

# Slikarstvo Claudea Moneta kao likovni poticaj

---

**Ravlić, Marija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:883738>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-14**

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**UČITELJSKI FAKULTET**  
**ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE**

**Marija Ravlić**

**SLIKARSTVO CLAUDEA MONETA KAO LIKOVNI POTICAJ**

**Diplomski rad**

**Zagreb, srpanj, 2024.**

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**UČITELJSKI FAKULTET**  
**ODSJEK ZA UČITELJSKE STUDIJE**

**Marija Ravlić**

**SLIKARSTVO CLAUDEA MONETA KAO LIKOVNI POTICAJ**

**Diplomski rad**

**Mentor:**

**Morana Varović Čekolj, mag.art., mag.prim.educ., pred.**

**Zagreb, srpanj, 2024.**

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. Impresionizam.....	3
2.1. Onako kako vidim.....	6
2.2. Neizvjesnost.....	7
2.3. Hladna objektivnost kao oporba impresionizmu .....	7
3. Claude Monet.....	9
3.1. Slikarski počeci.....	10
3.1.1. Salon .....	13
3.1.2. Svjetlo kao narativ .....	18
3.2. Poslijeratno razdoblje .....	23
3.2.1. Intimne interpretacije .....	24
3.2.2. Mostovi i kolodvor .....	26
3.3. Vetheuil i Poissy – traženje sreće i samoga sebe.....	29
3.4. Jug Francuske .....	33
3.5. Giverny.....	35
3.5.1. Serijske slike .....	37
3.5.2. Vrt i lopoči .....	40
4. Vlastito stvaralaštvo .....	44
4.1. Monetove sastavnice .....	46
4.1.1. Odabir motiva za vlastito stvaralaštvo .....	47
4.1.2. Istraživanje likovnog jezika .....	50
4.2. Završni radovi .....	63
5. Zaključak .....	70
Literatura .....	71
Popis slika.....	73

## Sažetak

Ovaj diplomski rad usmjerio se na slikarstvo Claudea Oscara Moneta, Francuza koji je bio najznačajniji predstavnik francuskog impresionističkog slikarstva, ali i slikarstva uopće. Rad je napisan u dva dijela, teorijskom i praktičnom, to jest vlastitom stvaralaštvu. U teorijskom se dijelu opisivao način na koji se impresionizam rađao te kako se mladi Monet uspješno borio sa svim životnim izazovima, počevši od izazova privatnog života pa sve do istupanja na javnu scenu. Teorijski dio rada, dakle, obuhvatio je razloge zbog kojih je impresionistički način slikanja bio neprijateljski dočekan na svojevremenim izložbama. Najveći razlog tome je taj što su kritičari ovakav način slikanja i stvaranja percipirali kao puke skice, impresije, a ne kao dovršene radove. Osim toga, do tada je bilo strano slikati na otvorenom, bilježiti promjene u krajoliku, a u ovome se radu opisao način na koji su, i uolikoj mjeri, impresionisti, a tako i Claude Monet, uspjeli u promicanju takvog likovnog izraza. Rad je ponajviše opisao upravo stvaralaštvo i odjek Moneta, s obzirom da je njegovo slikarstvo bilo likovni poticaj u praktičnome dijelu ovoga rada. U praktičnom se dijelu rada opisivao stvaralački put koji je doveo do završnih slika, koje su također predstavljene u radu. Opisivao se i likovni jezik i likovne tehnike, čija je primjena bila neizostavna za uspješan ishod praktičnog dijela rada. Nadalje, objasnio se i razlog odabira motiva slika praktičnog rada, a cijeli praktični dio potkrijepljen je dokumentiranim fazama u vlastitome stvaralaštvu.

*Ključne riječi:* impresionizam, Claude Monet, vlastito slikarstvo, svjetlost, impresija

## **Summary**

This master's thesis described painting, which was characteristic for Claude Oscar Monet, the French who was one of the main representatives of French impressionist painting, but also one of the most famous painters in the world. The thesis consisted of a theoretical and a practical part. Also, the practical part consisted of the author's own painting. The theoretical part described the ways in which impressionism developed, but also Monet's struggles with private and business challenges. Therefore, theoretical part of thesis explained why impressionistic way of painting was reluctantly welcomed by the audience and the jury. The main reason was that the critics considered these paintings to be sketches and drafts rather than finished works. Moreover, outdoor painting was unknown and unusual, as well as recording changes in landscape. This master's thesis described how successful the Impressionists, as well as Monet, were in promoting such artistic expression. The thesis mainly described Monet's life and work, because his painting was an artistic inspiration in practical part of the thesis. In practical part of this master's thesis, the creative path that was significant for the success of the final fine art was presented. Also, the art language and art techniques that were used was described. In addition, the reason why those motifs were chosen also was stated. Moreover, the entire practical part of the thesis was supported by documented stages in author's work.

*Key words:* impressionism, Claude Monet, own creativity, light, impressionism

## 1. Uvod

Nakon 1848. godine, u Europi se polako počelo gasiti razdoblje romantizma. Romantizam, koji je imao naklonost uljepšati ono što se interpretira, bio je zamijenjen pozitivizmom. Filozof Auguste Comte u to je vrijeme počeo zagovarati narativ da se društveni napredak temelji na znanosti i činjenicama koje se mogu provjeriti, a svoje je ideje objedinio u knjigu *Pozitivna filozofija*. Odatle je i došao naziv pozitivizam, a jedno od njegovih obilježja bilo je i uspon fotografije, četrdesetih godina 19. stoljeća. Slikari i umjetnici su također svijet prikazivali neuljepšano i nisu ga idealizirali pa se za to razdoblje počeo primjenjivati naziv realizam. Janson je istaknuo misao kritičara Antoina Castagnaryja koji je kazao da nema potrebe tražiti motivaciju u povijesti i legendama, već je smatrao je da motiv treba doći iz oka i sadašnjosti. Jedan od najpoznatijih umjetnika toga doba bio je Goustaue Courbert, a za njim slijede i Edouard Manet i Edgar Degas. Simultano s realizmom, pojavili su se i umjetnici koji su Pariz i Parižane, ali i okolicu Pariza (kupače, kupališta i rijeke), prikazivali bržim potezima kista, jarkim bojama, a njihova završena djela odražavala su svjetlucavi titraj. Upravo je takav stil nerado dočekan od strane publike i kritičara, a zvao se impresionizam. Realisti Manet i Degas nesvjesni su prethodnici impresionizma. Prema Jansonu, ono što im je s impresionistima zajedničko jest nedovršen izgled skica, izražavanje jednog trenutka, kao i prikaz provođenja slobodnog vremena i dokolice. Valja napomenuti da je naziv impresionizam imao negativnu konotaciju, a dobio je naziv prema slici Claudea Moneta: *Impresija, izlazak sunca*. Upravo je Monet bio jedan od najistaknutijih predstavnika impresionizma, a snažno se borio za promicanje svojih, ali i ideja svojih kolega. Janson je istaknuo misao slikarice Lille Cabot Perry, Monetove suvremenice, koja je zabilježila kako joj je Monet objasnio svoj način slikanja. Budući da je smatrao da je prvi stvaran pogled na predmet najvjerniji, rekao je da je potrebno zaboraviti na ono što vidiš, a misliti na ono kako vidiš. Bilo je potrebno slikati plavi kvadratić, žuti pravokutnik i ostale oblike i boje, sve dok se ne dobije prva impresija. Prema Šuvakoviću, impresionizam se može smatrati i avangardnim pravcem jer je u nastanku bio dočekan negativnim kritikama. Ipak, smatra se i kolijevkom moderne umjetnosti. Osim slikarstva, značajkama impresionizma su interpretirali i glazbenici (Claude Debussy), književnici (Stephane Mallarme) i filozofi (Henri Bergson). Budući da je impresionističko slikarstvo, a tako i slikarstvo Claudea Moneta, podosta specifično, ovim se radom, s obzirom na do sada iznesene povijesne činjenice, utvrđuje važnost poznavanja likovnih tehnika značajnih za impresionizam,

kako za nastavnike likovne kulture, tako i za učenike u osnovnoj školi. Rad opisuje rađanje impresionizma, ponajviše Monetove sastavnice u pojedinim životnim fazama, a ustaljeni Monetovi slikarski narativi bili su likovni poticaj u praktičnome dijelu ovoga rada. Cilj praktičnog dijela rada je upoznavanje ovakvog načina slikarstva, u svrhu njegove primjene u nastavi likovne kulture.



## 2. Impresionizam

„Impresionističko slikarstvo ima dva lica. Ono ne traga za smislom ljudskog bitka. Ono odražava sjaj životnih boja, teži savršenom prikazu pojavnosti lijepog unutar igre svjetla, slikarskoj očaranosti trenutkom u doslovnom smislu ovih riječi“ (Fricke, Honnef, Ruhrberg, Schneckeburger, 2004, 10). „Impresionisti su se zalagali za direktno slikanje u prirodnom ili urbanom predjelu izvan ateljea“ (Šuvaković, 2005, str. 274). Dakle, impresioniste je krasila umjetnost hvatanja neponovljivosti trenutka, što u njegovim začecima nije bilo shvatljivo ondašnjim članovima žirija u službenim salonima. Oni su impresionističke slike ili odbijali ili tako loše postavljali da na izložbama uopće ne bi mogle doći do izražaja. Prva prava izložba impresionista dogodila se na inicijativu fotografa, aeronauta i karikaturista Gasparda Felixa Tournachona. On je razumio lovljenje trenutka vječnosti jer je i njegova struka, struka fotografije, također promatrala svijet u njegovoj sveukupnosti. Podržavao je impresioniste u odmicanju od ukočenog tradicionalizma. Valja napomenuti da je na prvoj snimljenoj fotografiji uopće, onoj Nicephorea Niepcea, koju je snimio još 1826., uočena nenamjerna nejednolikost i vibrantnost motiva (krovova) koji će kasnije postati svojstva slika impresionista, neoimpresionista i modernista (slika 1).



*Slika 1: prva snimljena fotografija, Niepce, 1826.*

(preuzeto: <https://cool.culturalheritage.org/byorg/abbey/an/an26/an26-3/an26-307.html>)

Niepce je u blizini svoga rodnog mjesta, na svome posjedu Gras, s prozora sobe svog kemijskog laboratorija, snimio prvu fotografiju na način da je uljem lavande i petrolejom ispirao kositrene ploče presvučene slojem asfalta osjetljivog na svjetlo, zbog čega je došlo do odvajanja komadića asfalta koji nisu bili pod utjecajem svjetla, a upravo je to razlog pokretnosti njegove fotografije (Fricke, Honnef, Ruhrberg, Schneckenburger, 2004). Velik utjecaj na impresioniste imao je Edouard Manet pa se može reći da je on njihov nesvjesni prethodnik. Zbog svojeg bogatijeg porijekla bio je cijenjen među kolegama, a njegovih je pedeset djela bilo izloženo na zasebnoj izložbi u Parizu, 1867. godine, od kojih je najpoznatija *Doručak na travi* (slika 2) iz 1863. godine. „Manet, taj – kako je već naglašeno – ozloglašeni i nepriznati majstor za života, bio je rijedak i ingeniozan slikar svojega vremena“ (Babić, 1953, str. 188).



*Slika 2: Edouard Manet, Doručak na travi, 1863.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-luncheon-on-the-grass-1863>)

Manet nije bio pravi začetnik impresionizma, za razliku od svojih sunarodnjaka; Claudea Moneta, Alfreda Sisleya, Pierre-Augustea Renoira, Edgara Degasa, Paula Cezannea i ostalih. Većina su njih bili revolucionari, najčešće skromnijeg građanskog staleža, no, unatoč tome, nametnuli su se široj javnosti. Manet nije nikada izlagao s impresionistima, već je težio

izložbama na Salonu (Janson, 2003). Ipak, Theodore Duret, nazivao je nove slikare “prijateljima Maneta“ (Babić, 1953). Svojedobno su putem herojskog doba moderne umjetnosti nastavili i Vincent van Gogh, Paul Gauguin i Emile Bernard, James Ensor i ostali. Ipak, nisu bili pošteđeni kritika i komentara. Tako je, primjerice, djelo Claudea Moneta, *Impresija, izlazak sunca* (slika 3), naišlo na komentar kritičara Louisa Leroya u časopisu *Charivari: Zidna tapeta još je uvijek pažljivije izrađena nego ovo slikarstvo!* (Fricke, Honnef, Ruhrberg, Schneckeburger, 2004).



Slika 3: Claude Monet, *Impresija, izlazak sunca*, 1872.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/impression-sunrise>)

Isti je kritičar i skovao naziv impresionizam kada je opisivao izložbu na kojoj su se pojavila djela tog anonimnog društva umjetnika, no riječ je bila upotrijebljena u negativnoj konotaciji jer su, prema njegovom mišljenju, djela nalikovala pukim nedovršenim skicama i impresijama (Janson, 2003). Valja napomenuti da se ova riječ upotrijebila još u djelima realista, Maneta i Degasa, jer su i njihova djela nalikovala na skice. Ipak, ponajveća razlika impresionista i njihovih prethodnika koji naginju slikarstvu lovljenja trenutka bila je ta što su realisti voljeli prikaz figura tijekom dokolice, provođenja vremena u restoranima ili trgovačkim lukama, dok su impresionisti težili slikanju na otvorenom, u ruralnim krajolicima. „Promatrali su i priljev

imućnih Parižana koji su na selu gradili luksuzne vile, plovili jedrilicama na regatama po rijekama kao što su Seine i Oise te večeravali, plesali i plivali po pomodnim mjestima uz rijeku“ (Janson, 2003, 862).

### 2.1. *Onako kako vidim*

„Slikarstvo impresionizma nije rezultat sustavnog istraživanja, nego spontanog doživljaja“ (Fricke, Honnef, Ruhrberg, Schneckenburger, 2004, str. 11). Razvojem impresionizma, rodio se i umjetnički subjektivizam. Prema tome, slikarima za slikarski prikaz više nije važno *što*, već *kako*. Mladi Manet kazao je da slika onako kako on vidi, a ne kako drugi misle da vide. Takvim stavom, na snagu stupa osobnost slikara, umjesto važnosti karakteristike objekta. Veliki Španjolci Diego Velazquez i Francisco de Goya, Francuzi Eugene Decroix, Pere Corot, kao i pripadnik Barbizonske škole, plenerist Charles Daubigny uvelike su doprinijeli razvoju impresionizma i prije njegova “službenog“ početka. Kao najvažniju preteču impresionizma, valja istaknuti lik i djelo Gustava Courberta. On je svojim realizmom izbjegavao ateljsko slikarstvo, baš poput impresionista – koji su slikali u prirodi. U Njemačkoj se, pak, impresionizam razvija s petnaestak godina zakašnjenja, a njemačka umjetnost zahvalnost duguje trolistu Max Liebermannu (Fricke, Honnef, Ruhrberg, Schneckenburger, 2001). Nijemci nisu tražili vodilju u sredozemnoj vedrini i sjaju, već su težili lirizmu prirode pejzažnog slikarstva škole u Dachauu. U doba cara Wilhelma II., njemačkim je impresionistima glavna zadaća bila suočiti se s nacionalnom isključivošću dvorske umjetnosti. Spomenuti Liebermann svojim je kritičko-opozicijskim stavom doveo do osnivanja berlinske Secesije. Članovi Secesije bili su otvoreni prema novomu i neobičnomu, no treba istaknuti da im je oblik na slikama bio jednako važan kao neposrednost i produhovljenost, zbog čega se da zaključiti da su Nijemci generalno ostali konzervativni, unatoč težnji za svojevrsnim sentimentalizmom i traganju za dubljim smislom. Bilo kako bilo, da se zaključiti, naročito iz današnje perspektive, da se impresionizam nije dogodio zbog jedne osobe, jednog događaja ili prijelomnog povijesnog trenutka. Impresionizam se razvijao godinama, predstavljao je skup ideja, razvoj tehnika i načina promatranja što su nastale tijekom prve polovice 19. stoljeća. „Impresija znači opaziti krajolik, motiv u jednom trenutku – jednim pogledom oka“. (Heinrich, 2007).

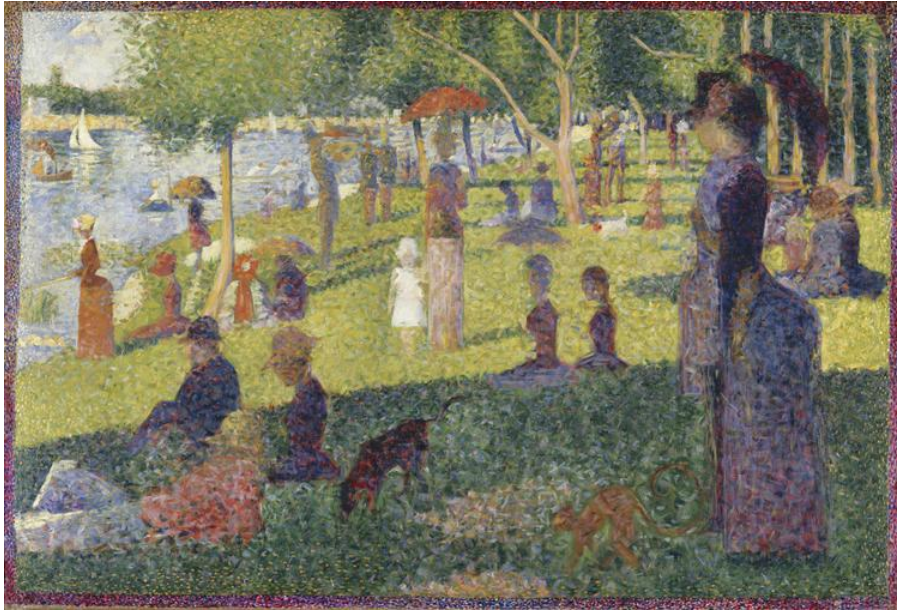
## 2.2. *Neizvjesnost*

Može se zapravo reći da su impresionistima povremeno bila “okrenuta leđa“, a smanjile su se i narudžbe feudalaca vladajućih krugova i građanske klase (Ivančević, 2001). Ljudi su posezali za jeftinijim, tada novootkrivenim, spomenutim medijem – fotografijom. Budući da slikari nisu tehnički mogli prići fotografima po pitanju realističke reprodukcije, oni su svoju “slabost“ iskoristili kao prednost na način da su počeli zbilju istraživati i slikati sve različitije i osobnije (Ivančević, 2001). „Impresionizam se smatra avangardnim pravcem jer je nastao kao pokret s kritičkim naznakama prema dominantnoj akademskoj umjetničkoj praksi i bio je negativno prihvaćen na službenim pariškim izložbama-salonima i u dnevnim novinama“ (Šuvaković, 2005, str. 274). Hrabrost tadašnjih revolucionara pripremila je dobar teren budućim umjetnicima 20. stoljeća, modernistima. Tu valja spomenuti i “veliku četvoricu“; van Gogha, Gauginea, Cezannea i Seurauta. Van Gogha valja istaknuti kao zanesenjaka koji strastvenim zanosom svoje osnovne subjektivne prirode pridonosi vraćanju čistoj boji i čistom obliku. Simultano će se razviti desetak novih stilova; fovizam, kubizam, futurizam, apstrakcija, orfizam, rejonizam, dadaizam, neoplasticizam i brojni drugi. U dvadesetom su stoljeću kritičari i povjesničari pripadnike novih, apstraktnih stilova nazivali modernistima. „Impresionizam je također označio pojavu avangarde: to je ideja da su neki umjetnici i zamisli izrazito novi ili radikalni za svoje vrijeme“ (Janson, 2003, 862). Umjetnici su stvarali tako da bi njihova djela mogli razumjeti samo poneki ljudi ili određeni stručnjaci i kolekcionari.

