

# Žene umjetnice u kontekstu feminističke teorije povijesti umjetnosti

---

**Dragić, Ana**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2016**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:901755>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-04-02**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the Academy of Arts in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU  
ODSJEK ZA LIKOVNU UMJETNOST  
STUDIJ LIKOVNE KULTURE  
SMJER: LIKOVNA KULTURA

ANA DRAGIĆ

**ŽENE UMJETNICE U KONTEKSTU  
FEMINISTIČKE TEORIJE POVIJESTI  
UMJETNOSTI**

DIPLOMSKI RAD IZ KOLEGIJA  
UMJETNOST 17. I 18. STOLJEĆA

Mentorica: Doc. dr. sc. Margareta Turkalj Podmanicki

Osijek, 2016.

## SADRŽAJ

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. UVOD .....</b>  | <b>1</b>  |
| <b>2. POLOŽAJ ŽENA .....</b>  | <b>3</b>  |
| 2.1. ŽENSKA POVIJEST .....  | 3         |
| 2.2. DRUŠTVENI MITOVI O ŽENI .....                                  | 7         |
| 2.3. POVIJEST LIKOVNE UMJETNOSTI I ŽENE .....                       | 9         |
| <b>3. FEMINISTIČKA TEORIJA UMJETNOSTI .....</b>                     | <b>11</b> |
| <b>4. IZLOŽBA „ŽENE UMJETNICE: 1550.-1950.“ .....</b>               | <b>15</b> |
| <b>5. PREDODŽBA O UMJETNICI.....</b>                                | <b>17</b> |
| <b>6. ŽENE UMJETNICE RENESANSE I BAROKA.....</b>                    | <b>19</b> |
| 6.1 STATUS EUROPSKIH ŽENA U SREDNJEM VIJEKU I RANOJ RENESANSI ..... | 20        |
| 6.2. STATUS I OBRAZOVANJE ŽENA VISOKE RENESANSE U ITALIJI .....     | 23        |
| 6.3 POJAVA ŽENA UMJETNICA U FLANDRIJI .....                         | 26        |
| 6.4. ŽENE UMJETNICE U ITALIJI 16. I 17. STOLJEĆA.....               | 28        |
| 6.5. UMJETNICE MRTVE PRIRODE 17. I 18.ST.....                       | 35        |
| <b>8. ZAKLJUČAK .....</b>   | <b>50</b> |
| <b>9. SAŽETAK .....</b>   | <b>52</b> |
| <b>10. LITERATURA I IZVORI.....</b>                                 | <b>54</b> |

## 1. UVOD

*“Žena se ne rađa, ženom se postaje.”*

( franc.org. „On ne Nait pas femme, on le devient“ )

Simone de Beauvoir<sup>1</sup>

Poznata francuska filozofkinja Simone de Beauvoir izjavljuje u svome djelu „Drugi spol“ gore navedenu rečenicu po kojoj njezina knjiga postaje prepoznatljiva u svijetu. Autorica negira prirodu, uvodeći egzistencijalističko mišljenje da se žena ne rađa, već se ženom postaje. Netko, dakle, nije žena zato što je to datost prirode, već zato što je to datost društvenih, kulturnih, povijesnih i drugih uvjeta, te napominje kako se ti uvjeti moraju mijenjati. Baveći se mitovima koje je društvo stvorilo o ženi kao uspješnoj umjetnici, susrela sam se s mnogo nepravедnih tumačenja i stavova. Oduvijek me zanimao odnos feminističke likovne kritike prema umjetnicama, te stavovi feminističke teorije povijesti umjetnosti od početaka do danas. Uočivši da u literaturi povijesti umjetnosti nema puno navedenih primjera žena umjetnica sve do početka 19. stoljeća, počela sam istraživati njihov društveni status i razvoj ženske umjetnosti. Ideja za temu ovog diplomskog rada javila se iz potrebe za biografijama umjetnica, njihovim stvaralaštvom i mogućnostima obrazovanja u određenim razdobljima. Zašto žene umjetnice nisu postigle povijesni status slikara kao što su Giotto, Leonardo da Vinci, Rembrandt ili Caravaggio? Tijekom studiranja, prva žena umjetnica s kojom sam se susrela bila je barokna slikarica Artemisia Gentileschi. Od tada sam se kroz školovanje susretala s autoricama koje su pisale o feminističkoj teoriji povijesti umjetnosti i feminističkoj likovnoj kritici. Naročito me se dojmila pionirka feminističke povijesti umjetnosti Linda Nochlin, a njezin esej „Why Have There Been no Great Women Artists?“ postao je polazni element ovoga diplomskog rada. U njemu ću „rehabilitirati“ neočuvane i izgubljene, premda zanimljive i plodne karijere žena umjetnica renesanse i baroka. Ova dva razdoblja izabrala sam iz razloga što se tada pojavila i bila zabilježena nekolicina žena koje su talentom odudarale od mnoštva muških umjetnika. Osvrnut ću se i na izložbu „Woman artists 1550.-1850.“ povjesničarki umjetnosti Ann Sutherland Harris i Linde Nochlin, koja je održana sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Istražit ću što feministička kritika povijesti umjetnosti govori o problematici ove teme i je li se danas nešto promijenilo u odnosu prema ženama koje se bave umjetnošću. Na kraju rada istaknut ću biografije istaknutih umjetnica, te

---

<sup>1</sup> de Beauvoir, S. (1982.), Drugi spol : Činjenice i mitovi, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

njihove radove. Pokušat ću odgovoriti na pitanje zašto je važno naglašavati život i stvaralaštvo, ali i predodžbu o tim degradiranim ženama. To što se ne spominju u povijesti umjetnosti ne znači da nisu postojale i svojim radom intrigirale svijet u kojem nije bilo popularno baviti se umjetnošću, bez obzira na humanistički odjek razdoblja i društvene položaje u kojima su se nalazile.

## 2. POLOŽAJ ŽENA

### 2.1. ŽENSKA POVIJEST

Borbu žena za „svoje mjesto pod suncem“ možemo pratiti od postanka svijeta i vijeka. Pokušat ću shvatiti nastanak ideje o ženi kao slabijem, drugom spolu, koja se provlačila kroz povijest, u kojoj je ona bez obzira na svoj utjecaj bila izostavljena ili zanemarena. Znanost smatra da je žena prvi spol jer se ključni genski podatci prosljeđuju i prenose preko nje. U prapovijesti njezina evolucijska prilagodba osigurala je opstanak vrste, dok je majčinska briga stvorila u mozgu poticaje za razvijanje društvenih i komunikacijskih vještina. U to vrijeme žene su živjele kratko i rijetko su doživljavale srednje godine, no razvile su velik raspon djelatnosti i vještina, od snabdijevanja hranom i odjećom do podizanja skloništa, te medicinske njege. Žena je bila zadužena za skrb nad djecom i diobu hrane unutar plemena. Odgoj djece i komunikacija s drugim majkama povećala je njen kvocijent inteligencije. U primitivnim društvima žena je bila mnogo potlačenija nego u kasnijim civilizacijama<sup>2</sup>. Dakle, uloga je žene od samog početka bila puno veća, a njezin doprinos razvoju čovjeka važniji, nego što je prihvaćeno u povijesti. Stari vijek je razdoblje kada je žena imala status božanstva, upravo iz razloga jer joj je podarena najvažnija moć na svijetu, a to je rađanje novoga života. Kao dokaz ovoga navoda služe nam primjerci kipova iz staroga vijeka koji veličaju ženu i njezine atribute, takozvane „Venere“. Dokle god se smatralo da se djeca rađaju samo zaslugom žena i da one jedine mogu stvoriti novi život, bile su štovane. U onom trenutku kada je otkriveno načelo razmnožavanja, žena gubi sve društvene uloge osim rađanja djece. Što se tiče stare Grčke i Rima, žene su bile svođene na malo bolji status od ropskog. Ograničeno im je kretanje, patrijarhat daje ocu vlast nad djecom, bez obzira na životnu dob, materijalno vlasništvo im je također nedostupno, smatrane su pravno i poslovno nesposobnima i stavljane su u kategoriju s robovima, strancima, maloumnima i senilnim osobama. Usprkos ovim ograničenjima nisu sve žene vodile robovski život. Kao što ćemo i u nastavku rada biti upoznati, uvijek je bilo izuzetaka. No, njihove priče su namjerno ili igrom slučaja bivale izgubljenima. Neke od tih iznimnih žena poznate su danas u svijetu kao utjecajne vladarice, primjerice Kleopatra ili bizantska carica Teodora<sup>3</sup>. U srednjem vijeku katolička Crkva je imala veliku ulogu u životu ljudi, kao i većina monoteističkih religija i ova je zagovarala šutnju žena i podložnost muškarcu. Oduzeto im je pravo izbora muža,

---

<sup>2</sup> Miles, R. (2009.), Tko je skuhao posljednju večeru? Ženska povijest svijeta, EPH liber, Zagreb, 36.str.

