивост моралних стандарда тог доба. Друштвене норме жестоко су осуђивале еротско задовољство, али су га истовремено дозвољавале докле год је оно остајало испод прага јавне видљивости и било замаскирано прихватљивим називима.



Насупрот томе, скулптура **Чекић** (1885) белгијског уметника **КОНСТАНТИНА МЕНИЈЕА (1831–1905)** била је позитивно прихваћена на Салону 1885. Конципирана као монументални споменик раду, ова скулптура изражава достојанство обично резервисано за војне и политичке лидере. Херој модерне индустрије приказан је са заштитном кожном капом, чизмама и прегачом, као да ужива у предаху, паузи напорног рада у железари. Менијеово дело је настало са намером да глорификује раднике који су економски напредак и индустријски просперитет учинили могућим.





**ЖАН БАТИСТ КАРПО (1827–1875)** аутор је чувене алегоријске композиције ***Игра (1867–1869)*** на фасади Париске опере, коју је пројектовао Гарније у необарокном стилу. Фигуре одликује кокетна ведрина која је изведена по узору на скулпторална решења рококоа. Оне су више неодевене него што су наге, делују амбивалентно као да “стварни људи” изводе митолошку представу.





„Истинитост“, тј. убедљивост срушила је идеал реалности, што би се могло рећи и за Карпоове *Три грације* (1874) или скулптуре фонтане *Четири континента* (око 1872) у Паризу.





Реалистичком дискурсу  
припада Карпова  
скулпторална композиција  
***Уђолино једе своје синове***  
(1865–1867), као и фигура  
***Дечак са шкољком*** (1863), која  
садржи елементе анегдотског.