## 2.3. *Hladna objektivnost kao oporba impresionizmu*

Impresionizam je iznjedrio razvoj neposrednosti, slobode i oblikovnog rastvaranja. Georges Seurat, koji je, dakako, bio veliki umjetnik toga doba, ipak je sve više počeo težiti *umjetnosti u funkciji*. On je svojim umjetninama dao znanstveno uporište. Seurat je prestao slikati vani, a ono što bi vidio vani, zabilježio bi u skicama te naslikao u ateljeu (Fricke, Honnef, Ruhrberg, Schneckeburger, 2001). Izbjegavanjem miješanja boja na paleti težio je dematerijaliziranju; a umjesto takvog miješanja, primjenjivao je miješanje boja na platnu. Naime, pomno ih je i pravilno nanosio jedne uz druge, točkicama, pri čemu je slijedio pravila analize svjetlosti i učenja o simultanim kontrastima. Takav pristup likovnome djelu naziva se poentilizam, a najpoznatije poentilističko djelo je, dakako, ono Georgesa Seuratea, *Nedjeljno popodne na otoku La Grande Jatte* (slika 4).





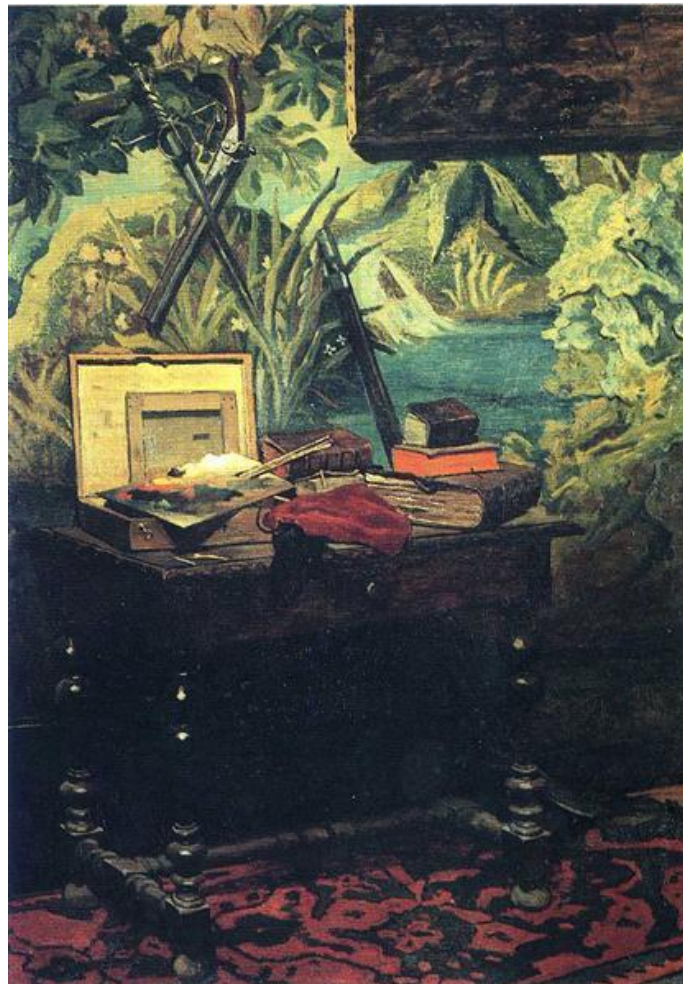
Slika 4: Georges Seurat, *Nedjeljno poslijepodne na otoku La Grande Jatte*, 1884.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/sketch-with-many-figures-for-sunday-afternoon-on-grande-jatte-1884>)

S druge strane, kada govorimo o nizanju mrljica, govorimo o divizionizmu. Utisak koji promatrač dobiva je jednak – likovi su stvoreni od točkica i mrljica, a vibracija impresionističkih boja ponovno je povezana u oblik te slika postaje stabilna. Također, kada se promatrač približi slici, ostaje zaslijepljen blistavim koloritom. Fricke, Honnef, Ruhrberg i Schneckeburger ističu Seuratovu izjavu: *Umjetnost je sklad. S druge strane, sklad je jedinstvo kontrasta i jedinstvo sličnosti, tona, boje, linije. Ton znači svijetlo i tamno; boja znači crvena i zelena kao njezina komplementarna boja, narančasta i plava kao njezina komplementarna boja, žuta i ljubičasta kao njezina komplementarna boja. Linija je smjer s obzirom na horizontalu. Svi ovi skladni odnosi razilaze se u velikom miru, vedrini i žalosti. (...)*. Ovakvim razmišljanjem, Seurat se radikalno odmaknuo od spontanog vizualnog doživljaja impresionista, rastvaranja ploha na male i najmanje čestice te miješanje boja na paleti, koje je čak smatrao “prljavim”. Subjektivnost impresionista pretvara se u snažnu objektivnost, a impresionistička spontanost te Renoirova i Monetova životna predanost za Seurata nisu značile ništa. Pomalo distanciran i tajanstven, oko sebe je okupio istomišljenike, od kojih je najistaknutiji Paul Signac. On u svojoj knjizi opisuje neoimpresionizam kao pravac u kojemu su sve boje na platnu – čiste. Ipak, unatoč velikom Seuratovom preokretu te nastojanjima da svoje metode uobliči kao znanstvenu doktrinu, njegova rana smrt spriječila ga je u tome, a spriječila je i to da neoimpresionizam postane dogmom.

### 3. Claude Monet

Sve odlike impresionizma posebno vrijede za velikog slikara Claudea Oscara Moneta. On je otvarao oči, vidio obojene mase, površine, a sve je dojmove prenosio na platno. Heinrich je istaknuo izjavu njegovog kolege Paula Cezannea: *Bilo je to samo oko, ali kakvo oko*. Ta se izjava često navodi kako bi se prikazala Monetova želja da zadrži ono što je prošlo – što je gotovo nemoguće (Heinrich, 2007). „Claude Monet je slikar svjetla“ (Heinrich, 2007, str. 7). On je iz slikarstva protjerao tminu, mračne tonove interijera, na način da je čistim bojama pridodavao bijelu te je tako monokromno slikao prizore neba, snijega, oblaka te odraza prirode u vodi. Takav način slikanja rezultirao je svježinom, svjetlom i osvjetljavanjem cijelog prostora koji su odlikovali Moneta još od njegovih slikarskih početaka. To se vidi i u slici koju je naslikao na početku svoje karijere, onoj mrtve prirode, koja prikazuje kutak studija (slika 5).



Slika 5: Claude Monet, Kutak studija, 1861.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/a-corner-of-the-studio>)

Upravo ta slika sadrži motive kojima je svojevrсно zazvao plodan slikarski život – kist, kutija s bojama, paleta, s njima na stolu i knjige i oružje, a iza njih tapeta na kojoj se isprepliću biljke, voda i egzotične ptice (Heinrich, 2007). Budući da je slika proizašla iz rane faze Monetova stvaralaštva, još su uvijek prisutni tamni tonovi. Ipak, krase ju i svijetli tonovi koji privlače promatrača te vlažna, olovno bijela, boja. Vrlo će brzo *svjetlo* postati njegov program. Valja istaknuti da je Monet uvijek podržavao kolege impresioniste, Degasa, Pissara, Cezannea, Renoira i ostale te ih nitko nije hvalio više nego on (Duret, 1952). Claude Oscar Monet rođen je 1840. godine u Parizu. Odrastao je u skromnoj građanskoj obitelji, a očev posao obitelj je odveo u Le Havre, normandijski gradić. Nakon što je mala trgovina koju su Monetovi vodili u Parizu propala, Claudeov otac Adolphe spasio je njihovu financijsku situaciju počevši surađivati sa šogorom Jacquesom Lecadreuom. Bavili su se trgovinom, a otac je u Oskaru, kako su Claudea mnogi zvali, vidio nasljednika obiteljskog posla. Iako se to nije dogodilo, mladi Monet je imao dara za trgovinu pa je unovčio svoje prve crteže, još kao petnaestogodišnjak, te je tako popravljao svoj džeparac. Iako je ljeta obitelj provodila u Sainte-Adresseu, u kući tete Sophie, na Moneta je, može se reći, okolina u lučkom gradiću Le Havreu gdje su živjeli zimi, ostavila najveći utisak. Monet je često šetao okolicom i promatrao promjenjivo more, stijene, dine, a upravo će priroda u svojoj srži postati njegov narativ.

### 3.1. *Slikarski počeci*

Spomenuti džeparac kojeg si je mladi Monet pojačao trgujući slikama, nije bio priskrbljen pomoću onih slika kakve nam prve padaju na pamet na spomen Claudeova umjetničkog djelovanja. Naime, Monetove prve slike bile su satirične karikature (slika 6).





Slika 6: Claude Monet, karikatura

(preuzeto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude\\_Monet\\_-\\_Caricature\\_of\\_L%C3%A9on\\_Manchon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_-_Caricature_of_L%C3%A9on_Manchon.jpg))

Glavni akteri tih karikatura bili su njegovi učitelji te druge javne, ugledne osobe. Zeidler ističe misao mladog školarca Claudea: *School always gave me the impression I was in prison, and I could never bring myself to live there, not even for four hours a day*. Upravo će ga ovakav stav dovesti do odluke da napusti školu tik pred završetak iste, nakon čega će posrnuti za ostvarenjem svog sna – postati plaćeni umjetnik, to jest, slikar. Njegova prerano preminula majka ga je podržavala u težnji prema umjetnosti jer je i sama bila umjetnica. „Oscar-Claude's mother was musical; her singing was part of the background of his childhood“ (Wildenstein, 1996, str. 7). Ipak, nakon njene smrti, podršku neće naći u ocu, već u majčinoj sestri Marie-Jeanne Lecadre, također amaterskoj slikarici. Monet će vrlo brzo naići na zahtjeve svojih prijatelja i poznanika za izradom karikatura, što će mu donijeti značajne promjene u život jer će time zaraditi osjetniji kapital. Osim toga, simultano su mu radovi bili izlagani na povremenim izložbama, a napose i dnevnim novinama. Popularizaciji izložbi pridonijela je trgovina slika i okvira u Le Havreu, gdje je Monet prvi put izložio svoje radove. U tom se trenutku i on sam pitao kojim smjerom želi ići. U odluci mu je pomogao Eugene Boudin (slika 7), s kojim ga je upoznao Gravier, vlasnik trgovine slikama u kojoj je Monet ranije izlagao. „Boudin je uveo

Moneta u slikanje na otvorenom i ojačao njegovu odluku da postane slikar“ (Heinrich, 2007, str. 8). I sam je Monet isticao zahvalnost Boudinu što je postao slikar, govoreći da je uz njegovo podučavanje do kraja shvatio prirodu i počeo je voljeti. Pomogao mu je da ono što vidi precizno prenese na platno, naučio ga je kako da oblike i boje doslovno pretoči u slike te kako da slike u potpunosti odašilju raspoloženje koje je u prirodi prisutno (Zeidler, 2005).



Slika 7: Eugène Boudin, *Douarnenez, Fishing Boats at Docksides*, 1855.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/eugene-boudin/douarnenez-fishing-boats-at-docksides-1855>)

Boudin je bio majstor prozračnih pejzaža, a prijateljujući s Monetom uveo ga je u tehniku slikanja na otvorenom koja je do tada bila neprakticirana. „Using a light colour palette, he captured moods of light; he aimed particularly at atmospheric effect, setting the horizon low, and thus filling his canvases with high, wide skies“ (Zeidler, 2005, str 14). Ovakvim konceptom će se i Monet, Boudinov uzorni učenik, voditi pri slikanju, što će ga dovesti do toga da će mu i prva slika na otvorenom, *View of Rouelles* (slika 8), biti predstavljena na izložbi zajedno s Boudinovim djelima, još 1858. godine.



Slika 8: Claude Monet, Pogled na Ruelle, 1858.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/view-at-rouelles-le-havre>)

U tom se periodu, opskrbljen isključivo ušteđevinom koju je stekao karikaturama, Claude uputio u Pariz, gdje je upisao Academie Sussie, malu privatnu školu. Tamo upoznaje mladog slikara Camilla Pissarroa. Njegov boravak u spomenutoj školi bio je prekinut odlaskom u vojsku, 1861. godine. Služio je vojni rok do 1862., kada se zbog tifusa vratio iz Alžira u Le Havre. Tada upoznaje slikara koji je zapečatio Monetovu odluku o putu kojim želi ići. Riječ je o Johanu Bartholdu Jongkindu koji je zbog svojih interpretiranja sunčanih krajolika i ležernih poteza kistom također bio preteča impresionista. „Umjetničke sklonosti Moneta bacile su ga u neslogu s roditeljima“ (Duret, 1952, str. 55). Ipak, obitelj je Moneta poslala u Pariz da, ako već toliko jako želi postati slikar, ode potražiti izobrazbu u uglednijim akademijama. Monet je otišao u Pariz, gdje je pristupio ateljeu Charlesa Gleyrea, koji je učenicima davao slobodu. Tamo je Monet upoznao mlade slikare Frederica Bazillea, Alfreda Sisleya i Augustea Renoira (Heinrich, 2007). Ipak, napustio je atelje nakon godine dana pohađanja istoga jer se htio posvetiti isključivo slikanju na otvorenom.

### 3.1.1. Salon

Unatoč teškom putu, nepretencioznim pojavljivanjem na Salonu te činjenici da za vodiča nije odabrao nekog akademskog slikara, Monet se ondje ipak istaknuo. Njegove slike bile su zamijećene, a njegov slikarski stil bio je prepoznat od strane kritičara. Nailazio je na



konstruktivne komentare, većinom usmjerene na to da su mu tada nedostajale fineze, no bez obzira na to, njegovi radovi opisani su kao radovi koji obiluju osjećajem za harmoniju i smislom za boje. Zbog približavanja službenoj areni Salona, Monet je slijedio pravila koja su se svojevrsno nametala. Pokušao je uspjeti slikanjem na otvorenom, to jest, plein-airom (kojeg je Monet upoznao još nekoliko godina unazad, slušajući Boudina), a iz tog je perioda ostala zapamćena Monetova slika šume Fontainebleau (slika 9).



Slika 9: Claude Monet, *The Road from Chailly to Fontainebleau*, 1864.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-road-from-chailly-to-fontainebleau>)

Bilo je to mjesto blizu naselja Barbizon, gdje je Monet oldazio, ili sam ili s kolegama, usavršavati slikanje na otvorenom. Ipak, Monet će vrlo brzo primijetiti da slike s ljudskim figurama, u velikim dimenzijama, postižu veću prolaznost u službenom Salonu. Stoga je prilično često unosio figure u svoje pejzaže, no, promatrajući i ta njegova rana djela, uviđa se da su lica sa svojim ljudskim izražajem i tada bila zanemarena (Duret, 1952). Inspiraciju za temu i motive nove planirane slike će pronaći u Manetovom djelu, *Doručak na travi* (slika 2), koja je nastala još 1863. godine. Dok su kritiku osupnuli motivi te slike – dva gospodina sjede na travi objedujući kruh, voće i vino, uz njih sjedi jedna naga žena, a druga hladi noge u rijeci, Monet je bio oduševljen njenom idejom i realizacijom, ponajviše opuštenim potezima kistom i svijetlom paletom boja (Heinrich, 2007). Zbog toga je odlučio načiniti svoj doručak, s bitnom

razlikom u dimenzijama slike. Naime, htio je dvanaestero ljudi prikazati u prirodnoj veličini, zbog čega je uzeo dimenzije 4,2x6,5. Da bi spriječio lošu kritiku, svoje je likove odjenuo u profinjenu, modernu odjeću. U svrhu stvaranja toga djela, Monet je za modele uzeo partnericu Camille te prijatelja Bazillea, a pozirali su za svih dvanaest likova, u šumi Fontainebleau. Nažalost, od toga je djela ostala samo skica, koja je nastajala na licu mjesta, jer ju je Monet, uvidjevši da ju neće uspjeti dovršiti do otvaranja Salona, odbacio (slika 10).



Slika 10: Claude Monet, središnji dio nedovršene slike *Doručak na travi*, 1865.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/lunch-on-the-grass-central-panel>)

Još jedna otužna činjenica je i to da je Monet sliku realnih dimenzija ostavio stanodavcu kao zalag jer nije mogao platiti nekoliko stanarina. Kad ju je nakon nekoliko godina htio otkupiti, slika je bila poprilično uništena, a uspio je spasiti lijevi i središnji dio nesuđene slavne slike. Bilo kako bilo, u narednom periodu nije odustajao od slika prizora ljudi u prirodi ili ljudi općenito, u velikim formatima. Ipak, za izložbu na Salonu valjalo je načiniti djelo koje će predstaviti. Budući da je za *Monetov doručak* bilo prekasno, on je u četiri dana naslikao cijelu figuru svoje partnerice Camille, a slika nosi naziv *Dama u zelenoj haljini* (slika 11).



Slika 11: Claude Monet, Camille, 1866.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/camille-also-known-as-the-woman-in-a-green-dress>)

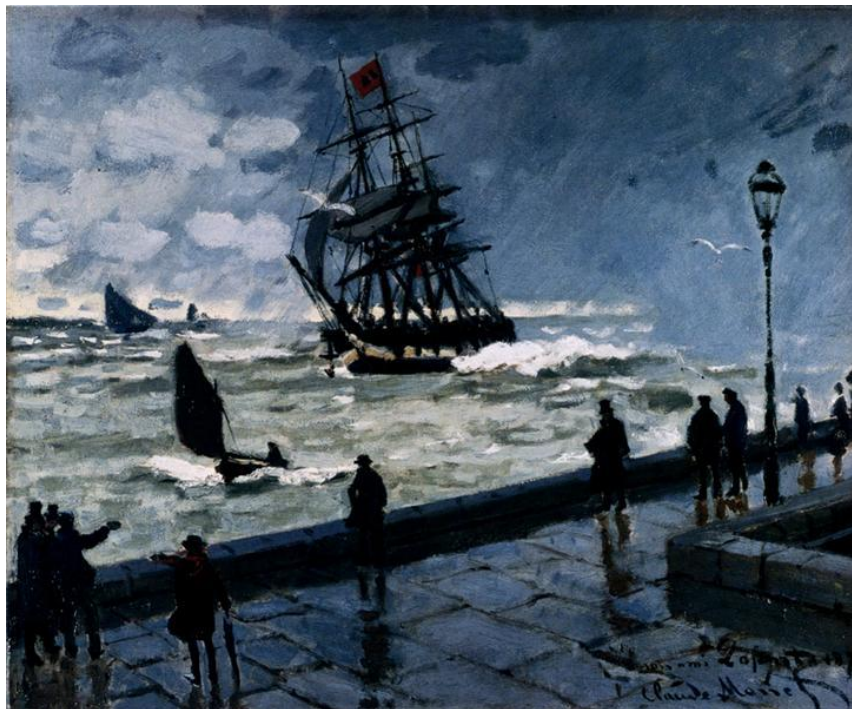
Pretpostavlja se da je haljinu posudio od Bazillea (Zeidler, 2005). Ovom je slikom kritika bila oduševljena, rekavši da djevojka izgleda kao da je živa, a Monet je bio tražen da načini kopiju slike jer je dostigla visoku cijenu. Valja napomenuti da je u to vrijeme Monetova financijska situacija bila nestabilna, a tome je doprinijela trudnoća njegove partnerice. Zbog toga ju ostavlja u Parizu i vraća se, na neko vrijeme, u Sainte-Adresse, a sve u svrhu umiljavanja ocu i iznuđivanja novčane pomoći. Ipak, vrijeme je iskoristio produktivno, naslikavši neke od poznatijih slika, a neke od njih su *The Terrace at Sainte-Adresse* i *The Mole at Le Havre in Bad Weather* (slika 12 i slika 13).