<sup>3</sup> Matotek, V. (2010.), Prava žena kroz povijest: pregled povijesti i borbe za prava žena, Elektronički časopis za povijest i srodne znanosti, <http://povijest.net/prava-zena-kroz-povijest/> (Posjet: 12.12. 2015.)

uskraćivana financijska sigurnost u braku, isključene su iz javnog života. Preostale su im jedino uloge u odgoju djece i upravljanju kućanstvom. Crkva kao institucija nije pomagala u poboljšanju ženina statusa, tako da su već tada počeli progoni onih žena koje su se opirale zakonima toga društva. Rijetke od njih su vodile za to doba normalan život. Smatralo se da knjige kvare žene i da njihova naobrazba može dovesti do velike štete.

*„Žene ne treba učiti čitati i pisati ako se ne spremaju u samostan, budući da je takvo znanje dovelo do velike štete.“*

*Filip od Navarre*<sup>4</sup>

Danas znamo da se sve ovo radilo kako bi se umanjio njezin status, a ne zato što će iz knjiga naučiti kako voditi preljubnički, razvratnički život i odupirati se zakonima. Upravo to su muškarci činili stoljećima bez ikakvih sankcija ili osuđivanja, dok su žene kažnjavane na sve moguće načine od fizičkog zlostavljanja do psihičkog maltretiranja i lomljenja duha, a u nekim slučajevima osude su ih vodile čak i do smrti. Samostani su bili jedina mjesta gdje je žena mogla pobjeći od prisilnog braka i neukosti. Često je bio običaj da se žene zarede, povuku u samostane nakon što podignu obitelj ili nakon što nesretnim slučajem ostanu bez obitelji. Redovnice su bile žene koje su se smjele slobodno kretati u javnosti, preuzimati odgovornost<sup>5</sup>. Jednom riječju, one su donosile promjene i razbijale predrasude o ženama u srednjem vijeku. Ne možemo ne primijetiti kako su ipak bile stjerane u kut jer takav život nije bio moguć nigdje izvan zidova samostana. Opet dovodimo u pitanje djelovanje Crkve kao institucije koja je u to vrijeme onemogućavala njihovo napredovanje u društvu, osim ako svoj život nisu posvetile isključivo i jedino Bogu. Iako su progoni žena počeli bujati tek u novom vijeku, česta optuživanja i sudovi vodili su se već tada. Sjetimo se samo primjera Ivane Orleanske. U svom tekstu „Prava žena kroz povijest: pregled povijesti i borbe za prava žena“ profesorica Višnja Matotek navodi nekoliko činjenica o spaljivanju žena. Do 16. i 17. stoljeća na području Europe nisu se događali „pravi“ progoni vještica. Također iznosi informaciju kako su u srednjovjekovnim statutima postojale odredbe protiv čaranja. U Europi srednjeg vijeka živjelo je mnogo mladih žena koje su se bavile izlječivanjem ljudi raznim napitcima i travama. Nekada su bile sposobnije u tome od najstručnijih liječnika toga doba, pa nas ne čudi kako su upravo one bile optuživane za čaranja jer su svojim znanjem botanike, astronomije i

---

<sup>4</sup> Miles, R. (2009.), Tko je skuhao posljednju večeru? Ženska povijest svijeta, EPH liber, Zagreb, 172. str.

<sup>5</sup> Ibid. 181. str.

kemije ugrožavale medicinsku praksu muških liječnika<sup>6</sup>. Kroz stoljeća rad žena uziman je zdravo za gotovo, većina pisaca i biografa bili su muškarci, stava da žena nije dorasla baviti se zanimanjima koja iziskuju mentalni napor. Upravo je takvo zatucano razmišljanje jedan od glavnih razloga zašto o ženama danas nema puno zapisa. Odrastanje u ženu bio je beskrajn posao, nisu se smjele baviti profesijama koje su smatrane muškima, a gotovo sve su imale takav status. Tako da ženama u samom početku nije ostajalo puno mogućnosti osim da se izbore barem za određenu razinu školovanja kod kuće u koju se ubrajao između ostalog i ručni rad. Djevojka je morala sama izraditi svoj miraz, postojali su određeni poslovi koje je trebala naučiti raditi prije udaje, presti, tkati, šivati, izrađivati odjevne predmete svih vrsta, kuhati, brinuti se o vrtu i životinjama. U bilješkama koje su se vodile po gradskim uredima navode se samo žene koje su svojim načinom života odudarale od većine. Nakon otkrića Novog svijeta, žena je u Europi već mogla nakon muževljeve smrti preuzeti njegov posao ili se nastaviti baviti obrtom koji je naučila u očevoj ili suprugovoj radionici. Matotek također navodi kako su iseljavanjem Europljana u Novi svijet djevojke Starog svijeta slane kako bi postale supruge. Muški iseljenici nisu bili kao žene vični u obavljanju kućanskih poslova, stoga je porasla potražnja za mladim djevojkama iz sirotišta u Europi. Na svu žalost, život na novim kontinentima za žene nije bio jednostavniji niti bolji. Prema njima su se odnosili kao prema robovima, primarna im je zadaća bila rađanje djece, zbog nemogućnosti trgovanja dobrima koje same izrađuju, one počinju trgovati svojim tijelom. Tako je došlo do razvoja prostitucije u Novom svijetu, mada ni „stari kontinent“ nije bio pošteđen ovakvih nesretnih razvoja situacija. U 18. stoljeću Europu zahvaća promjena proizvodne tehnologije s uporabom ugljena i pare, stoga i žene poboljšavaju svoj život. Mogle su se stalno zaposliti, no i ta promjena imala je nepovoljan učinak. Radile su po cijeli dan, prvo u tvornici pa onda kod kuće, primale su manju plaću, rad se odvijao u nehumanim uvjetima, zbog šire odjeće češće su se ozljeđivale. Obrat situacije imao je pogodnost za industriju, ali i muškarce. Žene su bile slabije plaćane, kako bi se zadržale kod kuće i kako ne bi oduzimale posao muškarcima. S druge strane smatrane su isplativijim radnicima jer su poslušnije, a jednako djelotvorne kao muški radnik. Svakodnevno su se suočavale s omalovažavanjem bez obzira koliko bile uspješne u poslu, da ne govorimo o podnošenju teškog fizičkog i seksualnog napastovanja<sup>7</sup>. Za pravo glasa i bolju poziciju u društvu žene se počinju boriti već za vrijeme Francuske revolucije u drugoj polovici 18. stoljeća. Iako su već bile sudjelovale u ustancima kao što je

---

<sup>6</sup> Miles, R. (2009.), Tko je skuhao posljednju večeru? Ženska povijest svijeta, EPH liber, Zagreb, 186.str.

<sup>7</sup> Matotek, V. (2010.), Prava žena kroz povijest: pregled povijesti i borbe za prava žena, Elektronički časopis za povijest i srodne znanosti, <http://povijest.net/prava-zena-kroz-povijest/> (Posjet: 12.12. 2015.)



Američki rat za neovisnost na drugom kontinentu, u Parizu je prvi put javno i glasno izrečeno da i žene trebaju dobiti određena prava. Možemo reći da nakon revolucije u Francuskoj počinje borba za prava žena. Tek je u Americi u 19. stoljeću održan prvi skup o pravima žena, gdje one traže pravo na upravljanje imovinom, starateljstvo nad djecom u slučaju razvoda, proširene mogućnosti razvoda braka, bolji pristup obrazovanju i pravo glasa. Amerikanke su u svojim nastojanjima i borbom postale uzor ženama diljem Europe, koje u organiziranu borbu kreću 60-ih godina 19. stoljeća u Engleskoj. Sredinom stoljeća žene se počinju upisivati na fakultete, ali se moraju dokazivati i duplo više truditi za razliku od svojih muških kolega. Medicinom su se smjele baviti jedino u partnerstvu s muškim liječnikom. Ovakav i slični slučajevi degradacije žena u društvu odvijao se sve do osnivanja sufražetkinja na početku 20. stoljeća. Prvi svjetski rat mijenja stanje stvari, muškarci odlaze u borbu, dok žene ostaju kod kuće i počinju se baviti muškim poslovima i zanimanjima, od upravljanja automobilima do izrađivanja granata u tvornicama. Primaju novac za svoj posao, jednom riječju bivaju neovisne, posvuda se slobodno kreću, puše i uživaju u slobodi. Nakon rata, naravno da dolazi do želje za uspostavljanje starog poretka, te se žene potiču da se vrate svojim kućanskim ulogama, majke i supruge. Nekoliko je europskih država dalo pravo glasa ženama kao nagradu za trud u ratu, Novi Zeland je prvi dao potporu ženama u ostvarivanju prava glasa već 1893. godine<sup>8</sup>. Tek će nakon Drugog svjetskog rata žene barem donekle doći do statusa kakav su imale većinu 20. stoljeća. Najviše se promjena uočavalo u državama SSSR-a gdje su nakon rata bile poticane, ali i prisiljene raditi u industriji. Smanjena je važnost obitelji, pojednostavljen razvod braka i žene su imale pravo pobaciti. Tim zakonom o braku, obitelji i skrbništvu postali su prva država koja je dopuštala pobačaj. Nakon gladnih tridesetih godina taj zakon je ukinut i život se odvijao po starom. Početkom Drugog svjetskog rata situacija je bila slična u gotovo svim zemljama Europe. Dolaskom na vlast u Njemačkoj Hitler je ukinuo do tada aktualni Weimarski ustav koji je nakon Prvog svjetskog rata ženama omogućio pravo glasa. Matotek također navodi kako je emancipaciju smatrao „*simptomom izopačenosti koja je posljedica frustracije i neispravnosti spolnih žlijezda*“<sup>9</sup>. U vrijeme arijevske vladavine zabranjen im je politički rad, uporaba kozmetičkih sredstava i nošenje stranih odjevnih predmeta. Zabranjene su im dijete za mršavljenje i pušenje, a potican je sport. Takvo je ozračje vladalo sve do kraja rata i uspostave novog političkog poretka u zemljama na starom kontinentu. Drugu polovicu 20. stoljeća obilježili su ulasci žena u područje politike i dolasci

---

<sup>8</sup> Miles, R. (2009.), Tko je skuhao posljednju večeru? Ženska povijest svijeta, EPH liber, Zagreb, 234-264. str.

<sup>9</sup> Matotek, V. (2010.), Prava žena kroz povijest: pregled povijesti i borbe za prava žena, Elektronički časopis za povijest i srodne znanosti, <http://povijest.net/prava-zena-kroz-povijest/> (Posjet: 12.12. 2015.)

na vodeća mjesta u državama. Sedamdesetih godina, kada feminizam sve više jača kao politički pokret, počinje doba velikih žena u politici. Neki od primjera su Indira Ghandi, Margaret Thatcher, Vigdis Finnbogadottir i druge. Danas se žene nalaze na čelu desetak država u svijetu kao predsjednice, premijerke, kancelarke, ministrice. Također se povećao i broj zastupnica u državnim parlamentima, ali i dalje su u manjini naspram muških kolega. Žene u 21. st. čine jednu trećinu radne snage u svijetu, a za to primaju deset posto ukupnog svjetskog prihoda, njih jedan posto vlasnice su svjetskih posjeda. Žalosno je da „ženska prava“ u nekim državama nisu dostigla jednakost s „ljudskim pravima“ odnosno s pravima koje muškarci prisvajaju i primjenjuju na sebe<sup>10</sup>. Potplaćene su za posao koji obavljaju u odnosu na muškarce, često su žrtve zlostavljanja, vrlo teško dolaze do važnijih radnih mjesta, žene su bolje plaćene jedino kao manekenke i prostitutke.

## 2.2. DRUŠTVENI MITOVI O ŽENI

O društvenom položaju žena kroz povijest pisalo je mnogo autora. Jasenka Kodrnja, u svojoj knjizi „Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj žena u Hrvatskoj“ 2001. iznosi dva pristupa temi o podčinjenosti žena, hijerarhijskom i nehijerarhijskom. Hijerarhijski pristup bio bi onaj muški, koji na ženu gleda kao na drugi spol, a nehijerarhijski mu se suprotstavlja prije svega neposluhom i stavom da bez žena ovaj svijet ne bi bio moguć. Proučavajući povijest nekoliko tisuća godina unazad, shvatit ćemo da čak i u mitovima o postanku Svijeta dominantno mjesto zauzimaju muška božanstva. Ženska božanstva su prisutna i spominju se, ali su sporednog, neistaknutog i podrazumijevajućeg značenja. One jesu prisutne u istom broju kao i muška božanstva, ali iz jednog jedinog razloga, a to je reprodukcija. Autorica Jasenka Kodrnja u svojoj knjizi iznosi kako se u mitovima svrgavanje ženskih božanstava razlikuje od muških iako im je svima zajednički nasilan čin (silovanje, unakaženje, otmica). Uzimajući u obzir status jednog drevnog boga kao što je Zeus, primijetit ćemo da u njegovom odnosu sa ženama (boginjama, nimfama, smrtnicama) u grčkim mitovima svaki kontakt završava progonom ili silovanjem<sup>11</sup>. Ovo nisu jedini primjeri degradacije žena u mitovima, ponekad su oni bili i zataškani kako se ne bi dovelo u pitanje vrijednost i značaj nekog ženskog božanstva. Još jedna degradacija odvijala se u svrgavanju ženskih božanstava, a to je da se odvijaju u kontinuitetu i dugotrajno kroz generacije mitova i njihove verzije. Iščitavanjem i upoznavanjem s nekim od glavnih mitova shvaćamo kako su žene uvijek pogurane u drugi plan i neistaknute. A one jedinke koje su neposlušne i suprotstavljaju se

---

<sup>10</sup> Miles, R. (2009.), Tko je skuhao posljednju večeru? Ženska povijest svijeta, EPH liber, Zagreb, 295-325.str.

<sup>11</sup> Kodrnja, J. (2001.), Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj žena u Hrvatskoj, Zagreb: Alinea, 19-20.str.

poretku, buntovnice, bivaju oštro kažnjene<sup>12</sup>. Zaključujemo stoga kako realizacija ženskih božanstava počiva na još jednoj značajki zajedništva, skupnog identiteta božanstava kao što su nimfe, muze, sirene, harpije...neke od njih u mitovima na trenutak dožive svijetle trenutke i njihova djela budu zapisana, međutim odjednom im se izgubi svaki trag, njihova nazočnost je tu negdje, ali nisu zabilježene, viđene ili zapažene. Jedini izlaz od potisnutosti, poražavanja, afirmiranja negacijom jest u neposluhu. Najbolji primjer tome je doživljaj žene u starozavjetnom mitu o nastanku svijeta koji služi kao alat zastrašivanja i „demonizacije“<sup>13</sup>. Neposluh pri uspostavljanju hijerarhije ili autoriteta ne potvrđuje samo slobodu žene već općenito predstavlja ljudsku slobodu. Tako i uloga Eve u starozavjetnoj priči, njezin neposluh i kazna za učinjeno djelo postaju znakom „ženskog“ ili općeljudskog oslobođenja i iskupljenja. Gledajući na ovaj mit s religijskog, kršćanskog stajališta, crkva ovu priču spominje i dan danas. Sve ovo govori nam o stavu i odnosu prema ženama, barem što se tiče religije. Oduvijek je bilo tako da su muška božanstva zastupljena u vladanju područja sukoba i ratova, natjecateljstva i borbe, dok su ženska božanstva i sile pokrivala svu ljudsku djelatnost i pokazivala svu njegovu univerzalnost: sudbinu, pravdu, umjetnost, te čovjekovu vezu s prirodom. Tako stvari stoje što se tiče mitova i njihovog utjecaja na društveni položaj žene kroz povijest. No, što kada o njima piše muškarac, filozof. O položajima i jednih i drugih pisao je još Aristotel u svome djelu „Etika, politika i ekonomija“. Iako je napisao i mnoga prirodoslovna djela u kojima piše općenito o ženama i mužjacima životinja, te filozofske rasprave o ženama i muškarcima. Aristotel iznosi sljedeće:

*„Jer kao što se i od sakatih bića katkad rađa sakat porod, a katkad ne, tako se i od ženke katkad rađa ženka, a katkad mužjak; ženka je naime kao sakat mužjak...“*

*Aristotel<sup>14</sup>*

Aristotel smatra da mužjak donosi životno počelo, a ženka tvar. Pravim značenjima ove teze bavili su se razni filozofi i istraživači. Filozof iznosi svoju usporedbu i zapažanje, on ne osuđuje nikoga. Autor Augustin Pavlović naglašava pogrešnu teoriju biologije kako bi opravdao njegovu izjavu, za koju smatra da nije bila nimalo „neodgovorna i neistinoljubljiva“. U tekstu se spominju brojni prijevodi Aristotela i njegovih djela, a smatra se da je značenje ove misli iskrivljeno u prijevodu. Naravno da su se kroz povijest formirala

---

<sup>12</sup> Kodrnja, J. (2001.), Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj žena u Hrvatskoj, Zagreb: Alinea, 21.str.