*Slika 12: Claude Monet, The Terrace at Sainte-Adresse, 1867.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/garden-at-sainte-adresse>)



*Slika 13: Claude Monet, The Mole at Le Havre in Bad Weather, 1870.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-jetty-at-le-havre-bad-weather-1870>)

Nakon što se sin rodio, 1867. godine, Monet je do 1869. živio na relaciji Pariz – Le Havre. U Pariz se vraća 1868. godine, a dvije godine kasnije, 1870., stupa u brak s Camille Doncieux.

Valja napomenuti da se u to vrijeme dogodio francusko-pruski rat koji je mladu obitelj natjerao da se preseli, i to u London, gdje ostaju sve do kraja rata, točnije do 1871. godine.

### 3.1.2. Svjetlo kao narativ

Još jedna slika koju treba istaknuti na Monetovu putu jest slika *Žene u vrtu* (slika 14).



Slika 14: Claude Monet, *Žene u vrtu*, 1866.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/women-in-the-garden>)

Ona je nastala još 1866. godine. Riječ je o slici koja je uistinu bila medalja s dvije strane. „Da bi na slikama prikazao suvremeni život, Monet je proučavao parišku modu“ (Heinrich, 2007, str. 17). Dok je s jedne strane kritika Salona uvidjela da figure nisu povezane s prirodom, već djeluju poput lutaka iz izloga koje je netko tamo postavio (naročito žena koja stoji desno), s druge strane, ono što oduševljava jest upravo svjetlost (Heinrich, 2007). Sunce na putu, sjaj u



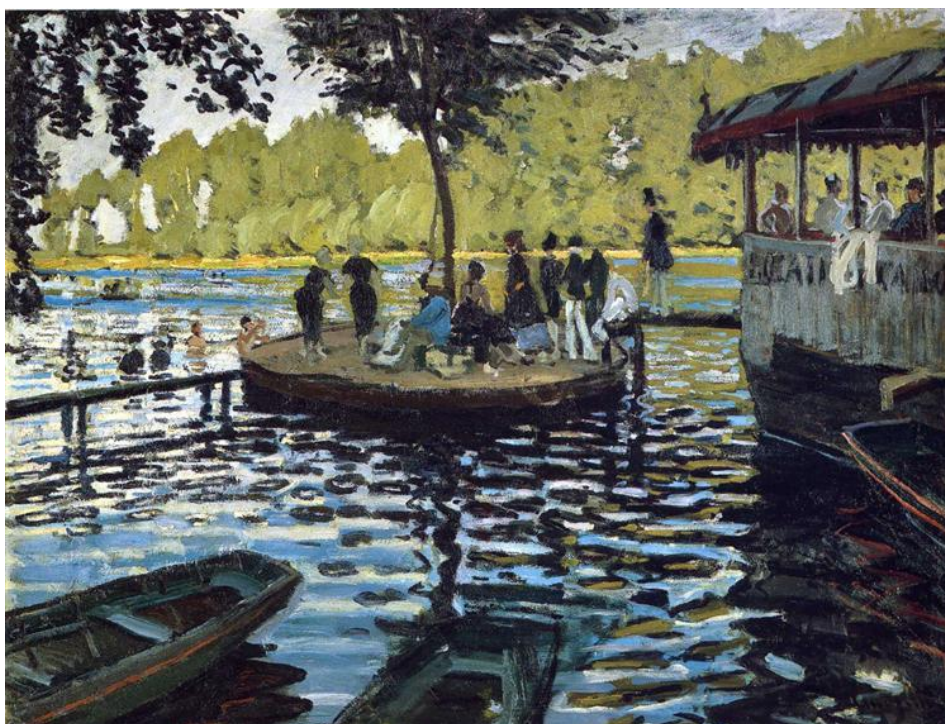
bijelom cvijeću, sjenke koje padaju na draperiju, susretanje svjetlosti na suncobranu i haljini. Zbog toga je ipak ustanovljeno da na slici ima života, ali ne života ljudi, već života svjetla. Tada je bilo posve jasno da je Monet našao temu – svjetlo (Heinrich, 2007). Pri promatranju Monetovih slika, uzevši u obzir da je svjetlo (postalo) njegov narativ, gotovo na svakoj njegovoj slici to dolazi do izražaja. Svjetlo se, zapravo, kroz njegove slike provlači tijekom svih tih godina. Neke od slika koje valja istaknuti su one što ih je Monet slikao s balkona u Louvreu, *Crkva u Saint-Germain-l'Auxerroisu* iz 1867. godine (slika 15) i slika *Vrt prinčeva*, nastala iste godine.



Slika 15: Claude Monet *Crkva u Saint-Germain-l'Auxerroisu*, 1867.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/saint-germain-l-auxerrois>)

Na njima je prikazan suvremeni Pariz, s uređenim trgom gdje se uviđa da se Pariz u tom periodu razvio u kozmopolitski centar, a mnoge je zgrade projektirao baron Hausmann. Osim njih, slika koja također obiluje svjetlom jest i slika *Vrt koji cvjeta u Sainte-Adresseu*, iz 1866. godine. Valja napomenuti da su vrtovi s cvijećem motiv koji ga prati cijeloga života, a takvi ga prizori privlače zbog svježine i komplementarnih kontrasta. Slikanje u prirodi nosilo je sa sobom određene nezgrapnosti pa su, stoga, slikari tijekom, primjerice, hladnijih dana, bili odjeveni u nekoliko kaputa, a kada bi vrijeme bilo vjetrovito, bili su prisiljeni vezati konopcima stalak i platno. Ljeti je bilo nešto lakše, a slika koja je nastala u ljeto 1869. godine jest *La Grenouillere* (slika 16).



Slika 16: Claude Monet, *La Grenouillere*, 1869.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-grenouill%C3%A8re>)

Bilo je to jedno od izletišta u blizini rijeke Seine, a tamo je Monet otišao sa svojim kolegom Renoirom. Obojica su slikali isti prizor, a na Monetovom djelu opet do izražaja dolazi svjetlo. Za razliku od Renoira, Monetovi potezi kista su snažni, jasni i vodoravni. Monet više ne pridaje važnost ljudskom liku i modi, već se, promatrajući njegovo djelo, na njemu osjeti vibrantnost i otvorenost same prirode. U potpunosti je uspio prikazati kvalitetu površine vode pa je tako odsutna svaka ukrućenost samih motiva, koja je bila glavna zamjerka na slici *Žene u vrtu*. U narednim godinama sve više njeguje takav stil – prednost daje prirodi, a ne figurama. Paleta boja postajala je sve svjetlija i življa. Jedno od poznatijih takvih djela jest *Boulevard des Capucines* (slika 17), iz 1873. godine.





Slika 17: Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/boulevard-of-capucines-1874>)

Za razliku od prizora Grenouillerea, na ovoj su slici boje nanese u tanjim slojevima s kraćim potezima. Slika je nastala s balkona Nadarovog (Tournachonovog) studija, a uprizzoruje bulevar s mnoštvom ljudi, a sama slika odaje dojam fotografije – trenutka vječnosti. Promatrač ne mora obratiti pažnju na sve figure, no unatoč tome stječe dojam cjeline i impresije. S druge strane, to je veoma ljutilo ondašnje suvremenike i akademske slikare. Oni su veliku važnost pridavali ljudskim figurama, dok su na Monetovim slikama ljudi bili tretirani poput zastavice koja se vijori – ljudske figure bile su tek površina na kojoj se odražava svjetlo. Ranije spomenuti kritičar, Louis Leroy, *Boulevard des Capucines* je opisao kao prizor kojeg smatra uvredljivim pitajući se bi li tako on sam trebao izgledati šetajući se bulevarom. Lako je za zaključiti da oporbe i otpor prema impresionistima nisu jenjavale. Ipak, oko Moneta i Renoira okupili su se Pissarro, Sisley, Cezanne i brojni drugi umjetnici pod nazivom „anonimno umjetničko udruženje slikara, kipara, grafičara i drugih“. Nisu odustajali od prezentiranja javnosti, čak i bez podrške

Salona, stoga su letimice organizirali samostalne izložbe čije su posjećenosti u početku bile neznatna, no vremenom su ipak, naravno, stekli zapažanja. Tijekom Monetovog spomenutog odsustva iz Pariza, zbog spomenutog ratnog razdoblja, u vrijeme kada je živio u Londonu posjetio je i Zaandam, gradić u Nizozemskoj. „The flat landscape with its numerous canals and windmills inspired him with enormous enthusiasm, so that he wrote to his friend Pissarro: *There's enough to paint here for a whole lifetime*“ (Zeidler, 2005, str. 36). Monet je bio oduševljen krajolikom Zaandama, a tamo je interpretirao čak dvadesetak radova. Ti radovi također obiluju svijetlim, zemljanim tonovima, a ponovno je priroda u prvome planu. Dok je stvarao djelo *Windmill near Zaandam* iz 1871. godine (slika 18), Monet se okušao u slikanju iz broda.



Slika 18: Claude Monet, *Windmill near Zaandam*, 1871.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/a-windmill-near-zaandam>)

Njegov je ugao gledanja bio niži, a rezultat je bila slika na kojoj dominira jezerce. Za razliku od umjetnika koji su još u 17. stoljeću krenuli točku gledišta postavljati niže zarad interpretiranja neba i oblaka, Monet je to činio najčešće da bi prikazao mjesto gdje se susreću nebo i voda, to jest, da bi prikazao odsjaj prirode u vodi. Sličnih je motiva i jedna slavna slika, može se reći i predstavnica svih impresionista, a riječ je o slici *Impresija, izlazak sunca* (slika 3). Ipak, ova slika okarakterizirana je kao slika koja u svojoj mnogostrukosti ne prikazuje motiv, već raspoloženje. Slika koja, prema analizama, više djeluje kao skica čiji su detalji tek letimično uprizoreni. To proizlazi i iz činjenice da je počeo slikati jutrom, pred izlazak sunca u maglici, napušta motiv kad se sunce uspelo nad horizont, a vraća mu se tek kad se traženi efekt opet

pojavi (Duret, 1952). Sve su to razlozi zbog kojih ova slika podosta odudara od Monetovog dotadašnjeg stvaralaštva, a čak je i paleta boja koju je koristio odveć tamnija. „Jedan prirodni prizor nema dakle za njega stalnog aspekta, jedan pejzaž nema stalni kolorit“ (Duret, 1952, str. 58). Dimnjake koji se puše, kao i jarbole brodova straga, te tri brodice na mirnom moru sprijeda, interpretirao je razrijeđenom bojom i nježnim potezima kista. Unatoč takovim potezima, upravo su dimnjaci i jarboli motivi koji slici daju život jer čine kompoziciju dijagonala i vertikala te grafičku strukturu. Narančasti odsjaj sunca smanjio je s nekoliko sivih tonova, a jedino je sunce ostalo jarko i svjetlucavo pa se pretpostavlja da je to simboliziralo početak novog početka, s obzirom da je slika nastala nakon francusko-pruskog rata (u kojem su Francuzi doživjeli poraz).

### 3.2. *Poslijeratno razdoblje*

Nakon završetka rata, to jest, povratka iz Londona, Monet se sa suprugom Camille i sinom Jeanom ponovno skrasio u Francuskoj, preciznije, u predgrađu Pariza. Riječ je o gradiću Argenteuilu koji se smjestio desetak kilometara sjeveroistočno od Pariza, odnosno o gradiću koji je opisan kao lijep grad s dobrim položajem, uz Seinu. I taj je grad bio omiljeno vikendaško izletišta Parižana pa je, stoga, slikarima osiguravao brojne motive, primjerice brodice i regate na rijeci Seini, lokale i kupališta, ali i livade i polja s makovima. Osim toga, Argenteuil je bio i utočište razvitka industrije, još od sredine 19. stoljeća, a to je za impresioniste također značajno jer je zbog industrije mjesto suvremeno. Grad je s Parizom povezan dvama mostovima, a upravo će ti mostovi biti neki od Monetovih motiva u tom periodu. U međuvremenu je Monetov otac preminuo pa je on naslijedio nešto novca, a novčanu je potporu dobila i Camille, kao miraz. Financijska im je potpora pomogla da u tom razdoblju žive u blagostanju. Osim toga, potporu mu je pružao i trgovac umjetninama Paul Durand Ruel, kojega je Monet upoznao tijekom boravka u Londonu. Ruel je bio sin pariškog trgovca umjetninama pa je zbog toga i stekao znanje o takvoj vrsti posla. Sklapao je ugovore s umjetnicima za cjelokupni opus, a zauzvrat im je davao redovitu isplatu određene svote novca. Ruel Moneta podupire prilično dugo godina te ga tim činom izvlači i iz težih perioda, odnosno, financijskih situacija. Valja napomenuti da je Ruel bio zaista odan i od riječi jer, iako nije toliko lako nalazio kupce za Monetove slike, redovito ih je otkupljivao. Osim njega, od pomoći mu je, kao i njegovim suvremenicima i prijateljima Renoirou, Pissarro i ostalima, od pomoći bio i Gustav Caillebotte. On je zbog svog nasljedstva bio financijski neovisan slikar koji je omogućavao slikarima organizirane izložbe. Također, tijekom godina je otkupljivao brojne slike impresionista pa je nakon njegove smrti, 1894. godine, Francuska država naslijedila zbirku sa čak 16 Monetovih slika, a među njima su

upravo slike nastale u ovom, poslijeratnom razdoblju. Bilo kako bilo, u poratnom je razdoblju obitelj Monet živjela spokojno. Sačuvana dokumentacija navodi da je obitelj mogla priuštiti i vrtlara, ali i poslužitelje.

### 3.2.1. Intimne interpretacije

Spomenute dobre godine utjecale su na život mlade obitelji, ali i na sam Monetov stvaralački rad. Monet je živio u lijepom interijeru, a konačno je rado pozivao prijatelje u posjetu. Posjećuju ga Renoir i Pissarro, a čak i Manet, koji je u tom periodu prestao ismijavati slikanje na otvorenom (ostavši, naravno, vjeran svom likovnom izrazu). Osim pisama i dokumentacije koja svjedoči neopterećenom životu, to čine i slike nastale u tom periodu, u i u blizini kuće. *Ručak* (slika 19), slika nastala 1874. godine, prikazuje Camille i malog Jeana u raskošnom njegovanom vrtu.



Slika 19: Claude Monet, *Ručak*, 1874.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-afternoon-meal>)

Predmeti na stolu, skupe kineske šalice i srebrni vrč, brižljivo postavljeni na bijeli stolnjak, moda žena koje se šeću, kao i modni detalj, šešir, koji visi sa stabla, ukazuju na spokoj i



stabilnost, koja ne bi bila moguća bez dobrog stupnja financijske neovisnosti. Osim toga, na stolu je prisutno vino, voće i peciva, brižljivo serviranih na lijepom posuđu. Također, na slici *Jean Monet u kući umjetnika*, nastaloj 1875. godine, također je prisutna modna osviještenost u odijelu mladog dječaka, a skromni uvid u interijer pak prikazuje ulašten parket, teški svijećnjak i njegovane biljke. Zanimljive su i slike gdje Moneta slikaju njegovi prijatelji – dok on sam slika. Tako je Auguste Renoir 1873. naslikao sliku *Monet slika u svome vrtu u Argenteuilu*. Osim njega, u njegovom ga je radu naslikao i Edouard Manet, a riječ je o slici *Claude Monet i njegova žena u brodu ateljeu* (slika 20), iz 1874. godine.



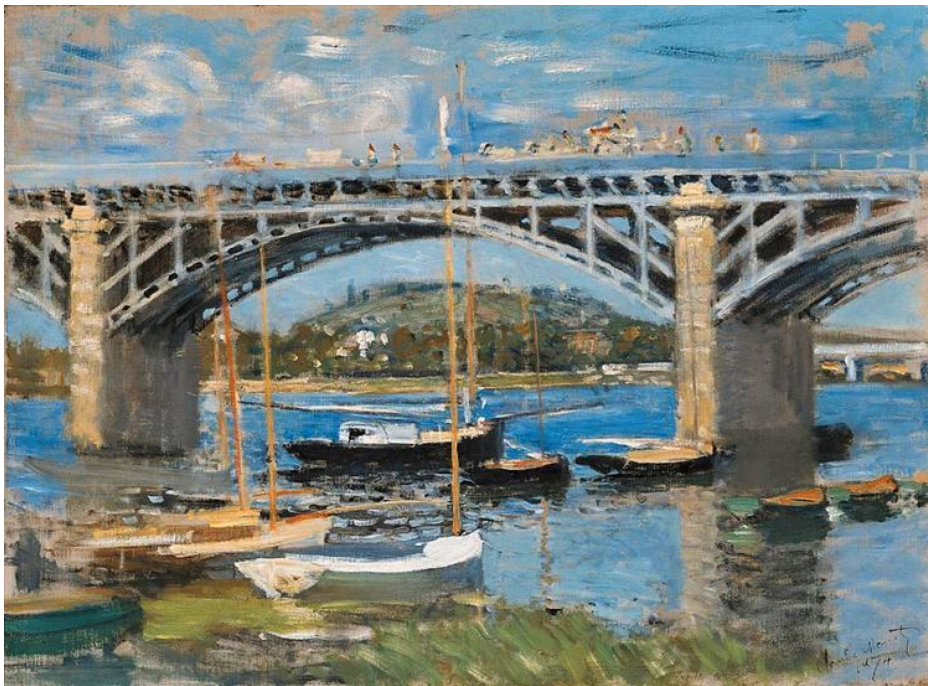
*Slika 20: Edouard Manet, Monet i njegova žena u brodu ateljeu, 1874.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/monet-in-his-floating-studio-1874>)

U Argenteuilu je Monet sagradio široki brod na vesla, sve sa kabinom i nadstrešnicom, a on mu je postao atelje. Porinuo ga je u vodu te je slikao vodu s vode, izravno ulazeći u motiv. Zbog toga se motrište nalazi izvan rubova slike, a promatrač ponovno ima osjećaj da svjedoči izravnom trenutku jer takvo motrište sugerira na beskrajno širenje krajolika u svim pravcima.

### 3.2.2. Mostovi i kolodvor

Budući da je Argenteuil bio industrijaliziran, morao je biti povezan s velegradom. Spomenuta dva mosta u konačnici su postali motivi na dvije Monetove slike. Jedan od njih je stariji most, obnovljen nakon posljednjeg rata. Doduše, pri obnovi su korišteni željezni nosači, za razliku od drvenih balvana koji su ga nekoć nosili. Ovaj je most bio motiv na slici *Most preko Seine kod Argenteuila*, iz 1874. godine (slika 21).



Slika 21: Claude Monet, *Most preko rijeke Seine kod Argenteuila*, 1874.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-bridge-over-the-seine>)

Uviđa se da je karakter starog mosta odisao mirom, a sam most ima tradicionalnu funkciju. Naime, njime su prometovali tek pješaci i kočije. Premda, kao i većina impresionističkih djela, i ovo odiše spokojem i prikazom trenutka, na slici starijeg mosta jasno se vidi da je Monet uvijek gradio kompoziciju. Vidljiva je osna simetrija koja, na prvu ruku, umanjuje prostornu iluziju. Monet je križao vertikale i horizontale pa je na taj način kompoziciju čvrsto vezao za plošnost. Ipak, ona je uzdignuta na prostornu razinu bojom: prednji dijelovi se svijetloer bojom ističu naspram bočnih sivo-zelenih dijelova. Slično je i s prikazom vode: ona je prikazana s dvjema plavim nijansama te na taj način slikari, unatoč plošnoj konstrukciji, daju dubinu prostora na slici. Drugi most (slika 22) jest modernija inženjerska građevina koja je bila



motiv za čak dvije slike, a perspektiva, koja se takoreći gubi, simbolizira industrijski razvoj i brzinu vlaka.



*Slika 22: Claude Monet, Railway Bridge at Argenteuil, 1873.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/railway-bridge-at-argenteuil-1873>)

Za ovu se sliku, zbog svjetlije palete boja, pretpostavlja da označava plodno razdoblje koje će donijeti budućnost. Na sličan način na koji je naslikao mostove, naslikao je i kolodvor u Saint-Lazareu. Ipak, valja napomenuti i način na koji je to ostvario. Budući da ga je kolodvor oduševljavao, a simbolizirao je i napredak i moderni život, Monet se kratko i jasno predstavio i obratio direktoru željezničke stanice Zapad. Naime, zamolio ga je da naslika kolodvor. To je za sobom donijelo njegovo zatvaranje i zaustavljanje vlakova na nekoliko dana, sve dok Monet nije naslikao ono što je želio. Također, lokomotive su izbacivale točno onoliko dima koliko mu je bilo potrebno za željenu interpretaciju. Napose je stvorio jedanaest slika (slika 23 i slika 24), 1877. godine, a u svakima je prisutan svijetlo-tamni kontrast, otvorenost te su opisane i kao slike u kojima se uistinu može čuti buka vlakova.



*Slika 23: Claude Monet, jedna od slika kolodvora, 1877.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/saint-lazare-station-exterior>)



*Slika 24: Claude Monet, jedna od slika kolodvora, 1877.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/saint-lazare-station-exterior-view>)

„How impressively the station atmosphere is conveyed in these pictures is described by Zola: *You can hear trains pounding in and out of the station*“ (Zeidler, 2005, str. 49). Monet je i ovdje linearnim strukturama dao prostornu djelatnost okruživši ih dimom parom i sunčevim svjetlom.

### 3.3. *Vetheuil i Poissy – traženje sreće i samoga sebe*

Nakon početnog naglog uspjeha i života u blagostanju, ekonomska se situacija sredinom sedamdesetih godina rapidno pogoršala. Tada su se počele osjećati posljedice izgubljenog rata. Zajedničke izložbe impresionista bile su vrlo slabo posjećene, a i spomenuti trgovac, Durand Ruel, osim što je teško nalazio kupce, napunio je svoja skladišta, što je ishodilo manjkom potrebe za otkupu umjetničkih djela pa tako i Monetovih slika. Kritičari ponovno postaju oštri, isključujući vrijednost impresionističkih umjetnina. Mecenama su lijepili etikete slabovidnih, čudeći se kako mogu biti kolekcionari impresionističkih slika. Jedan od rijetkih mecena koji se nije dao zavarati takvim komentarima i nametanjima bio je Ernest Hoschede. Riječ je o bogatom vlasniku robne kuće i dvorca koji je u ljeto 1876. godine naručio od Moneta nekoliko slika za salon svoga dvorca. Ono što se događa godinu dana kasnije jest Hoschedeov bankrot. Situacija je ishodila prisilnom aukcijom na kojoj su slike impresionista prodane po ekstremno niskim cijenama. Tako je i slika *Impresija, izlazak sunca*, koju je Hoschede platio 800 franaka, prodana za tek 200 franaka. Dokumentacija navodi da se Monet osjećao kao da je na početku, kao da ništa nije postigao. U međuvremenu je dobio i drugog sina, Michela, 1878. godine, a cijela se obitelj iste godine seli u Vetheuil. Ono što je otežalo situaciju jest činjenica da se s njima uselila cijela obitelj Hoschede, sa svojih šestoro djece. Ipak, Monet i dalje nastavlja slikati. U jesen 1878. godine, Monet postavlja svoj brodski atelje na Seineu te slika selo s romantičnom crkvom, no nekoliko sunčanih jesenskih dana koji su ohrabрили Moneta, bili su jedina pozitivna stvar u tom periodu. Naime, njegova se Camille krajem godine razboljela, a neuspješno se borila do 5. rujna 1879. godine. Tada umire s tek 32 godine, a za sobom ostavlja supruga i dvoje male djece. Heinrich ističe Monetovu dokumentiranu misao: *...u meni se probudila želja da zadržim njezinu sliku koja nas je zauvijek napuštala*. Iz te je želje proizašla Monetova slika iz 1879. godine, *Camille Monet na samrtnoj postelji* (slika 25).





Slika 25: Claude Monet, *Camille Monet na samrtnoj postelji*, 1879.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/camille-monet-on-her-deathbed>)

Nije to bila obična slika pokojnika, već je odražavala intimno svjedočenje o najtežim trenucima (Heinrich, 2007). Lice umrle žene na jastuku ugrijano je svjetlijim tonovima, pretpostavlja se, prvim sunčevim zrakama. Jedine tople boje su poneki pupovi na buketu u njezinim rukama. Potezi kista su dvojni – neki su oštri i čvrsti, a drugi su blagi i nježni. Simboliziraju jaz između tuge i ljutnje nasuprot borbi i želji za nastavkom života. „Vrijeme kušnja i bijede lako je podnosio velikom snagom svoga karaktera“ (Duret, 1952, str. 72). Budući da je u pitanju zimski period, Monetove su slike hladne, bez figura, no tome je pridonijela i njegova tuga zbog gubitka voljene supruge. To se može uvidjeti na slici *Otapanje leda na rijeci kod Vetheuila*. Na njoj nebo izgleda kao da se nikada neće razvedriti, nema ni ptica ni figura, već samo komada leda na smrznutoj rijeci. Bio je to slikarev najmračniji period. U ljeto 1881. godine, svjetliji se motivi vraćaju, vjerojatno i zbog godišnjeg doba, a iz tog su perioda proizašle slike iz njegova vrta u

Vetheuilu. Monet ponovno prednost daje prirodi, a na slici *Monetov vrt u Vetheuilu* (slika 26) uprizoruje uređen vrt naslikan je jarkim bojama i svjetlijim tonovima.



*Slika 26: Claude Monet, Vrt u Vetheuilu, 1880.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-artist-s-garden-at-v%C3%A9theuil>)

Dječak prikazan na slici povezan je s prirodom te na prvu ne upada u oko promatraču. Tijekom zimskog perioda 1881. godine Monet je odlučio napustiti Vetheuil te ostaviti prošlost iza sebe pa se, stoga, seli u gradić Poissy. Valja napomenuti da se netom prije toga njegov sustanar seli jer prekida sa ženom, a to će ishoditi vezom između Moneta i gospođe Hoschede. Tako nastaje nova obitelj, a Monet najednom postaje otac osmero djece. Bilo kako bilo, dokumentacija svjedoči da ga gradić Poissy nije pretjerano inspirirao, no ondje ipak nakon nekog vremena nastaju poznate slike, preteče serijskih slika. Riječ je o prizorima kolibe carinika u Varengevilleu, iz 1882. godine (slika 27 i slika 28), iz različitih uglova, u različito doba dana. Slikar koji je nekoć slikao rijeku, sada slika more.





*Slika 27: Claude Monet, jedna od slika kolibe carinika, 1882.*

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/fisherman-s-cottage-at-varengeville>)



*Slika 28: Claude Monet, jedna od slika kolibe carinika, 1882.*

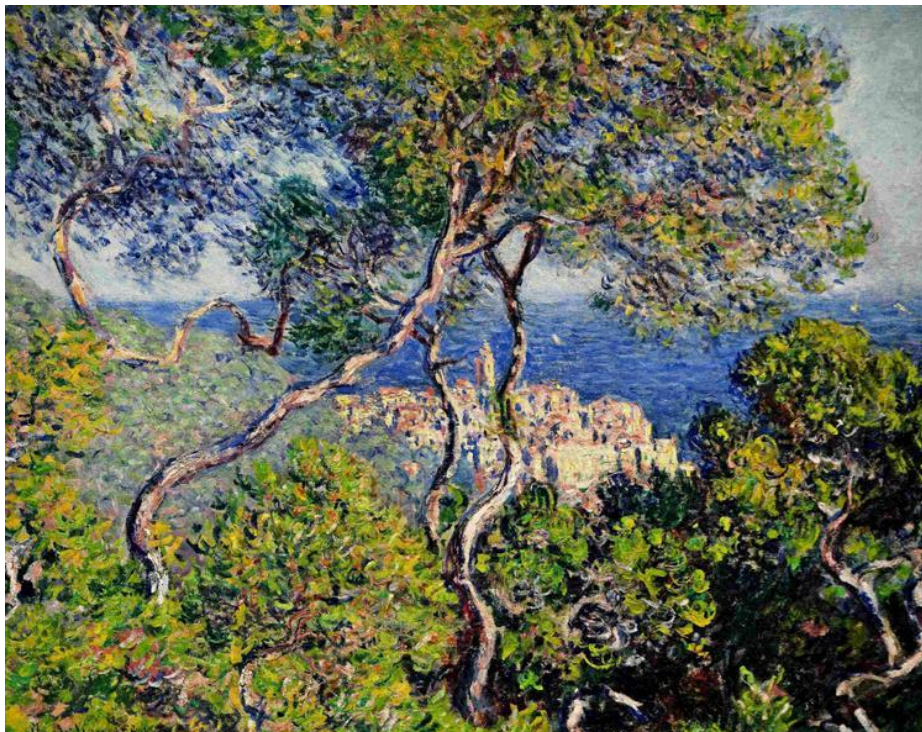
(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/fisherman-s-house-at-varengeville>)



Na stijenama se odražava svjetlo, a u suprotnim je tonovima odraz mora. U spomenutom nedostatku inspiracije, Monet se s novom obitelji posljednji put seli te odlaze u unajmljenu kuću u Givernyju, a to čine 1883. godine. Za obitelj su tada nastupila sretnija vremena.

#### 3.4. Jug Francuske

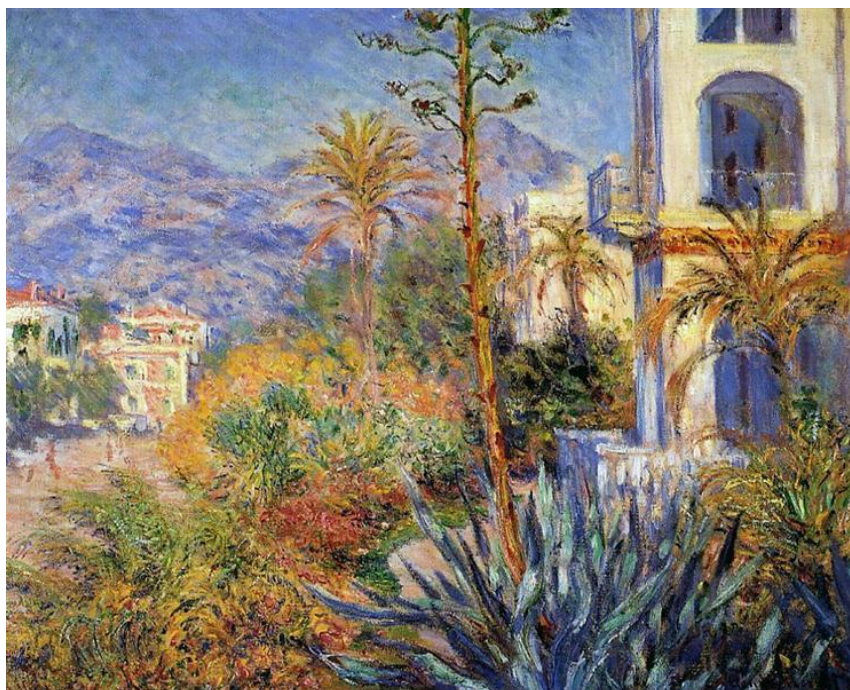
Dok je još imao prebivalište u Poissyju, Monet je s Renoirom otišao na put, preciznije, na jug Francuske. U obilazak su se zaputili u prosincu 1883. godine. Budući da su obojica izgradili vlastiti stil, zajedničko ih putovanje nije pretjerano inspiriralo. Također, nije bilo jednostavno izbjeći sličnost motiva, što, naravno, rezultira gubljenjem originalnosti u samim djelima te bi takva djela potencijalno gubila na značaju na izložbama ili kod otkupitelja. Vrativši se sa zajedničkog izleta, Monet je u siječnju 1884. godine, ponovno otišao na put, no ovoga puta bez pratnje. Prešao je francusku granicu s Italijom te se smjestio u gradiću Bordigheri, gradiću između San Rema i Monte Carla. Odmah ga je opčinila ljepota grada i same prirode. Najpoznatija slika tamošnje, mediteranske, vegetacije, jest *Bordighera*, iz 1884. godine (slika 29).



Slika 29: Claude Monet, *Bordighera*, 1884.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/bordighera>)

Pogled na grad zaklonjen je vijugavim deblima i lišćem pa su, stoga, stabla postala subjekt ove slike, iako nosi naziv koji nosi. Također, Monet je u svoju paletu uvrstio dosad nekoristene boje: tirkizna plava, tamno plava, ružičasta, narančasta. Osim prekrasnog prizora s talijanske rivijere, dokumentacija i pisma Alici Hoschede, svjedoče da je bio opčinjen palmama. Na njih je naišao u vrtu gospodina Morenoa, a slike koje će tamo naslikati, *Vile u Bordigheri* i *Palme u Bordigheri*, zapamćene su kao najljepše slike s obale. Doduše, vile u Bordigheri je uprizorio, ne zbog interesa u vilu kao građevinu, već zbog palmi koje su ispred nje. Vila je služila tek za kompoziciju slike (slika 30). Na prizoru palmi u Bordigheri, koncentrirana se isključivo na palme.



Slika 30: Claude Monet, *Vile u Bordigheri*, 1884.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/villas-at-bordighera-02>)

Valja napomenuti da spomenuta pisma Alici svjedoče o tome da mu je bilo jako teško odabrati boje koje će koristiti za interpretaciju palmi. Oduševljenje koje je gajio prema viđenom bilo je pomiješano s neizvjesnošću u ishod interpretacije, jer je viđeno bilo – nestvarno. U veljači je čak otišao na višesatni izlet u Menton, a na rtu Martin također slika nekoliko slika. U Francusku se vratio s pedesetak slika od kojih neke nije dovršio.



### 3.5. Giverny

Drugu polovicu života Monet je, zajedno sa suprugom Alice i njihovih osmero djece, proveo u Givernyju. Bilo je to ladanjsko mjesto u kojem je Monet iznajmio kuću, a 1890. godine ju je čak uspio i kupiti. „Njegove su slikarske oči ondje našle zadovoljstvo“ (Duret, 1952, str. 72). Tijekom godina je otkupljivao i zemlju oko svoje, a sve u svrhu stvaranja i slikanja tih posjeda. Iako su tamo pronašli sreću i mir do kraja života, početak im nije bio jednostavan. Stanovnici mjesta gledali su ih kao čudan, nevjenčan par sa šestero djece, a Claude im je bio posebno čudan jer je tijekom zalazaka odlazio u polja sa slikarskim priborom, kojeg su djeca prevozila u tačkama. Seljani su mu čak, pokušavši ga iskoristiti, naplaćivali putarinu kad bi Monetovi prošli njihovim poljima u pronalasku sljedeće slikarske postaje. Namjerno su prenosili baš one plastove sijena koje je Claude htio slikati (Heinrich, 2007). također, kad je svoje jezerce Monet odlučio urediti, seljani su se pobunili rekavši da će egzotične biljke koje bi tamo postavio moglo štetiti vodi za rublje ili, pak, otrovati stoku koja pase ispred njegova vrta. Bilo kako bilo, Claude je uz pomoć obitelji tijekom nekog vremena uredio prekrasan vrt i okućnicu s prekrasnim, rajskim cvijećem. Monet je prirodu i gredice s cvijećem podredio vizijama budućih slika. Budući da su njegovi sinovi vrijeme najčešće provodili u školi, njegove pokćerke su mu bili modeli na predstojećim slikama, a Monet u svoje slike ponovno uvodi ljudsku figuru. Neke od takvih slika jesu *Proljeće*, iz 1886. godine te *Mlade djevojke u brodu*, iz 1887. godine (slika 31 i slika 32).



Slika 31: Claude Monet, *Proljeće*, 1886.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/springtime-1886>)



Slika 32: Claude Monet, *Mlade djevojke u brodu*, 1887.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-blue-row-boat>)

Krajem osamdesetih godina 19. stoljeća, Monetova djela ponovno doživljavaju uspjeh na izložbi impresionista koju je organizirao Durand Ruel, stari mu poznanik. Valja napomenuti da su Monetova djela ondje najzapaženija, naročito ona koja prikazuju francuski otok Belle-Ile. Naime, iako je ponovni mir (kojeg je tražio još od Argenteuila) našao u Givernyju, Monet je uvijek nagnjao putovanjima i otkrivanjima. Zbog toga je tijekom zime 1886. godine posjetio Belle-Ile, normandijski otok. Tamo slika nemirno more i gromadne stijene, kao i nebo koje konstantno mijenja svoje osvjetljenje. Ljudi u ovim slikama izostaju, a tome svjedoče djela „*Piramide*“ kod Port-Cotona, iz 1886. godine te *Divovski luk Manneporte kod Etretata*, nastao iste godine. Još jedno značajno putovanje bilo je ono u London, 1899. godine. Tamo je otišao s Alice, a oko 1900. godine, očaran Temzom, slika seriju slika gdje je ona prisutna. Neke od njih su *Waterloo Bridge*, *Mist*, nastala oko 1902. godine, *Parlament u Londonu*, nastala oko 1900. godine. Različite su godine u pitanju jer je Monet u Londonu počeo slikati, a dovršio ih je u ateljeu u Givernyju. Ondje je proizveo čak 85 slika, od kojih je Ruel izložio njih 35. Razlog tolikom broju slika jest to što se Monet ponovno okružio platnima i podliježe različitim odsjajima sunca – kada prodire kroz oblake slika na jednom platnu, kada se sakrije iza oblaka, poseže za drugim platnom, dok u maglovitom stanju poseže za potpuno novim platnom. Na ovim slikama postoji bitna razlika u odnosu na slike od prije 10 ili 20 godina. Naime, Monet više ne čini sliku na način da neki arhitektonski motiv grafički raščlanjuje sliku, već je slika

rašćlanjena bojom. Arhitektonski motiv sada dijeli sliku na nekoliko obojenih površina, a prirodni elementi projiciraju oscilirajuće boje. Posljednje značajno putovanje, tijekom kojega nastaju zapamćene slike, jest putovanje u Veneciju. Tamo s Alice, s kojom se u međuvremenu vjenčao, odlazi u rujnu 1908. godine na poziv prijateljice engleskog slikara Singera Sargenta. Prva dva tjedna par je uživao proučavajući talijansku arhitekturu. Tek nakon dva tjedna Monet počinje raditi i stvarati. Od tada strogo slijedi zacrtani plan te ustaje zorom da bi naslikao sve što je naumio. Venecija je izrodila slike od kojih su poznatije *The Grand Canal in Venice*, nastaloj 1908. godine, *Večernji ugođaj u Veneciji*, iz iste godine te *Palača Contarini*, također iz 1908. godine. Na njima je jasno vidljiv Monetov narativ: svjetlo, vizija, koji su u prednosti nad motivom. Može se reći da je Monet ovdje u ulozi simbolista jer se slikarstvo ne temelji na trenutku, već je postignuta svojevrsna apstrakcija.

### 3.5.1. Serijske slike

Svojevrsni simbolizam učinio je to da je na Monetovim slikama motiv ono što svjetlo učini od njega. Zbog toga je bilo potrebno proučavati atmosfersko djelovanje. To nije bilo moguće bez višestrukog slikanja istog prizora, što je činio i s katedralom u Vetheuilu. Oko 1890. godine, Monet se okušao u konkretnoj proizvodnji serijskih slika. „Cilj mu je bio prikazati isti motiv u različito doba dana i godine i pod različitim vremenskim uvjetima, oslanjajući se na to da život nije uvijek jednak, već je u neprekidnu protjecanju“ (Janson, 2003, str. 880). Naime, najprije je interpretirao plast sijena popraćen različitim okolnostima. „Smjestio bi se pred stogom usred polja i slikao bi po nekoliko njih ujedno, a da nije promijenio crte pozadine dotičnog sadržaja, a dobio bi ipak svaki puta drugu sliku“ (Duret, 1952, str. 62). Iako je u središtu plast sijena, kao glavni motiv, on je samo posrednik između odašiljanja raspoloženja pojedine slike. Prema tome, naslikao je četiri poznate slike: *Plast sijena u snijegu, tmurno nebo*, *Plast sijena u snijegu, jutro*, *Plast sijena na suncu*, *Plastovi sijena u Givernyju, jutarnji efekt*, a sve su nastale 1891. godine (slika 33).