<sup>13</sup> Ibid. 21-22.str.

<sup>14</sup> Pavlović, A. (1999.) , Aristotel i Toma Akvinski o ženi, Rimokatolički bogoslovni fakultet, Obnovljeni život, Vol.45. No.6., Zagreb, 559-573. str

kriva tumačenja, ali u samoj suštini mi ne možemo nikada sa sigurnošću tvrditi da njegova teorija stoji i da se s njom treba složiti ili ne<sup>15</sup>. Bez obzira na silna objašnjenja, muškarci su ju izokretali u svoju korist kako bi opravdali podrivanje žene u bilo kojem smislu i dokazali na taj način da je ona slabija od muškarca, kvarna u svakom pogledu. Aristotela je proučavao i veliki Toma Akvinski, pa se i on složio s teorijom da ta rečenica govori o ženi i muškarcu, ali i da znači nešto po sebi nenamjeravano, što proizlazi iz nekog kvara ili nedostatka. On smatra da bez žene ne bi bilo rađanja te se ne bi sačuvala trajnost vrste. Što nas opet vraća na priču iz prethodnog poglavlja kako je žena bitna jedino radi očuvanja vrste i reprodukcije. Aristotelovo razmišljanje o oplodnji na zapadu je u 13. stoljeću bilo prihvaćeno od svih prirodoslovaca, a od njih su ga preuzeli i teolozi. Možemo zaključiti jedino sljedeće, a to je da svatko tko čita o Aristotelovom stavu prema ženi može lako dobiti iskrivljenu sliku. Čitajući njegova ostala djela, uza sve pogreške i ovisnost o tadašnjem vremenu i civilizaciji, ona sadržavaju mnogo toga vrijednoga, Pavlović smatra kako su dosta toga i žene mogle iskoristiti u borbi za svoja prava.

### **2.3. POVIJEST LIKOVNE UMJETNOSTI I ŽENE**

*„Razlog zašto ima tako malo velikih žena umjetnica u povijesti umjetnosti nije u tome što žene imaju manje talenta, niti u tome što su namjerno zapostavljane u povijesti umjetnosti. Razlog leži u tome što su im kroz povijest davane drugačije uloge, te u nekim razdobljima nije poticano njihovo profesionalno likovno obrazovanje niti bavljenje umjetnošću.“<sup>16</sup>*

Feministička umjetnost morala se boriti s intelektualno i ideološki različitim disciplinama kao što su povijest, filozofija, sociologija, psihologija. Kolešnik u svome osvrtu na ovaj problem iznosi tada općeprihvaćeni stav da genijalnost i kreativnost posjeduju izričito muškarci, te da žene nikada ne mogu dostići kreativnost jednog umjetnika. Na području povijesti umjetnosti držao se glavnim upravo ovakav način razmišljanja “zapanjačkog bijelog muškarca“, kako ga naziva Kolešnik, kao jedino u povijesti umjetnosti, što se tiče položaja žena umjetnica. Ovom nepravdom se bavio i John Stuart Mill britanski filozof čije se djelo “O slobodi” iz 1859. godine smatra jednim od temeljnih tekstova suvremenog liberalizma. Mill iznosi mišljenje kako je dominacija muškaraca u krojenju društvenih normi samo jedna od silnih nepravdi, koje trebamo prevladati da bismo ostvarili pravedan poredak. Pitanje iz uvoda: „Zašto nema velikih žena umjetnica?“, ne odnosi se samo na likovnu umjetnost, ono obuhvaća

---

<sup>15</sup> Pavlović, A. (1999.), Aristotel i Toma Akvinski o ženi, Obnovljeni život, Vol.45. No.6., Zagreb.

<sup>16</sup> Kolešnik, Lj. (1999.), Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti, Zagreb: Centar za ženske studije, 6-7.str.

pretpostavke unutar povijesti, društvenih znanosti, psihologije i književnosti. Pretpostavke zašto nema velikih umjetnica stoje u „znanstveno dokazanim“ prikazima nemogućnosti da biće koje posjeduje organe za reprodukciju i iznosi novo na svijet, može stvoriti išta značajno. Kao da nam govori kako žene nisu sposobne za veličinu, za razliku od njihovih muških suvremenika<sup>17</sup>. Čini se da žene, usprkos tome što su njihova prava izjednačena s muškima već dugi niz godina, nisu postigle ništa značajno. Dugi niz godina žene su bile izopćene iz ozbiljne umjetnosti jer je kritika kroz povijest važnost pridavala obilnoj produkciji, velikim dimenzijama i monumentalnoj koncepciji više nego selektivnim i intimističkim radovima, kakvi su u većini slučajeva bili oni ženske umjetnosti. Osim toga, žene koje su se bavile umjetnošću često su svoja djela ostavljale nepotpisanima, a bavile su se i nepostojanim formama umjetnosti, kao što su primijenjene umjetnosti, vezenje i iluminacije. Njihovi radovi su bili uporabni predmeti osjetljivi na vlagu i temperaturu, te su mnogi od njih tijekom povijesti izgubljeni<sup>18</sup>. Povjesničarke umjetnosti Ann Sutherland Harris i Linda Nochlin u katalogu izložbe „Woman artists 1550.-1850.“ napominju kako su u srednjem vijeku i renesansi mnoge žene radile u umjetničkim radionicama, međutim djela koja su izlazila iz tih radionica uvijek su bila potpisivana imenom glavnog majstora radionice, a to su naravno bili muškarci. Na posljetku, žene su se često potpisivale samo prezimenima koje su preuzele od supruga, te je tako bilo teško ističe Sutherland Harris pratiti njihov umjetnički razvoj. U 18. i 19. stoljeću na djelima mnogih žena potpisi su promijenjeni iz ženskih u muške, jer ih je tako bilo lakše prodati. Danas stvari drugačije stoje, mnogo se toga promijenilo od onoga doba kada je žena bila ograničena društvenim normama koje nameću isključivo muškarcima. O položaju žene danas pišu i žene i muškarci, raznih profesija. Jedna od autorica koja se bavila tom temom jest Jasenka Kodrnja u svome djelu „Nimfe, muze i eurinome: Društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj“ izdanog 2001. Istraživanje o ženama provedeno u Hrvatskoj značajno je jer doprinosi sociologiji kulture i umjetnosti. Kodrnja u njoj predstavlja uspješan doprinos obnovi feminističke metodologije. Sistematizira razne strategije kojima umjetnice pokušavaju utjecati na društveni položaj, doživljaje, umjetničku praksu, profesionalni rad, odnos privatnog i javnog, te rodno-spolne probleme u profesiji. Naročito bitna za ovu temu rada jest specifikacija društvenog položaja umjetnice, koja iako je pisana u dvadesetom stoljeću može biti primijenjena na bilo koje razdoblje u umjetnosti, bitno je samo da se radi o ženi. Kodrnja u knjizi navodi kao prvu točku vezanost žene za reproduktivnu ulogu, samim time i obitelj,

---

<sup>17</sup> Kolečnik, Lj. (1999.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Centar za ženske studije, 7.str.