*Slika 33: Claude Monet, plastovi sijena*

(preuzeto: <https://mymodernmet.com/monet-haystacks/>)

Na sličan je način naslikao nekoliko slika aleje jablana, također 1891. godine: *Tri jablana na obali Epte*, *Tri jablana u ljeto*, *Jablani*, *tri ružičasta drveta u jesen* (slika 34).

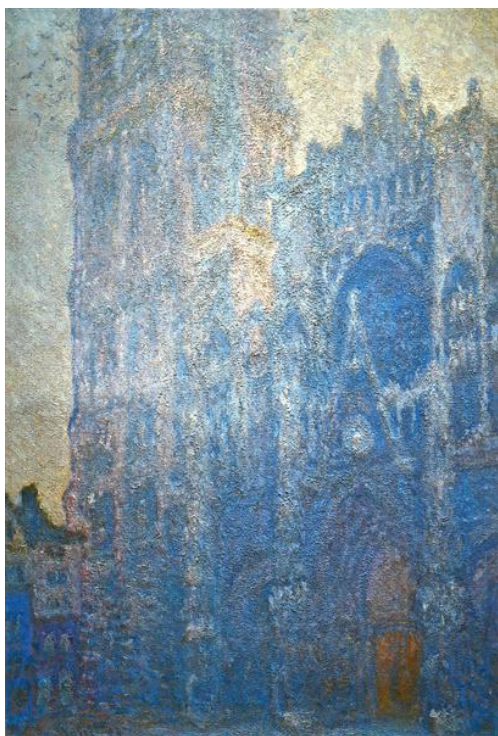


*Slika 34: Claude Monet, jablani*

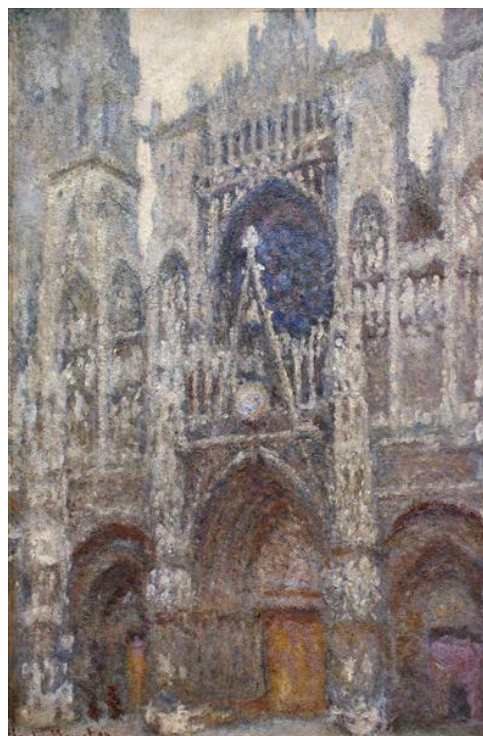
(preuzeto: <https://www.3minutosdearte.com/en/six-paintings-one-concept/the-poplars-by-monet/>)



Ipak, Monet je serijske slike, to jest, njihovo svojstvo da isti motiv prezentira različitu situaciju, najdosljednije proveo slikajući katedralu u Rouenu. „Ona mu se činila ozarena odrazima u cijeloj ljestvici od blage sive boje, do žarka sunca, i to je znao naslikati u svoj njihovoj raznolikosti“ (Duret, 1952, str. 63). Početkom 1892. godine smjestio se u maloj sobi nasuprot zapadnog pročelja. Monet promatra katedralu od veljače do travnja, od rane zore do zalaska sunca. To je rezultiralo serijom slika čija harmonija počiva na ponekom komplementarnom kontrastu. Poneke je viđene svjetlosne trenutke objedinio u jednoj slici, a tim putem nastaje serija od šest slika, koja je uistinu popularizirala Moneta: *Katedrala u Rouenu, portal i Tour D'Albane u zoru*, *Katedrala u Rouenu, portal (jutarnji efekt)*, *Portal katedrale u Rouenu u podne*, *Katedrala u Rouenu*, *Katedrala u Rouenu, portal (oblačno vrijeme)*, *Katedrala u Rouenu, portal, harmonija u smeđoj boji*. „Monetove svjetlosne meditacije i meditativne opservacije katedrale u Remenu, ilustrativne su osobito za način impresionističkog dematerijaliziranja materije, i za brižljivu preokupaciju oko gotovo metafizičkih vibracija u svjetlosnim mijenama“ (Čagalj, 1974, str. 383).



Slika 35: Monet, katedrala, jutarnji efekt



Slika 36: Monet, katedrala, oblačno vrijeme

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/rouen-cathedral-the-portal-and-the-tour-d-albane-morning-effect>)

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/rouen-cathedral-grey-weather>)

Osim toga, Monet je istraživao i višestruki prikaz figure, no ipak nije riječ o seriji slika. Riječ je o dvije slike na kojima mu pozira pokćerka Suzanne, na slikama iz 1886. godine: *Studija pod vedrim nebom, žena okrenuta udesno* i *Studija pod vedrim nebom, žena okrenuta ulijevo* (slika 37).



Slika 37: Monet, Žena okrenuta ulijevo



Slika 38: Monet, Žena okrenuta udesno

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/woman-with-a-parasol-also-known-as-study-of-a-figure-outdoors-facing-left>)

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/woman-with-a-parasol-facing-right-also-known-as-study-of-a-figure-outdoors-facing-right>)

### 3.5.2. Vrt i lopoči

Kuća u Givernyju je bila prostrana, ali ipak je bila u sjeni raskošnog vrta. Monet je bio sklon egzotičnim biljkama, no u vrtu ima i dalija, glicinija, irisa, tuberoza iz Meksika, ali i mnogih drugih vrsta cvijeća iz prekomorskih zemalja. „Vrt impresionističkog ugođaja smješten na imanju veličine od oko 3 ha u Givernyju, sastojao se od tri dijela: Cvjetnog vrta (1883.), Vodenog vrta (1893.) i Vrta povrća“ (Han Dovedan, Morić, 2011, str. 5). Ipak, proučavajući slike iz njegovog vrta, svo to cvijeće, sve te biljke, bile su samo posrednik između promatrača



i harmonije, svjetla i cjelovitog dojma. Dokumentacija svjedoči da je Monet rekao da je tema za njega od sekundarne važnosti te da želi prenijeti ono što je živo između njega i teme. Makovi, ruže, lopoči, glicinije i ostale biljke nisu nikada bile prikazane potpuno vjerodostojno ili u realnim oblicima. To se primjerice vidi na slici *Polje s makovima u dolini kraj Givernyja*, iz 1885. godine (slika 39).



Slika 39: Claude Monet, *Polje s makovima*, 1885.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/poppy-field-in-a-hollow-near-giverny>)

Simetričnu kompoziciju obojao je komplementarnim kontrastom crvene i zelene. Monet je 1893. godine kupio livadu u blizini kuće, zajedno s jezercem. Očito je bilo da mu je nedostajao motiv vode. Čak je unajmio i vrtlare koji su se brinuli za jezerce i lopoče koji su ondje rasli, a čak je sagradio i mostić kojeg je kasnije i slikao. Tome svjedoči slika iz 1900. godine, *Japanski most* (slika 40).



Slika 40: Claude Monet, Japanski most, 1900.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-japanese-bridge>)

Bio je oduševljen svojim jezercem, okruženim irisima, trskom, travom, tužnim vrbama. Prikaz cjelokupnog uređenja njegovog vrta, поблиže se može vidjeti na slici *Put u vrtu umjetnika*, iz 1901. godine. Simetrično su s lijeve i desne strane postavljene gredice s cvijećem, a put krasi ruže i tise. Čest motiv na njegovim tadašnjim slikama jest cvijet irisa, a odraz takvog krajolika prikazao je na slici *Gredica s irisima u vrtu umjetnika*, iz 1900. godine. Narednih godina Monet navodi da ga ništa ne zanima osim njegovog slikarstva i cvijeća. Moguće da je takvoj izmjeni tjeskobe i inspiracije pridonijela smrt njegove druge supruge. Naime, Alice je oboljela od leukemije te preminula 1912. godine. Također, ne smije se zaboraviti da je Claude u tom periodu već u poodmakloj dobi, a već mu je i vid bio oslabio, navodi dokumentacija. Ipak, unatoč svemu, nastavlja slikati, a ono što će ga posebno oduševljivati u budućnosti jest upravo jezerce, preciznije, lopoči. „Jedan vrtlar je zadužen samo za čišćenje jezera i održavanje lopoča“ (Heinrich, 2007, str. 79). slikajući lopoče, to jest, površinu jezera, Monet je konačno u



potpunosti uronio u motiv. Nebo se pojavljuje isključivo kao odraz u vodi. Promatrač je dužan sam zamisliti ostatak jezera jer slike gube perspektivu i motrište. Uz to, svoje znanje o boji primjenjivao je i za stvaranje dojma perspektive u vrtu, na način da je bilje toplih boja stavljao u prednji plan pa bi djelovale bliže, dok je bilje hladnijih boja slagao u pozadinu (Han Dovedan, Morić, 2011). Neke od takvih slika su *Lopoči, krajolik s vodom*, oblaci, iz 1903. godine, *Lopoči*, iz 1898. godine ili, pak, *Lopoči*, iz 1899. godine (slika 41).



Slika 41: Claude Monet, *Lopoči*, 1899.

(preuzeto: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/water-lilies-1899-2>)

Lopoči su interpretirani s jako puno boja, toliko ih nikada nije koristio. Rabio je kratke poteze, nanosio mrljice i točkice, sve jednu pored druge, a čak i jednu ispod druge. Pritom su donji slojevi gotovo prozirni te ti nanosi prodiru do gornjih, debljih slojeva. Na kasnijim slikama lopoča, Monet koristi deblje i odlučne poteze kistom, boje više ne nanosi jednu pored druge no one se na sebi svojstven način isprepliću. Jedino odrazi trstike i vrba donose horizontalnu i vertikalnu strukturu. To se uočava na slikama nastalih tijekom dvadesetog stoljeća; *The Lily Pond*, *Green Reflections*, iz 1920. godine, *Lopoči*, nastaloj 1919. godine te *Water lilies:*

*Morning*, nastaloj oko 1920. godine. Monet je lopočima zapečatio svoju karijeru. Te posljednje serije lopoča bile su zapravo dekorativna djela (Duret, 1952). Njegov se život ugasio u dobi od 86 godina, 6. prosinca 1926. godine. Nekoliko godina prije, pristao je državi darovati neke slike lopoča, koje su tek nakon njegove smrti i prepucavanja državnih dužnosnika i kustosa, izložene u muzeju Louvre, a sam je muzej i dan danas određište mnogih posjetitelja isključivo zbog Monetovih slika. Iako je tek nakon njegove smrti svijet osvijestio potpunu vrijednost njegovih djela, što zapravo ukazuje na njegovu kvalitetu, Monet je uvijek bio hladan prema uspjehu, buci i reklami te je najviše volio stvarati djela u osami njiva ili morskih stjenovitih obala bez briga koje pritišću građane, a njegov se život doista koncentrirao u njegovoj umjetnosti (Duret, 1952).

#### **4. Vlastito stvaralaštvo**

„Slikarstvo je umjetnost oblikovanja plohe“ (Ivančević, 2002, str. 107). Ono rabi izražajna sredstva poput kompozicije, svjetlosti-sjene i oblikovanja, a, iako je i crta dio slikarskih djela, boja je temeljno izražajno sredstvo slikarstva. Uz crtu i boju, ono što utječe na raspored dijelova slike jest i prijenos trodimenzionalne stvarnosti na plohu. „Ploha je svaki dvodimenzionalni prostor omeđen aktivnom ili pasivnom linijom“ (Trček, 2022, str. 253). Način prikaza volumena i prostora na plohi naziva se perspektiva, a dolazi od latinskog glagola *prospicere*, što znači vidjeti, razabrati, to jest od imenice *prospectiva*, što znači gledanje. „Zajednička svojstva likovnih djela nekog razdoblja zovemo stilom“ (Ivančević, 2002, str. 107). Prema tome, svakom povijesnom razdoblju, to jest, stilu svojstvene su bile različite perspektive. U doba romanike (11. i 12. stoljeće) slikari su rabili plošnu vertikalnu perspektivu. Ona je svojstvena i starom egipatskom slikarstvu (prije Krista), a podrazumijeva to da se predmeti ili ljudi koji su u stvarnosti najbliže, na plohu prenose tako da se postavljaju najniže. Nadalje, ono što je u stvarnosti dalje, na plohu je preneseno iznad onog što je u stvarnosti bliže. Zbog toga je i dobila naziv – ono što se u stvarnosti vidi po dubini, na plohu je preneseno vertikalno. U doba gotike (13. i 14. stoljeće), koristila se volumenska obrnuta perspektiva. To je način prikazivanja volumena gdje se predmeti ili ljudi na slici ne smanjuju udaljavanjem. Također, paralelne se crte udaljavanjem ne približavaju, kao što promatrač vidi u stvarnosti. U obrnutoj se perspektivi crte razmiču, a stvari i ljudi, umjesto da se smanjuju, povećavaju se prema dubini prostora. Tijekom renesanse (15. i 16. stoljeća), umjetnici su rabili geometrijsku perspektivu. Rabeći nju, slike uspijevaju prikazati svijet iz viđenja jednog čovjeka, pod njegovim kutom gledanja. Dakle, udaljavanjem od promatrača likovi i predmeti se smanjuju razmjerno udaljenosti pravocrtno, to jest, linearno (Ivančević, 2002). Likovi jednake visine smanjuju se

postupno unutar dviju linije koje se spajaju u jednoj točki – nedogledu ili motrištu. Valja napomenuti da slike mogu imati više od jednog motrišta. Za barok (17. i 18. stoljeće), karakteristična je uporaba atmosfere perspektive. Ona je, poput geometrijske perspektive, prirodna u odnosu na perspektive iz davnijih vremena. Koristeći atmosfersku perspektivu, umjetnici obraćaju pažnju na tri svojstva: obris, ton i boju. Prema tome, u prednjem su planu obrisi oštrij, dok su u daljini mekši; u prednjem je planu ton kontrastan, dok je u daljini bljeđi; u prednjem je planu boja toplija, dok je u daljini hladnija. Vremenom se razvila i koloristička perspektiva (kraj 19. i početak 20. stoljeća) koja podrazumijeva to da se predmeti koji su u stvarnosti bliže prikazuju toplim bojama, a oni dalji se prikazuju hladnim bojama. Osim perspektive, likovni element koji je od velike važnosti za slikarstvo jest boja. „Osjećaj koji u oku stvara svjetlost emitirana iz nekog izvora ili reflektirana od površine nekog tijela – naziva se boja“ (Peić, 1979, str. 115). Ipak, termin boja ima i drugo značenje. „Drugi pojam označava tvar za bojanje, koja ima svojstvo da oboji bezbojnu materiju“ (Jakubin, 1999, str. 28). Boja je određena frekvencijom titraja svjetla izazvanih impulsom izvora svjetlosti, a raznovrsne frekvencije u oku stvaraju frekvencije različitih boja. Čovjek u vidnom spektru razlikuje čak 150 nijansi boja. „Veliki filozof Aristotel još je u četvrtom stoljeću p.n.e. među prvima definirao boje, odnosno definirao je žutu i plavu kao “primarne boje”“ (Milković, Zjakić, 2010, str. 4). Ako svjetlosni titraj određene valne duljine pogodi ljudsko oko, u njemu se izaziva točno određeni podražaj koji se percipira kao boja. S druge strane, ako u naše oko dođe snop svjetlosnih zraka svih valnih duljina, tada oko percipira bezbojnost, to jest bijelu boju. Nadalje, suprotno tome, ako svjetlosna materija upije sve svjetlosne zrake, to jest, u naše oko ne dospije niti jedna valna duljina, tada čovjek percipira crnu boju. Aristotel je boje usporedio s četiri elementa: vatrom, vodom, zemljom i zrakom, a čovječanstvo je primjenjivalo Aristotelove principe definiranja boja sve do 17. stoljeća, točnije, dok fizičar Isaac Newton nije iznio opću teoriju o bojama (Milković, Zjakić, 2010). Naime, izveo je pokus s prizmom. Zrake bijelog sunčevog svjetla sastoje se od niza zraka, a to se može dokazati ako bijelu svjetlost pustimo da padne kroz staklenu prizmu (Jakubin, 1999). Bijela se zraka na taj način lomi pod različitim kutovima te se s druge strane prizme pojavljuje vrpca takozvanih šarenih boja (njih 9). „Na sličan način nastaje i spektar u prirodi, u dugi, samo se tu sunčeve zrake prelamaju kroz kapljice vode u zraku, pa duga i nastaje nakon kiše ili tijekom kiše ako se sunce probije kroz pukotinu u oblaku“ (Ivančević, 2002, str. 169). Jedan od znanstvenika koji se bavio bojama bio je njemački fizičar Wilhelm Ostwald. Naime, Ostwald je poredao u krug sto čistih boja u svim nijansama. Dobio ih je tako da je miješao dvije susjedne boje te ih je tako označio od 1 do 100. Prema njegovom se krugu sve boje dijele na osnovne (crvena, žuta i plava), sekundarne

(narančasta, zelena i ljubičasta) i tercijarne (različiti omjeri miješanja jedne osnovne i jedne sekundarne). Osim podjele na osnovne, sekundarne i tercijarne boje, one se mogu podijeliti i prema kontrastu toplo-hladno: tri su tople boje crvena, narančasta i žuta, a tri su hladne boje plava, zelena i ljubičasta. Hladne i tople boje dvije su specifične skupine analognih boja, a kada se koriste zajedno, hladne boje stvaraju iluziju odmicanja od promatrača, dok se tople primiču promatraču (Kuharić Smrekar, Tkalec Verčić, 2007). Naposljetku, sve se ove boje mogu dovesti i u komplementarni odnos. Komplementarni odnos označava par što se dopunjuje pa tako uz jednu osnovnu dolazi jedna sekundarna, nastala od preostale dvije osnovne. Prema tome, postoje tri komplementarna para: crvena i zelena, žuta i ljubičasta te plava i narančasta. Valja napomenuti da šarene boje mijenjaju ton dodavajući im one koje nisu šarene (crna i bijela). Također, boje gube čistoću i intenzitet kada im se doda različita nijansa sive (mješavina crne i bijele).