<sup>18</sup> Nochlin, L. (1971.), *Why Have There Been no Great Women Artists?*, ARTnews (2015.), <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/> (Posjet: 25.08.2015.)

koja joj je onemogućavala da se iskaže kao pojedinac, subjekt. Bilo da se radi o izlaženju u javnost, ili o bavljenju djelatnošću koja nije u opisu njezinih primarnih uloga. Druga nam govori o zabrani, a ona se odnosi na brojne institucijske, običajne i psihičke barijere. Njoj se pripisuje uloga objekta u umjetnosti, što stvara nepovoljan odnos između pripisivanja i postignuća. Za bilo koje ženino postignuće jednostavno nije bilo prostora. Treća specifikacija pojašnjava nam zabranu područja profesionalnog bavljenja umjetnošću. Nju opisuje kao ustaljenu, podložnu kontroli i sankcijama. Jedino što ostaje ženama jest neprofesionalno umjetničko područje, narodne i umjetnosti svakodnevne, koje je raspršeno, neuhvatljivo i izmiče kontroli. Žene su se na tom području mogle slobodnije kretati i stvarati bez ometanja. Četvrta specifikacija podrazumijeva slučaj kada bi žena ušla u teritorij visoke umjetnosti, Na tom području ona biva obilježena kao pobunjenica, marginalizirana, te se mora prilagoditi muškom načinu percipiranja, poimanja i stvaranja. Tako ona „*potiskuje svoj ženski identitet u ime neutralnog (zapravo muškog) umjetnika.*“<sup>19</sup>

### 3. FEMINISTIČKA TEORIJA UMJETNOSTI

Pokret zvan feminizam, kao i razvoj likovnih feminističkih umjetnosti, odnosi se na pokušaje feministkinja diljem svijeta, da stvaraju „svoje“ umjetnosti koje oslikavaju i predstavljaju različita iskustva, napore i živote žena. Cilj pokreta je bio da poveća vidljivost žena koje se bave poviješću umjetnosti i umjetnošću. Ova umjetnost se počela razvijati kasnih 1960-ih, a konačan procvat bio je 1970-ih godina, kao rezultat takozvanog trećeg vala feminizma čiji efekti odzvanjaju i danas u suvremenoj umjetnosti<sup>20</sup>. U suvremenoj umjetnosti feminizam je sagledan kao politički pokret, a feministička umjetnost predstavlja svijest o tome da biti ženom jest glavni uvjet uspostave vlastitog umjetničkog identiteta. Zagovornici feminizma zahtijevali su da ženska umjetnost svih kultura svijeta i svih razdoblja mora biti uključena u studije i izložbe umjetnosti. Svaka era imala je određeni broj žena i umjetnica koje su za to doba povlačile drastične korake. Dokaz tome su i grupacije umjetnica u 20. stoljeću. Najpoznatije među njima su Guerilla Girls osnovane 1985. godine u New Yorku. Nju je predstavljala grupa neimenovanih žena umjetnica, književnica i filmskih autorica koje se bore protiv diskriminacije. One su svojim djelovanjem šokirale, ali i privlačile javnost i publiku da obrati pažnju na neka od gorućih pitanja umjetnosti feminizma. A 1989. su sastavile popis zašto je dobro biti žena-autorica i žena-umjetnica: „...*rad bez pritiska na uspjeh, ako si žena možeš birati između karijere i majčinstva, biranje različitih zvanja, veća sloboda*

<sup>19</sup> Kodrnja, J.(2001.), Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj žena u Hrvatskoj, Zagreb: Alinea, 60.str

<sup>20</sup> Šuvaković, M. (2011.), Pojmovnik teorije umjetnosti, Beograd : Orion art, 200-201.str.

izražavanja, veća povezanost s djelima.“<sup>21</sup> Žene su se pojavom feminizma zanimala za ono što ih čini toliko drugačijima od muškaraca. Ove ideje su bile najistaknutije u SAD-u, Velikoj Britaniji i Njemačkoj, dok su se postupno sve više počele širiti i u drugim kulturama od 1970. godine. Muškarci su zadržali svoj konzervativni sustav kojim je žena isključena iz sustava kao umjetnica, u posljednjih nekoliko godina smanjila su se izlaganja u galerijama i prodaja djela slikarica diljem svijeta. U teoriji, feministička umjetnost kao pokret je započela s idejom da ženska iskustva moraju biti izražena kroz umjetnost, gdje su prethodno bila zanemarena. U praksi to je reakcija na način kako su žene bile tretirane, a time je feministička umjetnost činila jedan oblik propagande. Feminizam kao pokret u umjetnosti proslavio je sljedeće umjetnice: Cindy Sherman, Fridu Kahlo, Rachel Stone, Victoriu Van Dyke, Martu Rosler, Lilith Adler i druge. Većina fakulteta u svijetu danas nudi i ženske studije u kojima se istražuju novine u feminističkoj teoriji. Međutim, toga ne bi bilo da 1857. godine, u New Yorku radnice industrije tekstila nisu istaknule kako žele bolje radne uvjete i veća prava. Zanimljivo je to kako je feminizam kao pokret i njegova likovnost povezo žene svih rasa, kultura, religija i dobnih skupina suprotstavljajući se diskriminaciji i omalovažavanju<sup>22</sup>. Pojam feminističke umjetnosti razlikuje se od pojma ženske umjetnosti. Ženska umjetnost obuhvaća umjetnost čije su kreatorice žene. Feminističku umjetnost čini metoda umjetničkog aktivizma koji sam problem pretvara u temu i djelo. Feministička umjetnost, ali i feminizam kao poseban oblik političkog djelovanja uvijek pokušava pronaći svoje mjesto za uspostavu dijaloga unutar društvenih struktura. Upravo pozivanjem na dijalog i obraćanjem pažnje na određene probleme, nastojali su feminizam predstaviti kao oblik feminističke borbe. Feminizam šezdesetih godina na društveno-političkoj sceni razvija svoje metode borbe, a u njegovom je teorijskom i aktivističkom dijeljenju na radikalne i liberalne struje moguće uočiti određene zajedničke karakteristike koje dijeli s feminizmima nastalima unutar kulturnih diskursa<sup>23</sup>. Feminističke umjetnosti gotovo bez iznimke stvaraju i razvijaju vlastite metodološke principe, a kao posljedicu imaju “djelovanje na margini“, stoga autorica Ljiljana Kolečnik u svom tekstu poručuje sljedeće:

*„...feministička je umjetnost morala sama stvoriti svoju receptivnu infrastrukturu: pronaći alternativne načine izlaganja i distribucije umjetničkog djela, razviti metode likovno-*

---

<sup>21</sup> The Guerrilla Girls (1995.), Confessions of the Guerrilla Girls: Guerrilla Girls Bare All <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml> (Posjet: 25.08.2015.)

<sup>22</sup> Dizdarević, S. (2010.), Feministička teorija umjetnosti na primjeru umjetničkih praksi i aktivizma Guerrilla Girls, Diplomski rad, [http://www.academia.edu/3511248/Feministi%C4%8Dka\\_teorija\\_umjetnosti\\_na\\_primjeru\\_umjetni%C4%8Dkih\\_praksi\\_i\\_aktivizma\\_Guerrilla\\_Girls/](http://www.academia.edu/3511248/Feministi%C4%8Dka_teorija_umjetnosti_na_primjeru_umjetni%C4%8Dkih_praksi_i_aktivizma_Guerrilla_Girls/) (Posjet: 09.09.2015.)

<sup>23</sup> Šuvaković, M. (2011.), Pojmovnik teorije umetnosti, Beograd : Orion art, 200-201.str.

*kritičarskog pristupa te postupno izboriti i mjesto u povijesti umjetnosti kao "području od ideološko-strateške važnosti" za stvarnu i bitnu intervenciju u dominantnu, visoku kulturu Zapada. ".<sup>24</sup>*

Druga polovina šezdesetih godina i u umjetnosti obilježena je tek pojedinačnim alternativnim modelima umjetničkoga djelovanja umjetnica. Njihova se pozicija može okarakterizirati kao subverzivna i strateška. Sedamdesete su godine doživjele jače oblikovanje feminističkih struja kao važnih političkih subjekata. Postoje radikalne, liberalne, pa i socijalističke grane feminizma koje ustraju na snažnim oblicima političke participacije žena i njihovog aktivizma. Umjetničkom feminističkom djelovanju trećeg vala feminizma tek prethodi zamah u razvijanje kolektivne stvaralačke svijesti. Tada je istaknut dijalog koji se odvijao na ustroju feminizma kao društvenoga pokreta koji se bori za rodnu ravnopravnost i slobodu umjetničke produkcije umjetnica. One su tematske i problemske želje svojega rada crpile iz ženske borbe za vidljivost i jednakost. Osamdesetih i devedesetih godina na području feminističke umjetnosti odvija se širenje, razvijanje i provođenje feminističke kritike unutar područja umjetnosti. Radikalna feministička kritika učvršćuje teorijske i epistemološke postavke feminističkih disciplina. U tom razdoblju uspostavljaju se temeljna područja feminističke političke i teorijske borbe. Ne postoji disciplina koja ne doživljava svoju feminističku perspektivu. Osamdesete su godine donijele zajedničku osobinu umjetnica, feministkinja po pitanju karaktera njihovih radova. Određene kulturne i socijalne datosti i nepromjenjive kategorije društvenih zakona, feministkinjama su predstavljale područje u koje one zadiru iznutra. U takvim je primjerima umjetničkoga interveniranja često prisutna doza ironije i podsmijeha. Feminističke umjetnice njima se služe kao sredstvom preobražaja. Zaključujemo da su feministički radovi uvijek i bez iznimke intrigantni, te politički nastrojani<sup>25</sup>. Feminističke umjetnice "velike istine"<sup>26</sup> izvrću podsmijehu ne bi li ukazale na rodnu isključivost i opći stav. Nastoje progovoriti o ispravnom mišljenju ideja tradicionalnoga umjetničkoga predstavljanja, ali i ukazati na neke upitne modele označavanja umjetnica unutar patrijarhalnog generaliziranja i raspršivanja moći. Ove ideje o razarajućoj moći smijeha i subverzije imaju svoje uporište, od osamdesetih godina do danas na njima su svoja

---

<sup>24</sup> Kolečnik, Lj. (1999.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti: Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu*, Zagreb: Centar za ženske studije, 1. str

<sup>25</sup> Dizdarević, S. (2010.), *Feministička teorija umjetnosti na primjeru umjetničkih praksi i aktivizma Guerrilla Girls*, Diplomski rad, [http://www.academia.edu/3511248/Feministi%C4%8Dka\\_teorija\\_umjetnosti\\_na\\_primjeru\\_umjetni%C4%8Dkih\\_praksi\\_i\\_aktivizma\\_Guerrilla\\_Girls/](http://www.academia.edu/3511248/Feministi%C4%8Dka_teorija_umjetnosti_na_primjeru_umjetni%C4%8Dkih_praksi_i_aktivizma_Guerrilla_Girls/) (Posjet: 09.09.2015.)

<sup>26</sup> Kolečnik, Lj. (1999.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Centar za ženske studije, 10. Str.



imena izgradile umjetnice poput Cindy Sherman ili već spomenutih Guerilla Girls. Devedesete su godine otvorile vrata feminističkoj umjetnosti i feminističkim čitanjima umjetnosti. Od tada pa do 21. Stoljeća, kada počinje desetljeće koje te dvije sfere gotovo smješta u glavnu struju umjetnosti. Ovaj je proces sa sobom donio određene promjene u umjetničkoj produkciji i praksi, zahvaćajući tradicionalnim pravima predstavljanja umjetnosti unutar muzejskih, galerijskih i inih prostora (ne samo građevina). U izabranim tekstovima „Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti“ Ljiljana Kolečnik podsjeća da feministkinje u svoj rad uključuju i korištenje novih medija, te novih oblika kreativnog izražavanja. Takvom vrstom rušenja određenih zakona u praksi umjetnosti, feministkinjama su se otvorila mnoga polja i mogućnosti djelovanja u smjeru propitivanja, „općevažićih istina“<sup>27</sup>. Kada govorimo o suvremenoj feminističkoj umjetnosti, opuse različitih umjetnica teško je dovesti pod zajednički nazivnik. Razlog je tomu činjenica da je vremenom feministička društvena i teorijska borba doživjela duboke promjene kao znanstvena disciplina, te su ostvarile brojna križanja s drugim disciplinama. U neku ruku je postala i prostor unutarnje borbe brojnih snažno suprotstavljenih feminističkih stavova i pozicija. Ipak, autorica poput Ljiljane Kolečnik, ima tendenciju feminističku umjetničku praksu prikazati kao „jedinstveni korpus.“ To, kako i sama naglašava, ne bi činilo oznake temeljene na biološkoj predodređenosti, nego bi se odnosilo na jedan specifičan vid umjetničkoga djelovanja. On bi u pokušaju ostvarenja jedinstvenosti aktivizma uvijek morao biti usmjeren na kritičko propitivanje, dekonstrukciju i rušenje postojećih društvenih modela te uspostavljanje novih, alternativnih. Činjenica da je feministička umjetnost danas postala dio umjetničke reprezentacije kako i sama autorica teksta Kolečnik navodi. Ona znači jednako tako, i činjenicu da je glavna umjetnička struja prihvatila feminističku umjetnost sa svim njezinim čimbenicima i jakom moći kritičkog djelovanja. Feministička umjetnost, uz mnoge svoje zadaće, nastoji također ponuditi alternativne pristupe i potvrđivanje prisutnosti rodne razlike. Jedan od njezinih brojnih ciljeva je afirmirati cjelokupnu žensku umjetnost, boreći se protiv unaprijed joj određenoga mjesta. Feministička teorija istražuje žene i društvene odnose s kojima se one svakodnevno suočavaju. Osim toga ona podrazumijeva da su ga razvijale autorice iz pozicije žena<sup>28</sup>. O feminističkoj teoriji stajališta kao metodološkom alatu pisale su mnoge autorice, jedna od njih je feministkinja i teoretičarka Dorothy E. Smith. U već spomenutoj knjizi „Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj žena u Hrvatskoj“ Jasna

---

<sup>27</sup>Kolečnik, Lj. (1999.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Centar za ženske studij, 9.str.

<sup>28</sup> Ibid 11.str.

Kodrnja predlaže razvijanje feminističke metodologije, strategije i sociologije koja bi uzimala u obzir iskustvo i poziciju žene, ne kao krajnji cilj istraživanja, nego kao pokazatelj cjelokupne društvene stvarnosti. A Smith smatra da valja istražiti područje ženske svakodnevice institucionalnom etnografijom, proučavanjem odnosa između pojedinaca i institucija. Iskustvo ne smije biti slučajno ili neutemeljeno, ono valja biti posredovano društvenim odnosima i procesima specifičnima za određeno vrijeme, prostor, kulturnu profesiju, rodne odnose i kontakt. Što se tiče istraživanja ženskih rodnih svakodnevica prisutan je rodni model proučavanja ženskih korijena. Upravo su rodno definirani događaji u životnom ciklusu ključni za razumijevanje ženskoga roda i karijere. Kodrnja navodi kako sama činjenica bivanja ženom koja će u nekom trenutku nužno brinuti za djecu, a vremenom i za starije članove obitelji, definira ženske poslove.

#### **4. IZLOŽBA „ŽENE UMJETNICE: 1550.-1950.“**

Od 1. listopada do 27. studenog 1977. održana je izložba pod nazivom Žene umjetnice: 1550.-1950. u Brooklyn Museum, na Eastern Parkway i Washington Avenue u New Yorku. Osamdeset tri umjetnice iz 12 zemalja su bile zastupljene na ovoj prvoj međunarodnoj izložbi ostvarenja žena umjetnica. Izložba je brojala oko 150 europskih i američkih slika, dopunjeno s nekoliko grafika i crteža, a održana je u organizaciji Zavičajnog muzeja umjetnosti Los Angelesa, zahvaljujući potporama iz Alcoa zaklade i Nacionalne zaklade za umjetnost. Dvije ugledne povjesničarke umjetnosti, gošće kustosice, sastavile su postav iz desetaka javnih i privatnih zbirki diljem svijeta. Dr. Ann Sutherland Harris, u to vrijeme predsjednica za akademske poslove Metropolitan muzeja i bivša profesorica povijesti umjetnosti Državnog sveučilišta u New Yorku Albany. Sutherland Harris je u suradnji s već spomenutom Lindom Nochlin napravila odabir za razdoblje umjetnosti između 1550.-1800. Maria Conover Mellon tadašnja profesorica povijesti umjetnosti na Vassar Collegeu, bila je zadužena za odabir djela u razdoblju od 1800.-1950. U postavu izložbe našle su se brojne umjetnice koje su poznate široj javnosti: Rosa Bonheur, Mary Cassatt, Sonia Delaunay, Käthe Kollwitz, Marie Laurencin, Berthe Morisot, Suzanne Valadon. Izložena su i djela suvremenih umjetnica Gruzie O'Keefe, Lee Krasner, Loren MacIver i Alice Neel. Autorice Sutherland Harris i Nochlin pri sastavljanju postava izložbe objasnile su svoju namjeru sveobuhvatnim katalogom izložbe imena „Žene umjetnice: 1550.-1950.“. Ideja im je bila da šire dostignuća likovnih umjetnica čije zanemarivanje pripisuju prije svega njihovom spolu. Željele su saznati više o tome zašto i kako su žene umjetnice postale rijetke iznimke do 16. stoljeća, kada postupno

postaju brojnije, sve do vremena gdje su uglavnom bile prihvaćeni dio kulturne scene<sup>29</sup>. Kustosice naglašavaju da prikazani radovi na izložbi ne dijele nikakve posebne vizualne karakteristike zbog ženskog autorstva. Dr. Sutherland Harris ističe da rad žena umjetnica ima više zajedničkog od strane njihovih muških suvremenika nego od drugih žena. Veliki broj žena umjetnica prije 19. stoljeća su bile kćeri ili supruge umjetnika koje su poučavali njihovi muški rođaci. Za razliku od svojih kolega, njima nisu dopušteni akademsko obrazovanje ili studije o anatomiji, dakle, one su se obično morale ograničiti samo na prikaze portreta i mrtve prirode. Isključenost žena umjetnica iz institucija njihove profesije je očita. Autorica Linda Nochlin u svom eseju iznosi da su žene ipak ostvarile napredak, bilo kao grupa ili kao jedinke, ali tek u godinama koje su uslijedile nakon Francuske revolucije. Dr. Sutherland Harris govori kako bi izložba trebala pokazati da su žene oduvijek imale velik potencijal u vizualnim umjetnostima, da je njihov doprinos rastao kao barijera između obrazovanja i karijere. Izložba je trebala pokazati da u pogledu stila, tematike i tehnike postoje osjetne razlike između pristupa muškog i ženskog izvođača. U svom tekstu Nochlin zaključuje sljedeće:

*„No u stvarnosti, kao što sve dobro znamo, stanje stvari u umjetnosti je onako kakvo jest i kakvo je bilo i u stotinama drugih područja-sramno opresivno, obeshrabrujuće za sve one, uključujući tu i žene, koji se nisu imali sreće roditi kao bijelci, kao muškarci, te, po mogućnosti kao pripadnici srednje klase. Pogreška ne leži u našim zvijezdama, hormonima, menstrualnim ciklusima ili unutarnjim prazninama, već u institucijama i obrazovanju-podrazumijeva se kako obrazovanje uključuje sve što nam se događa od trenutka ulaska u ovaj svijet značajnih simbola, zvukova i signala. Pravo je čudo, ustvari, što je, s obzirom na dane i prevladavajuće, otežavajuće okolnosti usmjerene protiv žena, crnaca i svih ostalih društveno marginaliziranih skupina, toliko njih uspjelo ostvariti odlične rezultate u povlaštenim muško-bijelim područjima poput prirodnih znanosti, politike i umjetnosti“.*<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), Woman artists 1550-1850., Los Angeles County Museum of Art, New York, Alfred A. Knopf. 13.str.

<sup>30</sup> Nochlin, L. (1971.), Why Have There Been no Great Women Artists?, ARTnews 2015., <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/> (Posjet: 25.08.2015.)

## 5. PREDODŽBA O UMJETNICI

Promišljajući o općeprihvaćenom statusu žene u umjetnosti, kroz različite povijesne ere, po svemu sudeći predodžba o njoj je varirala. Usprkos tome moramo priznati jedno, žena je u odnosu na svoj društveni i politički položaj vječno bila i ostala ona koja razmišlja drugačije, prognanik u odnosu na moć, te je prema tome uvijek neobična, nadnaravna, demonska, pa čak i vještičija<sup>31</sup>. I to ne samo kao umjetnica, prozivana je nekada samo zbog toga što je ženskog roda. Budući da ćemo se u ovom radu baviti ženama umjetnicama renesanse i baroka, spomenut ću predodžbe i odnose prema ženama u tim razdobljima općenito. Zanimljiva je usporedba koju u tekstu, „Žensko srednjovjekovlje: udvorna ljubav, Bogorodica, vještice“, iznosi autorica povjesničarka umjetnosti Rosana Ratkovčić. Ona kreće od srednjeg vijeka ka renesansi. Bavi se poimanjem žene u određenim periodizacijama, i njenim društvenim prihvaćanjem u odnosu na napredak i procvat europske civilizacije. Takav je većinom doživljaj renesanse kada o njoj razgovaramo u smislu povijesti umjetnosti, dok za srednji vijek postoji uvriježeno mišljenje kako je bio mračno doba u bilo kojem smislu. No, autorica Ratkovčić nas opominje kako karakteristike koje pripisujemo razdoblju renesanse imaju ishodište u partirijarhalnim vrijednostima, i ne smatra da je žena u srednjem vijeku bila tretirana drugačije nego u bilo kojem drugom razdoblju. Izdvaja formiranje tri pojave povezanih sa ženama u srednjem vijeku, one su zasnovane na ženskim načelima, koji određuju društvene, kulturne i umjetničke tokove razdoblja. U 12.st. dolazi do pojave *cortezie* (španjolski: *cortezia*=uljudnost, ljubaznost), udvorne ljubavi, žena je uzdignuta iznad muškarca te za njega postaje nostalgичni idol. U istom vremenskom razdoblju dolazi i do naglašenih pobožnosti upućenih kultu Bogorodice, dok se u 14. st. javlja ideja o postojanju vještica, praćena organiziranim progonima i spaljivanjima. Prva i druga pojava ogledaju se u pozitivnim ženskim vrijednostima, dok treća predstavlja mahnitu suprotnost kroz progone, mučenja i ubijanja žena za koje se vjerovalo da su vještice<sup>32</sup>. Zapanjujuća je ova činjenica, jer kao i svi pripadnici današnjeg društva pomislili bismo da je s odmakom u druga razdoblja situacija bila humanija i naprednija. Autorica u tekstu iznosi kako je inkvizicija bila osnovana već u 13. stoljeću, ali najveći progon žena-vještica odvijao se u 16. i 17. stoljeću kada je u Europi pogubljeno oko 100.000 žena. Inače žene koje su prozivane vješticama potječu iz

---

<sup>31</sup> Kodrnja, J. (2001.), *Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj žena u Hrvatskoj*, Zagreb: Alinea.

<sup>32</sup> Ratkovčić, R. (2002.), *Žensko srednjovjekovlje: udvorna ljubav, bogorodica, vještice, Likovna tijela, Treća, I/IV*.

narodnih masa, najniže hijerarhijske strukture srednjega vijeka. S prirodnim povijesnim procesom prihvaćanja utjecaja visoke u hijerarhijske strukture u narodnoj kulturi. Crkva se radi visokog položaja plemkinja s njima nije mogla obračunavati na ovaj način, ali su zato nastradale sve druge društvene strukture kako bi se smanjio utjecaj Bogorodičinog kulta. Povjesničarka umjetnosti Rosana Ratkovčić smatra da se žene od renesanse bore za svoje mjesto u muškome svjetu, koje stvara vlastita pravila, dok postojanje ženskih pravila u ovom slučaju pripada srednjem vijeku. Radi održavanja tih paralelnih svijetova, progoni vještica predstavljaju konačni obračun sa srednjovjekovnim, renesansnim i protureformacijskim društvom sa ženskim načelom. Svako je razdoblje u umjetnosti imalo svoje karakteristike, pravila i načela. Barok je bilo razdoblje koje se u tome ne razlikuje od ostalih, tadašnje "čudne" običaje u svom radu opisala je u tekstu „O ženama u baroknoj Hrvatskoj“ Vlatka Filipčić-Maligec obrađujući temu statusa žena u tom vremenskom razdoblju. U svom radu koristi se zapisima hrvatskih plemenitaških obitelji te kanonika gdje čitatelj dobija šarenu sliku društvenih običaja. Filipčić-Maligec navodi bilješke grofa Adama Oršića (1748.-1814.) koje upućuju na nepovoljne ekonomske uvjete, gotovog novca nije bilo mnogo, sve je bilo jeftino, a raskoš nepoznata. Pri odijevanju više se pazilo na izbor kvalitetnog materijala nego na slijedenje mode. Žene nisu čitale ništa osim molitvenika, međusobno su razgovarale o kućanstvu, djeci i služinčadi. Autorica također navodi informacije iz bilješki kako se oko 1770. godine zemljom počinje širiti raskoš, naročito u većim gradovima. Iz velikih europskih prijestolnica pristiže ekskluzivna luksuzna roba, priređivane su raskošne ukočene zabave. Pomodarstvom da se, osim supruge, uzdržava i ljubavnica, raskoš u odijevanju žena postaje sve veća. Ne razgovara se više ni o čemu drugom osim o modi, kazalištima i redutama, manje o djeci i gospodarstvu. O školovanim ženama priča se kao o problemu, jer unesrećuju svoje obitelji. U baroknoj Hrvatskoj žene se sve više spominju i u kaznenim zapisima, manje kao žrtve, više kao krivci. Osim tračeva i sočnih detalja, kako navodi Filipčić-Maligec, bilježeni su i kreposni primjeri žena toga doba, kao uzor ostalima. Ovim presjecima o ženama u različitim razdobljima zadaća je osvijestiti mišljenje o njihovim statusima u društvu i načinu života koji su vodile. Oni nam itekako mogu poslužiti pri shvaćanju života umjetnica i razumijevanju njihovih borbi i uspjeha. Područje umjetnosti tijekom povijesti ženama nije bilo namijenjeno, žena tu uglavnom i nije bilo. No, one kojima je to ipak na neki način bilo omogućeno i koje su se usudile ući u umjetnost, činile su to na jedan od dva moguća načina: prvi se odnosi na namjerno ili podsvjesno odricanje svog ženskog nereda prihvaćajući red univerzalnog umjetnika (muškarca), drugi način govori o ugrađivanju svog nereda (pobune, neposlušna) sustavno, ali i kreativno. U tome umjetnice neprestano ostvaruju proboje, uzmiču,