#### 4.1. *Monetove sastavnice*

Budući da je pripadnik slikarstva 19. i 20. stoljeća, Monet je u svojim djelima ponajviše koristio atmosfersku, ali i kolorističku perspektivu, u potpunosti je odbacio linearnu (geometrijsku). To potvrđuju i mnoga njegova djela, stvarana u različitim periodima njegovog života. Primjerice, na slici kolodvora u Saint-Lazareu (slika 23 i slika 24) koristio je atmosfersku perspektivu pa su i obrisi, ton i boja upotrijebljeni prema načelima te perspektive. S druge strane, koloristička se perspektiva u Monetovim djelima najviše očituje u slikama prirode, primjerice, vrta u Givernyju ili lopoča. Osim toga, boje koje je rabio bile su čiste, odnosno, izbjegavao je samostalnu crnu i bijelu. Impresionistička teorija boje temeljila se na doktrini kemičara Michela-Eugenea Chevreula koju je iznio 1839. godine u svojoj knjizi *Načela harmonije i kontrasta boja* (Janson, 2003). Uveo je termin simultanog kontrasta što podrazumijeva to da je intenzitet primarnih (crvena, žuta i plava) i sekundarnih (narančasta, zelena i ljubičasta) boja jači kada se polože jedna uz drugu. Također, najjači se intenzitet postiže polaganjem komplementarnih boja jedne uz drugu, to jest, boja koje su na slikarskom krugu nasuprot jedna drugoj. Dakle, položi li se crvena uz zelenu, plava uz narančastu ili žuta uz ljubičastu, svaka će od njih biti maksimalno intenzivna, a promatraču se čini kao da boje vibriraju ili poskakuju. „Impresionisti su, međutim, bili prvi koji su u prvom redu radili s primarnim i sekundarnim bojama iako se njihova paleta nije ograničavala samo na njih“ (Janson, 2003, str. 876). Osim toga, kako bi zadržali intenzitet boje, počeli su raditi na pripremljenim svijetlim podlogama, za razliku od tradicionalnih tamnih. „Makar



impresionizam nije pošao kao pokret od jasna, smišljena manifesta, njegov manifest je ipak u njemu: svjetlost“ (Čagalj, 1974, str. 382).

#### *4.1.1. Odabir motiva za vlastito stvaralaštvo*

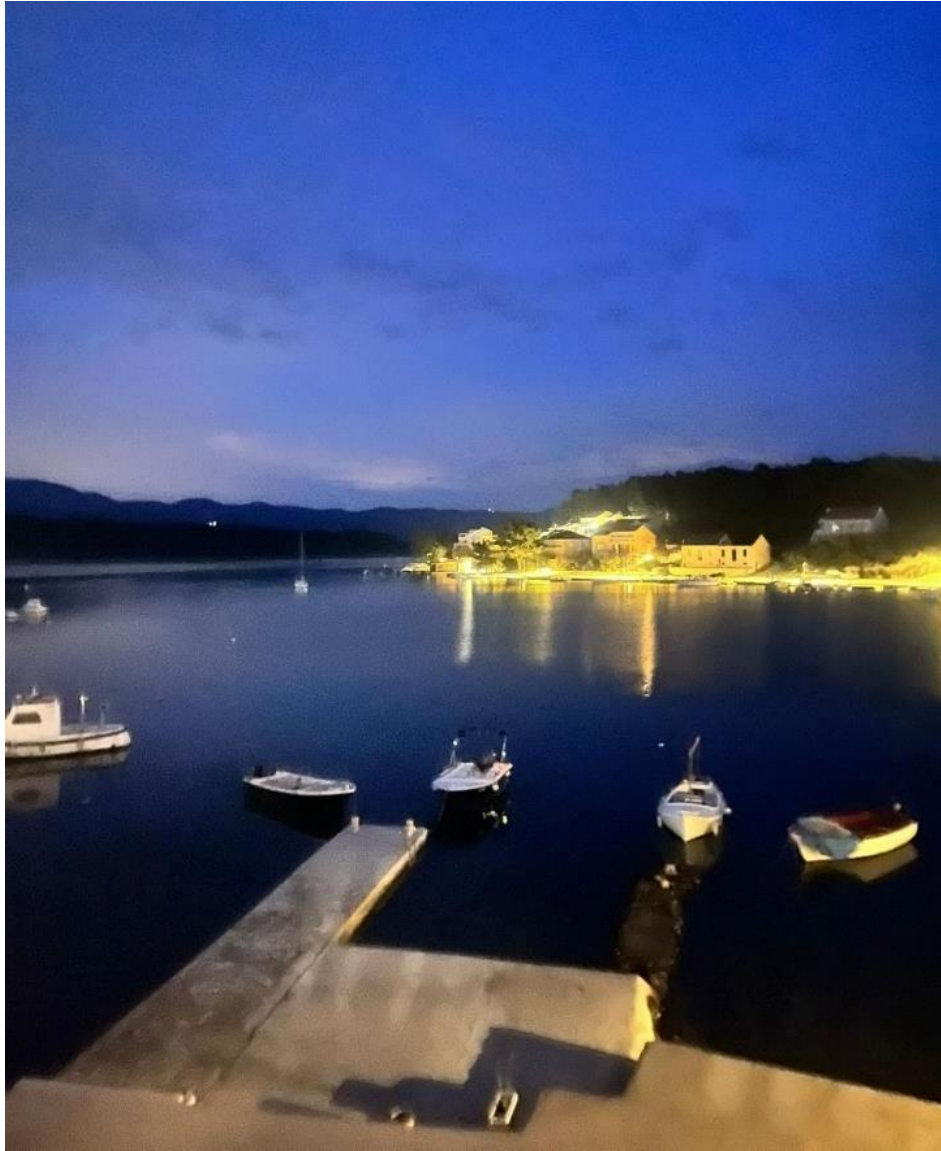
Impresionističko slikarstvo se istraživalo kroz žanrove pejzaža, gradskih eksterijera i interijera, portreta i autoportreta, aktova i mrtve prirode (Šuvaković, 2005). Ipak, potaknuta Monetovim slikarstvom, odlučila sam se za interpretaciju pejzažnog motiva. Valja podsjetiti da Moneta privlače pejzaži na Seini, njegov je glavni element voda sa svojim odrazima, treperenjem i živim tokom; u Parizu nastaju slike kolodvora, u Vetheuilu nastaju najznačajnije serijske slike, a sve do jedne su pejzaži (Babić, 1953). Pejzaž je motiv koji predstavlja prirodu, a uz to što može biti jutarnji, podnevni, zimski ili ljetni, pejzaž može biti vizualan i maštoviti (Peić, 1979). „Svaki pejzažist izabire za motiv onaj dio prirode koji će mu dati najviše mogućnosti da pokaže svoju originalnu snagu u nekom likovnom elementu za koji je specijalist (Peić, 1979, str. 208). Također, pri odabiru motiva uzela sam u obzir činjenicu da su neke Monetove slike rađene u serijama da bi se bilježile promjene svjetla, na primjer, slike katedrale u Rouenu ili ciklus Lopoči (Šuvaković, 2005). Prema tome, bila sam potaknuta ponajviše pejzažnim motivima i serijskim slikama pa sam, stoga, odabrala motiv pogleda s balkona kuće na Korčuli. Snimila sam dvije fotografije koje su mi u daljnjem radu služile kao stvarni prizori. Prva fotografija nastala je oko podneva, tijekom dana bez oborina, no ipak, nebo je bilo prekriveno oblacima različitih tonova i oblika (slika 42).



*Slika 42: Pogled s balkona na Korčuli, dan*

(vlastita arhiva)

Unatoč tome što je interpretacija spomenutog bila izazovna, drago mi je što je bilo tako jer sam uistinu mogla istražiti likovni jezik na dnevnom motivu neba i mora. Druga fotografija nastala je navečer te, iako na prvi pogled prizor neba i mora izgleda jednoličan, prekriven jednoličnom tamnoplavom bojom, zagledavši se studioznije, uviđavne su brojne nijanse plave koje tek malo odmiču jedna od druge (slika 43).



*Slika 43: Pogled s balkona na Korčuli, noć*

(vlastita arhiva)

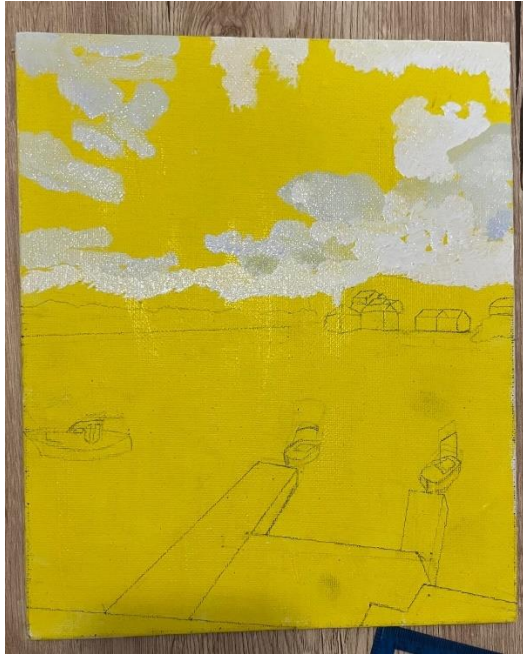
Baš poput impresionista, a tako i Claudea Moneta, odlučila sam naslikati prizore na pripremljenim svijetlim podlogama. U svrhu istraživanja likovnog jezika te shvaćanja koja bi svijetla podloga bila optimalna za krajnje radove, načinila sam nekoliko skica na kojima sam uvidjela kako određena podloga utječe na dojam promatrača i koja bi od njih bila pogodna za finalni stvaralački rad. Za svaki prizor sam načinila četiri skice, ukupno njih osam, sa četiri različite podloge: žuta, bež, narančasta i crvena. Riječ je o jarkim, svijetlim bojama, samim time što se i na fotografijama vidi da upravo svijetle boje prodiru do oka promatrača, unatoč, primjerice tamnoplavom moru. Valja napomenuti da sam probne radove slikala na manjem

formatu, dok su završni radovi bili slikani na većem formatu (50 cm x 70 cm). Također, slike sam naslikala akrilnim bojama na platnu, koristeći sintetičke kistove.

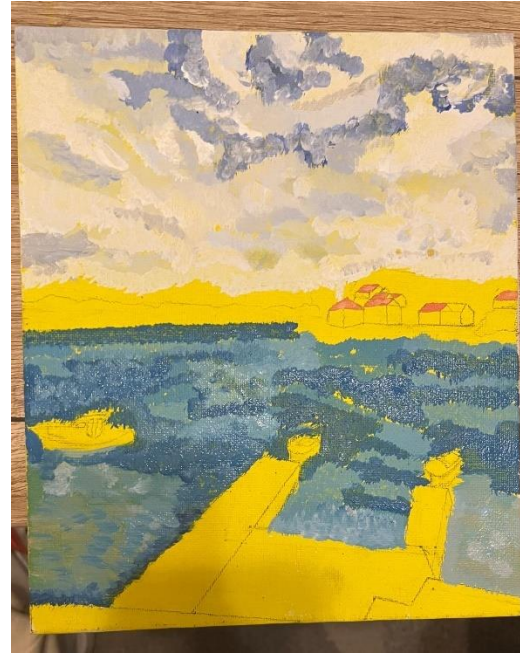
#### *4.1.2. Istraživanje likovnog jezika*

Svoj stvaralački put započela sam slikanjem dnevnog prizora na žutoj podlozi. Budući da se, prema fotografiji jasno vidi da svjetlost i vedrina dopiru do oka promatrača, žuta se nametnula kao izvrsno rješenje za prvi probni rad. Vizualni jezik čine paradigme i sintagme (Huzjak, 2002). „Paradigme su znakovi; sintagme su sustavi, sintakse, pravila po kojima se znakovi raspoređuju“ (Huzjak, 2002, str. 17). Dakle, pri izradi samih radova, poštovala sam likovne elemente (točku, crtu, boju, plohu), kao paradigme likovnog jezika te kompozicijska načela (ritam, kontrast, ravnotežu, dominaciju, harmoniju) kao sintagme likovnog jezika. To je vrlo važno u stvaralaštvu da ne bi došlo do besmisla i kiča jer nabacane crte, boje i mrlje bez kompozicijskih sintaktičkih pravila nemaju likovnog ni estetskog smisla (Huzjak, 2002). Bilo kako bilo, najveći izazov mi je bio smjestiti nebo u gornju polovicu slike te stvoriti harmoniju u oblacima, počevši od boje pa sve do perspektive. Postupak slikanja sam realizirala na način da sam najprije slikala nebo i more, motive koji su najviše doprinosili samoj impresiji (slika 44), a nakon toga motive koji su zapravo dali konstrukciju slikama (brda, šumu, kuće i molove). Nadalje, najprije sam koristila svijetle tonove na način da sam skoro u potpunosti degradirala plavu dodavajući joj bijelu i vodu. Ipak, nisam koristila u potpunosti čistu bijelu jer to nije odlika Monetovog stvaralaštva. Nastojala sam načiniti što više nijansi degradirane plave jer je prikaz neba na fotografiji dana prožet zaista raznolikim oblacima. Tek je na ponekim mjestima prodirala čišća plava boja. Smatram da sam na ovom probnom radu uspješno razriješila donju polovicu neba, dok gornja polovica (tamniji dijelovi) pomalo odudara i drugačijeg je rukopisa.





*Slika 44: skica, žuta podloga, dan*

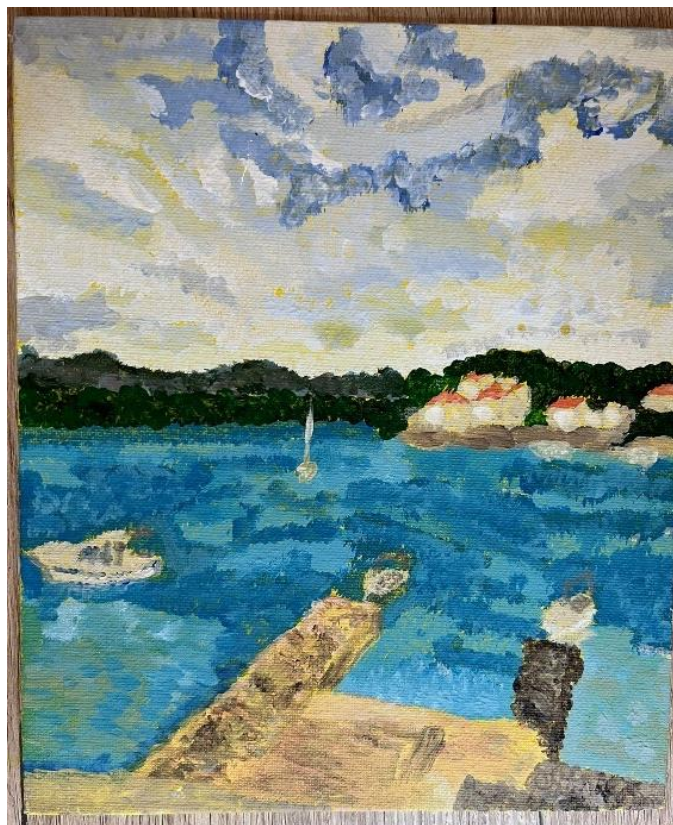


*Slika 45: skica, žuta podloga, dan*

(vlastita arhiva)

More je na dnevnoj fotografiji odrazilo nebo. Prema tome, more je također bilo ispunjeno raznim nijansama plave, koja je ipak bila intenzivnija od plave na nebu jer joj nije svugdje i u tolikoj mjeri dodana bijela. Također, baš poput Moneta, odlučila sam istražiti koji bi način bio najbolji za prikaz prodiranja boje jedne kroz drugu (u ovome sam slučaju istraživala na koji način do oka promatrača izvući dno mora, a da se opet vidi da je ono na površini plavo). Zbog toga sam u dijelu plićaka najprije mrljama i manjim potezima kista načinila dno, smeđim i žutim nijansama, a preko plićaka sam nanosila nešto razvodnjeniju i posvijetljenu plavu (slika 45). Naposljetku, molove, kuće, šumu i brodice, naslikala sam također kratkim potezima jer, dakako, zauzimaju mnogo manji dio cijele slike. Smatram da sam vrlo uspješno naslikala kuće te sam upamtila te poteze da bi ih primijenila i u krajnjem radu. Ono što valja istaknuti je činjenica da sam mol naslikala različitim nijansama da bih uvidjela koja najbolje leži na svijetloj podlozi. Također, ono što se može vidjeti jest to da se sve točke mogu sastati u jednoj točki motrišta – na jednoj od kuća. Dakle, sama po sebi se nametnula linearna ili geometrijska perspektiva, koja, doduše, nije niti ptičja niti žablja. „Budući da se linearna perspektiva temelji na prirodnom zakonu da se udaljavanjem od motrišta objekti linearno smanjuju, njome se stvara vjeran osjećaj trodimenzionalnosti prostora“ (Braić, Sablić, Trombetta Burić, 2015, str. 225). Ipak, sve su slike imale elemente i atmosfere perspektive zbog činjenice da su obrisi u blizini malo oštrij, a u

daljini mekši. Kontrast koji se pojavljuje jest ponajviše kontrast svijetlo-tamno, prikaz neba u usporedbi s morem i šumom (slika 46).



*Slika 46: skica, žuta podloga, dan*

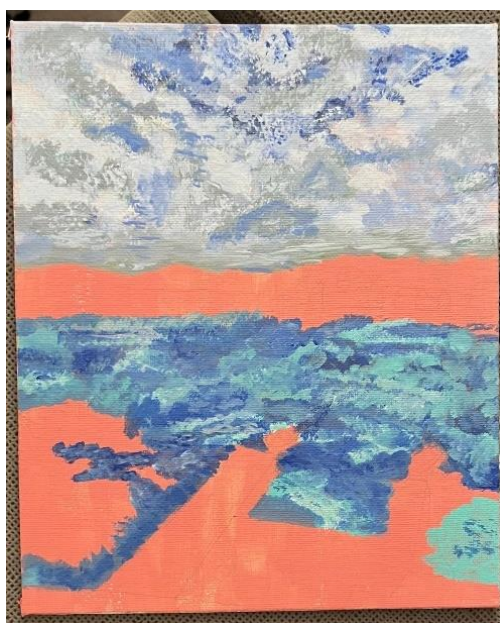
(vlastita arhiva)

S prvim sam probnim radom bila zadovoljna jer je svjetlost zaista bila zadovoljavajuća, slika je odašiljala vedrinom i jarkošću, baš kao na fotografiji. Ipak, ono što me smetalo jest činjenica da je cijeli prizor djelovao nerealnim. Zbog toga sam odlučila isprobati kako će se boja ponašati na nešto tamnijoj i zagasitijoj podlozi – onoj bež boje. Slika je također načinjena poštujući načela linearne perspektive, a ono što sam promijenila jesu nijanse boje. Boje koje sam koristila na nebu sam malo potamnila (slika 47), a boje u moru sam malo posvijetlila. Također, koristila sam mnogo više poteza kistom pa se kontrasti svijetlo-tamno uočljivije postižu na nebu, to jest, u moru, osim što se postižu u usporedbi neba i mora (slika 48). Uz to, promijenila sam nijansu boje na molu, a smatram da je takva nijansa bila primjerena. Riječ je bila o ne toliko intenzivnoj smeđoj boji. Na nju sam dodala tragove čišće, tamnije smeđe. Ipak, shvatila sam da su ti tragovi trebali biti malo svjetliji (slika 49). Shvatila sam da brižljivo trebam nijansirati boje jer su nijanse vrlo blizu jedna drugoj.



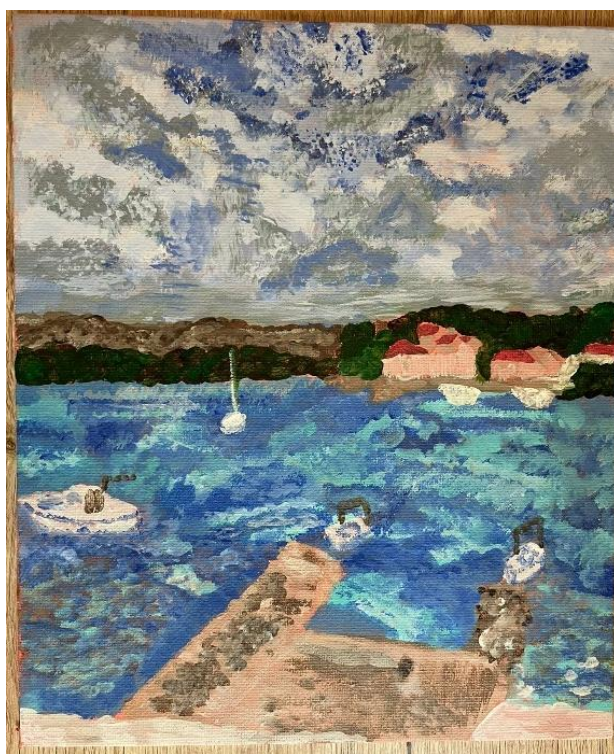


*Slika 47: skica, bež podloga, dan*



*Slika 48: skica, bež podloga, dan*

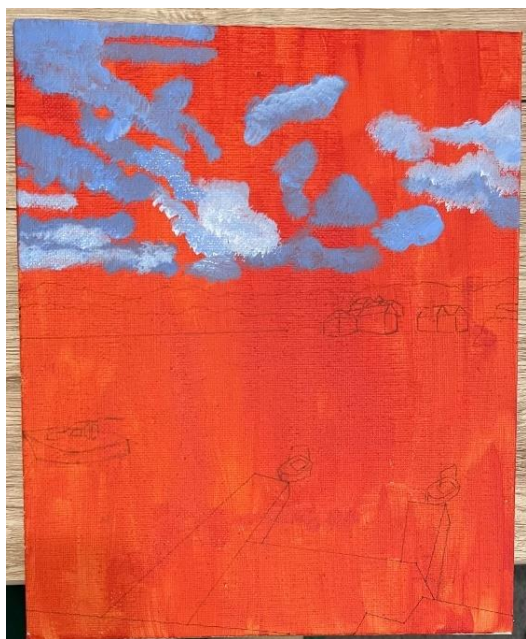
(vlastita arhiva)



*Slika 49: skica, bež podloga, dan*

(vlastita arhiva)

Ono što je uviđavno na bež podlozi u usporedbi sa žutom podlogom, jesu mrljice i brojniji potezi kistom – što je zapravo odlika Monetovog stvaralaštva. Ipak, odlučila sam načiniti još jednu probnu sliku jer mi se činilo da je na bež boji svjetlost koja je trebala, nedovoljno prodirala. Na narančastoj sam podlozi ponovno koristila malo tamnije boje za prikaz neba, u odnosu na prvi probni rad (slika 50 i slika 51). More sam naslikala na sličan način kao i na bež podlozi, no ono što sam nastojala promijeniti jest to da sam poteze kistom, koje sam htjela ostaviti brojnim, ipak htjela učiniti nježnijima. Nastojala sam postići nježniji prikaz mora, u svrhu impresije, koja je na fotografiji s korčulanskog balkona uistinu nježna i umirujuća. Shvatila sam da su moja mora do sada djelovala pomalo nemirno. Ipak, na narančastoj podlozi, prizor je najbolje odašiljao svjetlost i vedrinu (slika 52). Prikaz mola sam ovdje nepotrebno opteretila raznim bojama, koje nisu imale estetskog smisla pa sam odlučila da ću na krajnjem radu smanjiti njihov broj i broj nijansi boja na molu. Također, ponovno mi se dogodilo to da je gornja polovica neba različitog slikarskog rukopisa u odnosu na donju, stoga sam shvatila da ću u finalnome radu reducirati zbilju, zarad estetike i likovnog smisla.



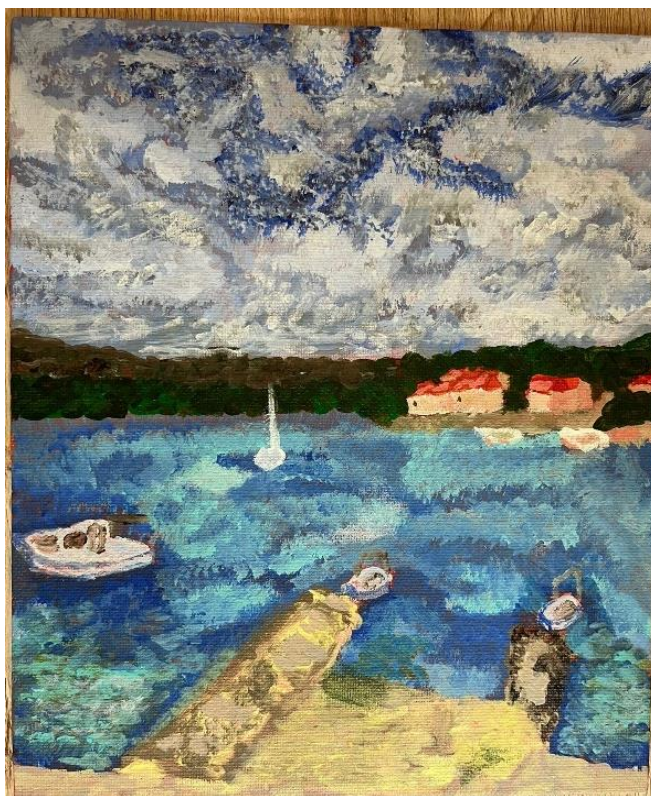
*Slika 50: skica, narančasta podloga dan*



*Slika 51: skica, narančasta podloga, dan*

(vlastita arhiva)





*Slika 52: skica, narančasta podloga, dan*

(vlastita arhiva)

Uvidjevši to da što su početne palete tamnije, svjetlost najbolje prodire, odlučila sam naslikati još jedan probni rad. Riječ je bila o radu na crvenoj podlozi. Uz to, odlučila sam isprobati kako će izgledati ako nebo naslikam manjim potezima kistom. Iako svjesna činjenice da Monet neba nije slikao nužno premalim potezima, nego čak povremeno i jednoličnim (primjerice mostovi na Seini), odlučila sam isprobati male poteze na svojoj slici jer su oblaci uistinu bili brojni. Iako su potezi bitno drugačiji nego na prethodnim radovima, nebo je bilo vrlo dobro likovno razriješeno (slika 53 i slika 54). Ono što ipak valja istaknuti jest činjenica da na crvenoj podlozi svjetlost nije prodirala optimalno kao na narančastoj (slika 55). Prikaz je djelovao hladniji. Zbog toga je postalo jasno da ću krajnji rad u velikom formatu naslikati na narančastoj podlozi.

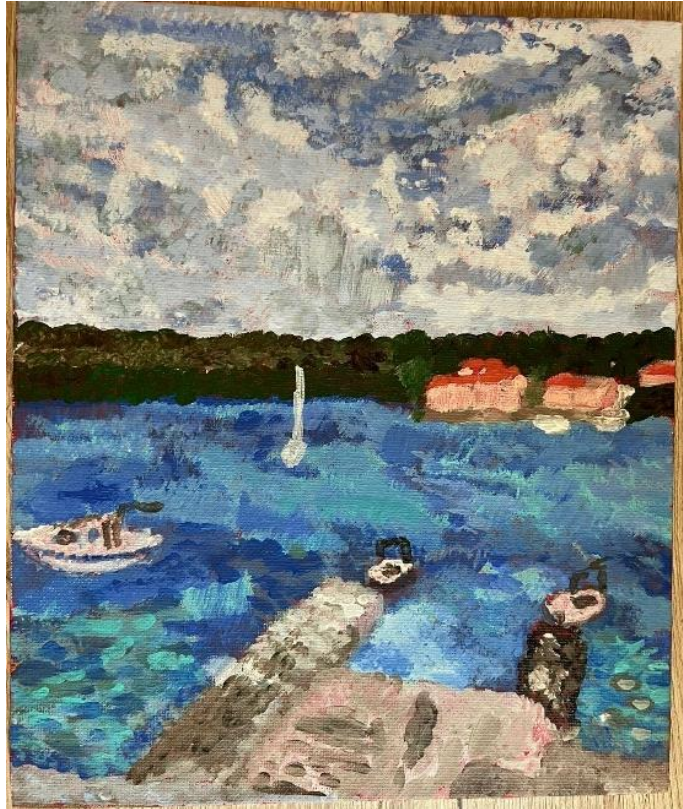


*Slika 53: skica, crvena podloga dan*



*Slika 54: skica, crvena podloga, dan*

(vlastita arhiva)

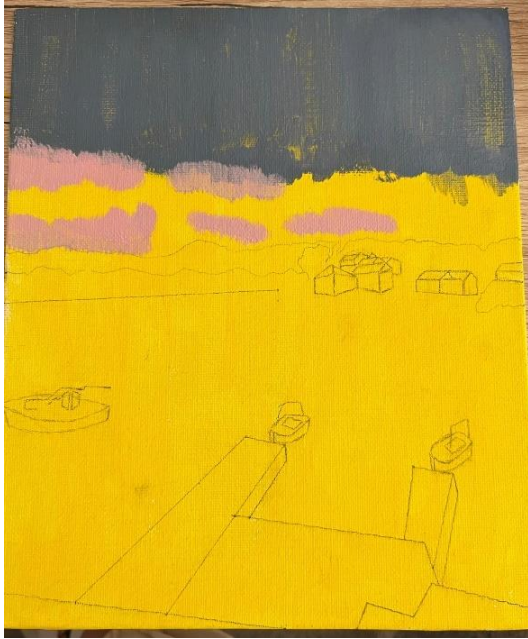


*Slika 55: skica, crvena podloga dan*

(vlastita arhiva)

Nakon nekoliko probnih radova za dnevni prikaz pogleda na korčulansko more, uslijedilo je istraživanje likovnog jezika na noćnom prikazu. Ponajveći je izazov bio naslikati nebo, noću. Ono je zaista na prvu djelovalo kao jednolična tamnoplava, na kojoj je, za mene amatera, bilo vrlo neizvjesno na koji ću način primijeniti elemente impresionizma – boje, mrlje, slobodne oblike. U tu sam svrhu ponekad gledala kroz trepavice. Htjela sam vidjeti koja boja se skriva iza tog neba. Došla sam do zaključka da na svjetlijim mjestima na nebu prodire svijetlo roza boja pa sam ju odlučila nanijeti prije nego što nanesem svjetliju plavu. To sam isto učinila i na prikazu mora (slika 57). U noćnome prikazu nije bilo mnogo odudaranja od nijansi koje prevladavaju na nebu, to jest moru. Također, boju sam nanosila višeslojno (slika 57 i slika 58), na način da sam prvo nanijela tamne tonove, to jest, tamni premaz, a zatim na njega manjim potezima ostale nijanse plave.





*Slika 56: skica, žuta podloga, noć*



*Slika 57: skica, žuta podloga, noć*

(vlastita arhiva)

Kuće su bile osvjetljene pa sam ih naslikala svijetlo žutom bojom (nakon čega sam shvatila da bi bilo bolje da sam ih naslikala čišćom žutom), a istom sam bojom naslikala i odraz svjetla u moru, kratkim potezima. Smatram da sam uspješno interpretirala svjetlosne titraje na prikazu kuće, ali i šume, koristeći mrlje i kratke poteze. Mol sam naslikala zagasitijom sivom, a potaknuta iskustvom iz probnih radova dnevnog prikaza, nisam koristila toliko nijansi i poteza na molovima (slika 58).

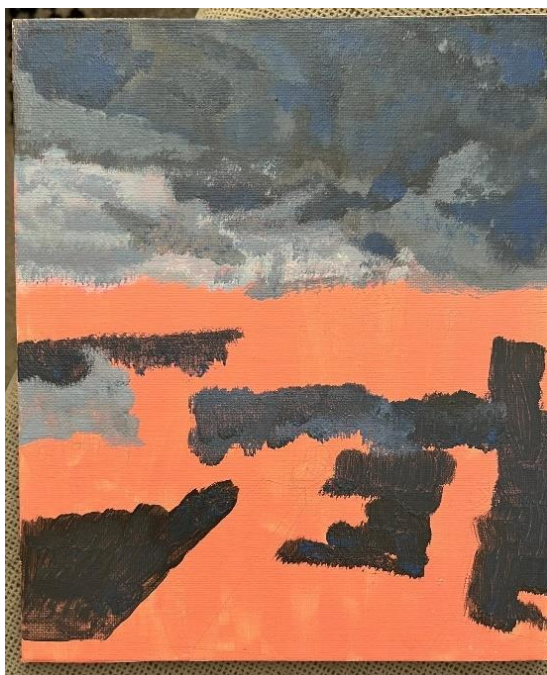




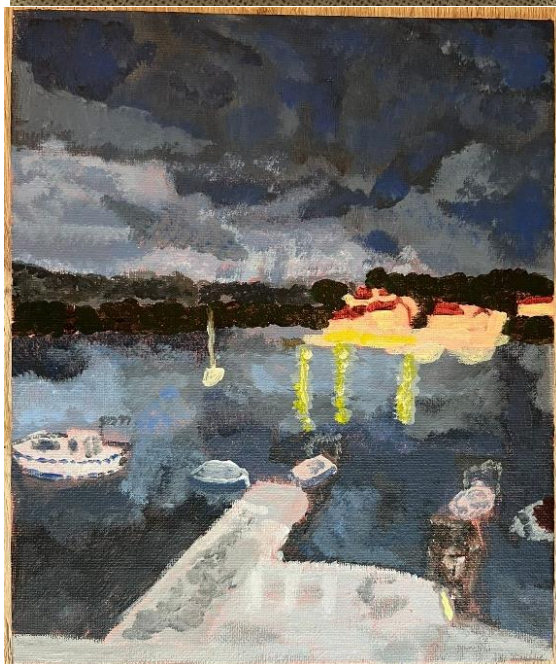
*Slika 58: skica, žuta podloga, noć*

(vlastita arhiva)

Sve u svemu, prvi probni rad na žutoj podlozi zadovoljio je moja očekivanja. Ipak, opet mi se učinilo da svjetlost koja prodire djeluje nerealno i da je cijeli dojam slike previše topao u odnosu na nešto hladniju fotografiju. Zbog toga sam odlučila napraviti još skica, a uslijedila je ona na bež podlozi (slika 59). Na njoj sam ponovno istraživala kako bi izgledali brojniji potezi kistom na prikazu neba, što je ishodilo zadovoljavajućim likovnim razrješenjem. Ipak, slikajući ovaj probni rad, vidjela sam da trebam jako paziti na nijansiranje – nijanse na nebu, moru, molovima ne smiju puno odmicati jedna od druge, kao što je slučaj na ovoj slici (slika 60).



*Slika 59: skica, bež podloga, noć*



*Slika 60: skica, bež podloga, noć*

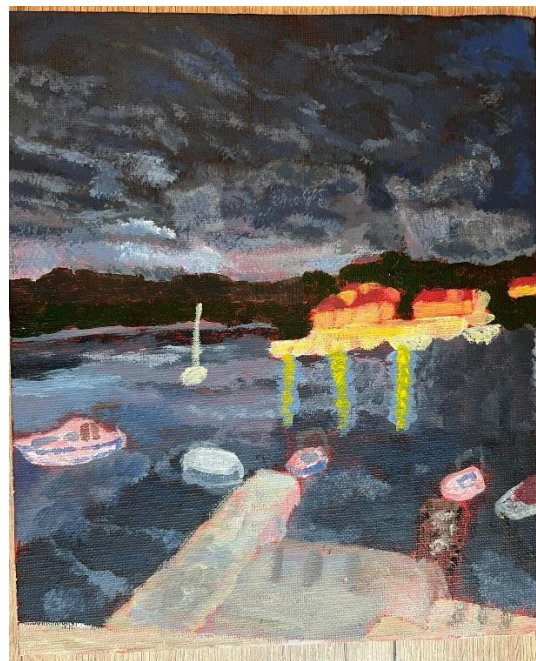
(vlastita arhiva)

Također, svjetlost koja bi trebala prodirati nije mi se učinila zadovoljavajuća za ono što sam naumila interpretirati. Stoga sam, i zbog vježbanja slikanja, ali i zbog analiziranja idealne podloge, načinila još jedan probni rad. Riječ je bila o radu s narančastom podlogom. Na njoj sam konačno osvijestila kako prikazati nebo i more, a da djeluju ujednačenije i prirodnije (slika

61). Počela sam paziti na to da dobro isperem kistove i čašice s vodom. Također, ispod odraza svjetla u moru, nanijela sam dodatne nanose plave (slika 62).



*Slika 61: skica, narančasta podloga, noć*



*Slika 62: skica, narančasta podloga, noć*

(vlastita arhiva)

Bila sam iznimno zadovoljna prikazom pejzaža na narančastoj podlozi, a ni svjetlost mi nije djelovala loše. Ipak, smatrala sam da sam mogla pedantnije naslikati mol pa sam načinila još jednu skicu, onu na crvenoj podlozi (slika 63). To se pokazalo kao dobra ideja jer je crvena postala optimalna podloga za noćni prikaz spomenutog pogleda na Korčulu. Također, uvidjela sam na koji način učiniti poteze kistom na nebu i moru manje grubima (slika 64). Usporedivši crvenu podlogu i žutu podlogu, razlog koji se nameće jest taj da plava na crvenoj podlozi odražava ljubičasti sjaj koji dopire do oka promatrača, stoga je bilo jasno da ću noćni prikaz, to jest, drugu serijsku sliku, načiniti na crvenoj podlozi. Bilo kako bilo, smatram da su ove skice bile od velike pomoći za istraživanje likovnog jezika i kompozicijskih načela. Da ih nije bilo, vjerojatno ne bih spoznala koliko je važno paziti na nijansiranje, naročito ukoliko nam je slikarstvo Claudea Moneta likovni poticaj.



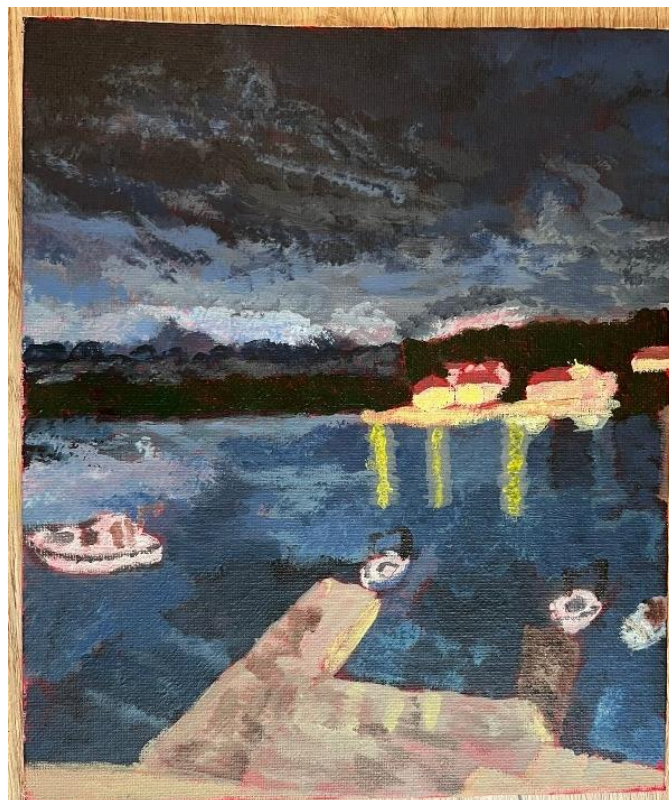


*Slika 63: skica, crvena podloga, noć*



*Slika 64: skica, crvena podloga, noć*

(vlastita arhiva)



*Slika 65: skica, crvena podloga, noć*

(vlastita arhiva)



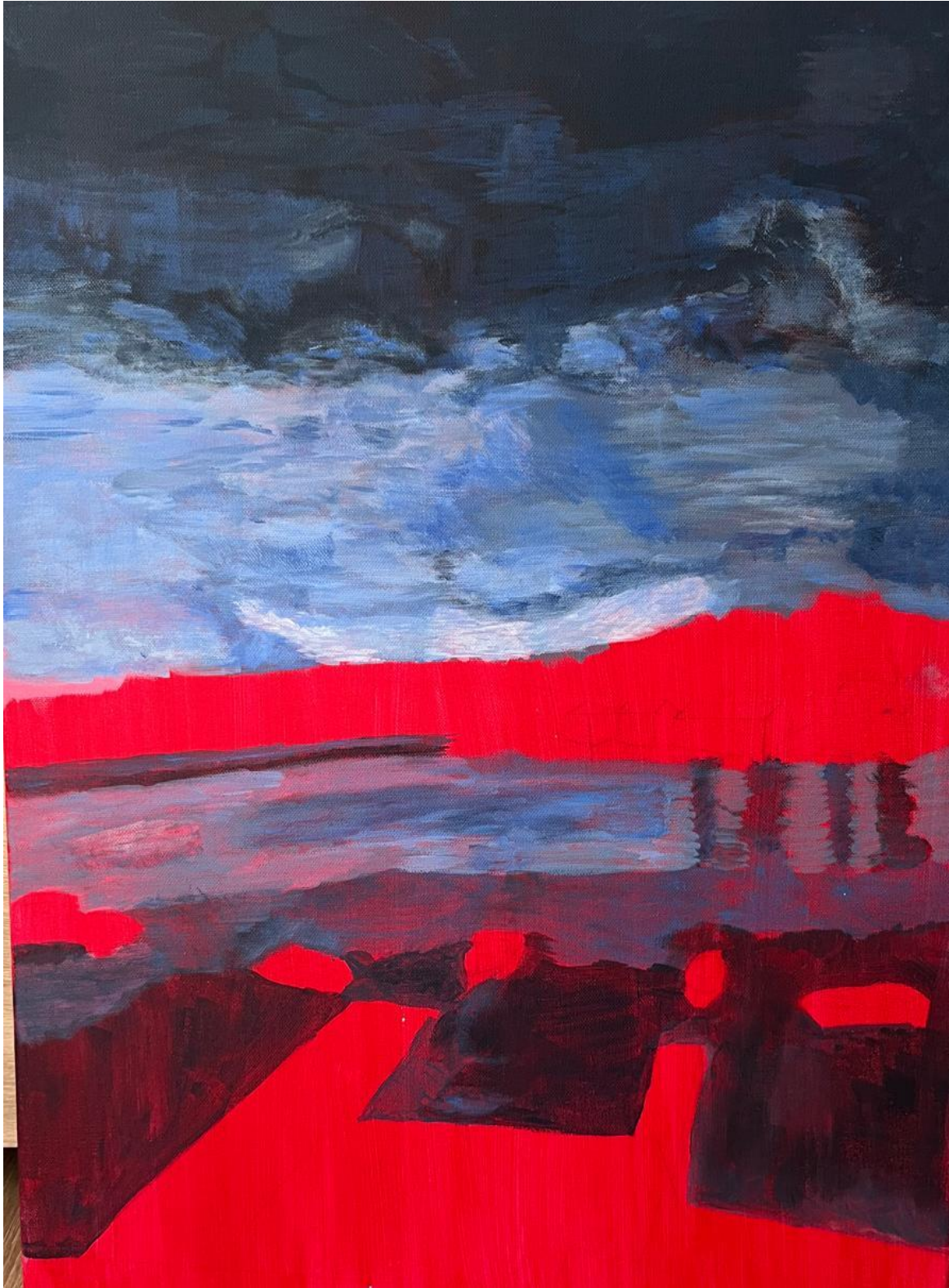
#### 4.2. *Završni radovi*

Unatoč pojedinostima koje sam odlučila popraviti na završnim radovima, ipak sam nastojala zadržati harmoniju koja je bila prisutna i na probnim radovima. Bila sam zadovoljna prikazom perspektive te smatram da nije odudarala od stvarnog prikaza. U tome su mi, dakako, pomogli lagani potezi olovkom pa sam iste prenijela i na veliko platno koristeći opet linearnu perspektivu. Naposljetku sam postepeno postizala i atmosfersku perspektivu. Ono što me najviše smetalo kada sam sagledala sve probne radove jest činjenica da su mi potezi kista letimice djelovali pregrubo, a, iako sam činila brojne poteze, oni se nisu uvijek u potpunosti stapali pa sam shvatila da nešto treba promijeniti. Razmišljajući sam došla do zaključka da faktura ne treba naginjati impasto nanosu (gustom), već, višekratno nanesenom, lazurnom nanosu. Stoga sam shvatila da trebam puno više razrijediti boju vodom i da trebam radove raditi simultano. S takvim sam stavom krenula u izradu završnih radova (slika 66 i slika 67). Shvatila sam da trebam biti puno strpljivija jer je upravo to i Monetova odlika – strpljivost, mirnoća i preslika impresije, kao i višekratno nanošenje boja koje prodiru jedna kroz drugu. „Monetovski impresionizam krajnje je oplemenjenje optičkog realizma i zapis o vizualnoj stvarnosti, koja je mnogo više od statičnog površinskog izgleda objekata u prirodi - neprestana metamorfoza svjetlosti i sjene“ (Mokrović, 1999, str. 91). Dakle, najprije sam ponovno načinila neba, a na isti način i more. Boju sam nanosila postepeno, pri čemu sam ponovno pazila da se vidi koja boja prodire ispod prvog pogleda na motive.



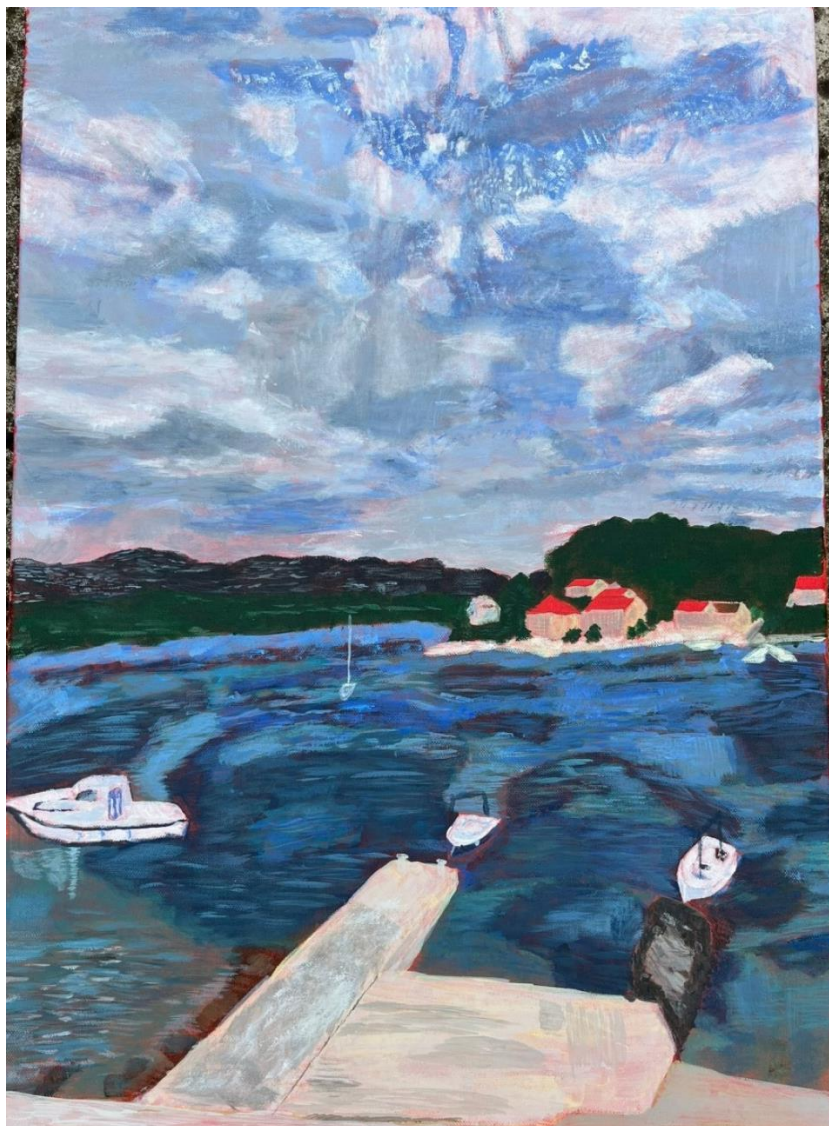
*Slika 66: slika, pogled s balkona na Korčuli, dan*  
(vlastita arhiva)





*Slika 67: slika, pogled s balkona na Korčuli, noć*  
(vlastita arhiva)

Kada sam načinila glavninu pejzažnih motiva, tek sam tada slikala brodice i molove. Na trenutke sam namjerno dozvolila da podloga prodire i da ne bude u potpunosti prekrivena, ponajviše kod dnevnog neba ili noćnih brodica. To sam učinila zbog dojma, prožimanja svjetlosnih titraja u oku promatrača (slika 68 i slika 69).



*Slika 68: slika, pogled s balkona na Korčuli, dan*

(vlastita arhiva)





*Slika 69: slika, pogled s balkona na Korčuli, noć*

(vlastita arhiva)

Nakon što su slike bile gotove, bila sam jako zadovoljna. Ipak, znala sam da se još neke stvari, kao i uvijek, mogu doraditi. Zato sam ih pomno sagledala i uvidjela da se na dnevnoj slici gornja polovica neba ne uklapa u dojam ostatka neba, stoga sam ju odlučila popraviti. Uz to, prikaz šume, planine i kuća djelovao je jednolično, Monet to ne bi uprizorio na taj način. Zbog toga sam i te motive popravila tako da sam nanijela još jedan sloj vibrantnijih poteza kista. Također, neki potezi kista na moru djelovali su neprirodno, kao nepromišljeno nanесene crtice. Odlučila sam i more popraviti, slično kao što sam učinila na noćnom moru. Na noćnom me prikazu ponajviše mučio odraz svjetla u moru pa sam taj dio slike također odlučila ispraviti da ne djeluje

kao da je potez povučen markerom ili pastelom. Također, podigla sam i horizont koji je pao, a nije trebao. Nakon spomenutih ispravaka i dorada, shvatila sam da više ništa ne trebam dodavati ni mijenjati pa su u konačnici ostvareni planirani završni radovi kojima je slikarstvo Claudea Moneta bio izniman likovni poticaj (slika 70 i slika 71).



*Slika 70: slika, pogled s balkona na Korčulu, dan*

(vlastita arhiva)





*Slika 71: slika, pogled s balkona na Korčulu, noć*

(vlastita arhiva)



## 5. Zaključak

Impresionističko slikarstvo predstavlja veliku prekretnicu između tmine realizma i modernog slikarstva. Jedan od najistaknutijih impresionističkih slikara je bio upravo Claude Monet, kojemu, kao i njegovim kolegama revolucionarima, čovječanstvo duguje zahvalnost za probijanje vlastitih narativa u umjetnost (naravno, dok oni ne krše likovni jezik). Kao budući nastavnik likovne kulture, smatram da je vrlo bitno što sam se, prije službenog stupanja u nastavu likovne kulture, upoznala s Monetovim slikarstvom kao likovnim poticajem. Uvidjela sam da ovakav način slikanja, temeljen na načelu promatranja i postupnosti, razvija osjetljivost za likovni jezik, a na taj način razvija i samokontrolu, strpljenje, ali i svojevrsnu samokritičnost koja je, u pravilnim dozama, vrlo poželjna. Isto tako, smatram da se učenicima, iz istih ovih razloga, mnogo više treba servirati ovakav način slikanja. Primjerice, u nastavi likovne kulture postoje likovni motivi slikarskih nastavnih jedinica *slikajmo kao van Gogh* i motiv spoznaje poentilističkog slikarstva. Zbog toga sam došla do zaključka da nema razloga da se u nastavu ne uvede motiv *slikajmo kao Monet*, a u tu bi se svrhu učenicima mogli reproducirati kratki repetitivni video isječki određenih pejzaža tijekom sunčanog, kišnog ili vjetrovitog dana, a također bi ih se moglo voditi u prirodu da uistinu slikaju plein-airom. Budući da se u nastavi likovne kulture teži načinu rada prema promatranju, nema razloga da to ne bude slučaj u doslovnom smislu te riječi, za dobrobit učenika, ali i svih nas pa da ovaj veliki slikar bude likovni poticaj još mnogim generacijama.

## Literatura

- Babić, Lj. (1953). Francusko slikarstvo XIX. Stoljeća. Zagreb: Matica hrvatska
- Braić, S., Trombetta Burić, L., Sablić, K. (2015). „Linearna perspektiva i optičke iluzije“, *Zbornik Sveučilišta u Dubrovniku*; 2: 223-240; <https://hrcak.srce.hr/file/220537>
- Čagalj, M.I. (1974). „Stota obljetnica impresionizma“, *Crkva u svijetu: Crkva u svijetu*, 4(9): 382-383; <https://hrcak.srce.hr/file/135291>
- Duret, T. (1952). Impresionisti. Zagreb: Mladost
- Ivančević, R. (1997). Likovni govor – uvod u svijet likovnih umjetnosti. Zagreb: Profil
- Ivančević, R. (1997). Stilovi – razdoblja – život III – XX. Stoljeće. Zagreb: Profil
- Han Dovedan, I., Morić, S. (2011). „Claude Monet – Slikarev vrt u Givernyju“ *Glasnik zaštite bilja*; 1(34): 4-7; <https://hrcak.srce.hr/file/240668>
- Heinrich, C. (2007). Claude Monet: 1840.-1926. Zagreb: Europapress holding
- Huzjak, M. (2002). Učimo gledati 1-4: Priručnik likovne kulture za nastavnike razredne nastave. Zagreb: Školska knjiga.
- Jakubin, M. (1999). Likovni jezik i likovne tehnike: temeljni pojmovi. Zagreb: Educa
- Janson, H. W. – Janson, A. F. (2003). Povijest umjetnosti. Varaždin: Stanek d. o. o.
- Kuharić Smrekar, A., Tkalac Verčić, A. (2007). „Boje u marketinškoj komunikaciji: određenje uloge boje kao medijatorne varijable u procesu komunikacije“, *Market-Tržište*; 2(19): 201-211; <https://hrcak.srce.hr/clanak/33637>
- Mokrović, Lj. (1999). „Dva slikarska aspekta Vidrićeva pjesništva“ *Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu*; 47-48(28/29): 89-109; <https://hrcak.srce.hr/file/313993>
- Peić, M. (1979). Pristup likovnom djelu. Zagreb: Školska knjiga
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C., Honnef, K. (2005). Umjetnost 20. stoljeća. Zagreb: V.B.Z. d.o.o
- Šuvaković, M. (2005). Pojmovnik suvremene umjetnosti. Zagreb: Horetzky

Trček, Z. (2022). „Međusobni odnosi likovnog elementa prostora s elementima linija, boja i ploha“ *Varaždinski učitelj: digitalni stručni časopis za odgoj i obrazovanje*; 10(5): 251-256; <https://hrcak.srce.hr/file/404008>

Wildenstein, D. (1996). *Monet: Or the Triumph of Impressionism*. Köln: Benedikt Taschen Verlag

Zeidler B. (2005). *Claude Monet: Life and work*. Königswinter: Könemann

Zjakić, I., Milković, M. (2010). *Psihologija boja*. Varaždin: Veleučilište u Varaždinu



## Popis slika

Slika 1: prva snimljena fotografija, Niepce, 1826.	3
Slika 2: Edouard Manet, Doručak na travi, 1863.	4
Slika 3: Claude Monet, Impresija, izlazak sunca, 1872.	5
Slika 4: Georges Seurat, Nedjeljno poslijepodne na otoku La Grande Jatte, 1884.	8
Slika 5: Claude Monet, Kutak studija, 1861.	9
Slika 6: Claude Monet, karikatura	11
Slika 7: Eugene Boudin, Douarnenez, Fishing Boats at Dockside, 1855.	12
Slika 8: Claude Monet, Pogled na Ruelle, 1858.	13
Slika 9: Claude Monet, The Road from Chailly to Fontainebleau, 1864.	14
Slika 10: Claude Monet, središnji dio nedovršene slike Doručak na travi, 1865.	15
Slika 11: Claude Monet, Camille, 1866.	16
Slika 12: Claude Monet, The Terrace at Sainte-Adresse, 1867.	17
Slika 13: Claude Monet, The Mole at Le Havre in Bad Weather, 1870.	17
Slika 14: Claude Monet, Žene u vrtu, 1866.	18
Slika 15: Claude Monet Crkva u Saint-Germain-l'Auxerroisu, 1867.	19
Slika 16: Claude Monet, La Grenouillere, 1869.	20
Slika 17: Claude Monet, Boulevard des Capucines, 1873.	21
Slika 18: Claude Monet, Windmill near Zaandam, 1871.	22
Slika 19: Claude Monet, Ručak, 1874.	24
Slika 20: Edouard Manet, Monet i njegova žena u brod ateljeu, 1874.	25
Slika 21: Claude Monet, Most preko rijeke Seine kod Argenteuila, 1874.	26
Slika 22: Claude Monet, Railway Bridge at Argenteuil, 1873.	27
Slika 23: Claude Monet, jedna od slika kolodvora, 1877.	28
Slika 24: Claude Monet, jedna od slika kolodvora, 1877.	28
Slika 25: Claude Monet, Camille Monet na samrtnoj postelji, 1879.	30
Slika 26: Claude Monet, Vrt u Vetheuilu, 1880.	31
Slika 27: Claude Monet, jedna od slika kolibe carinika, 1882.	32

Slika 28: Claude Monet, jedna od slika kolibe carinika, 1882.	32
Slika 29: Claude Monet, Bordighera, 1884.	33
Slika 30: Claude Monet, Vile u Bordigheri, 1884.	34
Slika 31: Claude Monet, Proljeće, 1886.	35
Slika 32: Claude Monet, Mlade djevojke u brodu, 1887.	36
Slika 33: Claude Monet, plastovi sijena	38
Slika 34: Claude Monet, jablani	38
Slika 35: Monet, katedrala, jutarnji efekt	Slika 36: Monet, katedrala,
oblačno vrijeme	39
Slika 37: Monet, Žena okrenuta ulijevo	Slika 38: Monet, Žena okrenuta udesno
	40
Slika 39: Claude Monet, Polje s makovima, 1885.	41
Slika 40: Claude Monet, Japanski most, 1900.	42
Slika 41: Claude Monet, Lopoči, 1899.	43
Slika 42: Pogled s balkona na Korčuli, dan	48
Slika 43: Pogled s balkona na Korčuli, noć	49
Slika 44: skica, žuta podloga, dan	Slika 45: skica, žuta podloga,
dan	51
Slika 46: skica, žuta podloga, dan	52
Slika 47: skica, bež podloga, dan	Slika 48: skica, bež podloga, dan
	53
Slika 49: skica, bež podloga, dan	53
Slika 50: skica, narančasta podloga dan	Slika 51: skica, narančasta podloga,
dan	54
Slika 52: skica, narančasta podloga, dan	55
Slika 53: skica, crvena podloga dan	Slika 54: skica, crvena podloga,
dan	56
Slika 55: skica, crvena podloga dan	57
Slika 56: skica, žuta podloga, noć	Slika 57: skica, žuta podloga,
noć	58
Slika 58: skica, žuta podloga, noć	59
Slika 59: skica, bež podloga, noć	Slika 60: skica, bež podloga, noć
	60
Slika 61: skica, narančasta podloga, noć	Slika 62: skica, narančasta
podloga, noć	61

Slika 63: skica, crvena podloga, noć	Slika 64: skica, crvena podloga, noć	62
Slika 65: skica, crvena podloga, noć		62
Slika 66: slika, pogled s balkona na Korčuli, dan		64
Slika 67: slika, pogled s balkona na Korčuli, noć		65
Slika 68: slika, pogled s balkona na Korčuli, dan		66
Slika 69: slika, pogled s balkona na Korčuli, noć		67
Slika 70: slika, pogled s balkona na Korčulu, dan		68
Slika 71: slika, pogled s balkona na Korčulu, noć		69



### **Izjava o izvornosti diplomskog rada**

Izjavljujem da je moj diplomski rad izvorni rezultat mojeg rada te da se u izradi istoga nisam koristila drugim izvorima osim onih koji su u njemu navedeni.

---

(vlastoručni potpis studenta)