napreduju, povlače se... Bez obzira na to pripadaju li prvoj ili drugoj kategoriji, za njih je ravnoteža između kreativnosti i discipline složenija negoli za muškarce, a pobuna bitnija, kao što autorica Kodrnja i iznosi. Budući da su društveni okviri postavljeni ženama kao krući putovi, načini na koji ih one razrješuju su fine, nesvjesne niti intimnih psihičkih svojstava i umijeća, osobnih priča i pobuna. Kodrnja smatra da su žene u umjetnosti u osnovi nevidljive, nepostojeće. No da su ipak u nekim segmentima zamjetljive, sporadično, pojedinačno, sa strane, kao jedinke ili marginalne grupe. Kada su prisutne u umjetnosti određuju im se granice podjele (dopuštena i nedopuštena područja). Znanost istraživanja položaja žena u umjetnosti usmjerena je prema Kodrnjinom istraživanju na tri cilja: prvi se zasniva na utvrđivanju njihove prisutnosti (potisnutosti, diskriminaciji) s obzirom na prisutnost muškaraca, drugi na utvrđivanju njihovih specifičnosti i posebnosti, odnosno njihove ženske razlike i treći se zasniva na utvrđivanju modela kulturne politike koji će pratiti i poticati njihovu kreativnost i vitalnost.

## **6. ŽENE UMJETNICE RENESANSE I BAROKA**

*„...you must know how many women there are in Flanders and in France and even in Italy who paint in such a way that in Italy their pictures are held in high esteem...“*

(„...moraš znati koliko ima žena u Flandriji i Francuskoj pa čak i u Italiji, koje slikaju na takav način da u Italiji njihovi radovi uživaju visoko poštovanje...“)

*Francesco da Sangallo, 1546.*<sup>33</sup>

Autorica prvog dijela teksta u katalogu Ann Sutherland Harris navodi kako je Caterina van Hemessen u Antverpenu 1548. potpisala i datirala dva mala portreta njezine sestre i sebe, te spominje kako je 1554. Sofonisba Anguissola Cremona potpisala mali autoportret u Beču. Navođenje ovih slika kao primjera bitno je, jer označava debi prvih žena umjetnica za koje nema dovoljno sačuvanih radova i dokumentacije da bi postale velike umjetničke osobnosti. Svakako nisu prve umjetnice zabilježene u dokumentima, niti prve čije su umjetnine preživjele sve tolike godine. Renesansa je bila na izmaku prije nego što je ikoja žena umjetnica postigla zasluženu slavu za svoj rad i postignuća. Njezina biografija nije bila relevantna kao i one njezinih suvremenika. Sutherland Harris postavlja dva bitna pitanja:

---

<sup>33</sup> Sutherland-Harris, A., Noehlin, L. (1976.), *Woman artists 1550-1850.*, Los Angeles County Museum of Art, New York, Alfred A. Knopf, 13. str.

*„1. Zašto žene umjetnice nisu uspjele dosegnuti povijesni status Giotta gotovo dvije stotine pedeset godina nakon što je on postao istaknut među umjetnicima?*

*2.Kako je moguće da mali, ali rastući broj žena imaju uspješne karijere kao slikarice nakon 1550., ali im je onemogućen bilo koji značajan utjecaj prije tog datuma? <sup>34</sup>*

Upravo iznošenjem činjenica, zapisa, te biografija žena umjetnica renesanse i baroka u ovom poglavlju pokušat ćemo stvoriti privid vremena u kojem su žene umjetnice djelovale, a samim time i odgovoriti na dosada postavljena pitanja u ovome radu. Među njima je ono najbitnije: Zašto nema velikih žena umjetnica?

## **6.1 STATUS EUROPSKIH ŽENA U SREDNJEM VIJEKU I RANOJ RENESANSI**

Da bismo dobili valjan odgovor, prvo moramo uzeti u obzir opći položaj žena u srednjovjekovnom renesansnom društvu. Budući da se u to doba ženu doživljavalo isključivo kao nositeljicu i odgojiteljicu djece, običaji i predrasude sputavali su ju u razmatranju bilo kakve karijere. Važno je obratiti pažnju i na domaće zadaće žena u srednjovjekovnom predkapitalističkom društvu. Njihove zadaće su bile izuzetno raznolike i teške, samo je mali broj žena uspijevalo ostvariti brak s bogatim muškarcima te na taj način izbjeći naporan fizički rad. U srednjem vijeku odjeća se izrađivala kod kuće, a pri proizvodnji kretalo se od samog uzgoja ovce do konačnog proizvoda tkanine. Domaćice nisu brinule same o snabdijevanju svoje obitelji odjećom. Kada je za to bilo potrebe radile bi u polju sa muškarcima. Tako da je njihova uloga bila dvostruka, jedan dio dana su provodile na polju, a ostatak dana brinule su se oko kuće i obitelji. Samostalno su proizvodile povrće, voće, othranjivale marvu i brinule o svinjokolji, očuvanju namirnica, ali i proizvodnji kruha, te piva. Česte nestašice proizvoda na tržnicama, u ono vrijeme, prisilile su ženu da nalazi maštovite načine kako bi prehranila svoju obitelj. Nakon 13. stoljeća situacija se znatno poboljšala. Većina ženskih domaćih poslova postali su muškim djelatnostima, a takav ustroj bio je prisutan sve do 16. stoljeća. Ženama su ostale aktivnosti vezane uz grebenanje, pređenje i tkanje vune, svile i lana, te radovi kao što su šivanje odjeće, izrađivanje vrpca i veza. Muškarci su se bavili majstorskim zanimanjima i trgovinom. Ženama je tada još uvijek bio nemoguć uvid u načine poslovanja, ali im je bio povjeren kompletan nadzor nad domaćinstvom. Povjesničari koji su se bavili ovakvim promjenama slažu se s nekim teorijama da je žena u srednjem vijeku imala više odgovornosti na svojim leđima. Navode kako su

---

<sup>34</sup> Ibid 13.str.

upravo one davale izniman doprinos ekonomiji i uživale veći pravni status negoli žene u renesansi. No, procvatom kapitalizma, te njegovim učinkom i utjecajem na bogatstvo trgovaca i obrtnika, značaj ženskih djelatnosti je smanjen. Žena biva plaćena manje kako bi se zadržala kod kuće uz obitelj. Što bi se dogodilo kada bi uslijed bolesti ostala bez muža ili katkad cijele obitelji? Tada je bila prepuštena ulici, jer ju nije imao tko uzdržavati. Upravo zbog tih promjena dolazi do naglog rasta i razvoja prostitucije. Izvori o popisima stanovništva oskudni su na području svih zemalja Europe prije 18. stoljeća. Ipak, čini se, da su žene brojčano nadmašivale mušku populaciju u srednjem vijeku. Vrlo logičan razlog tome bio je veliki interes za crkvenim zanimanjima, a to je podrazumijevalo i život u celibatu. Zaključujemo da je ženska populacija nalazila mnoge načine kako bi dolazila do zarade i osigurala si egzistenciju<sup>35</sup>. U 15. stoljeću žene su se smjele uključivati u obrtničke cehove, što im je do tada bilo zabranjeno iako su neke od njih pomagale i radile u radionicama svojih očeva i muževa.

*„...nedostatak umjetnica prije 1550. godine ne može se objasniti jednostavno kao uzrok izuzimanja srednjovjekovnih žena iz svih obrtničkih zanimanja, iako je u renesansi to sigurno bio značajan faktor. Štoviše vidljivo je da su žene iz društvenih slojeva srednjeg vijeka bile te koje su stvorile veliki broj muških umjetnika, jer je bilo tipično da brinu o velikim obiteljima i kompleksnim kućanstvima, a ponekad su pomagale i muževima u radionicama i trgovinama.“<sup>36</sup>*

Sjever Europe je čak i u srednjem vijeku bio ispred svoga vremena, tamo su ponekad supruge bile imenovane poslovnim partnerom. Imale su puno pravo odlučivanja te nasljeđivanja posla nakon suprugove smrti. U tekstu kataloga Ann Sutherland Harris navodi kako to nije bio običaj kada se radilo o životnim partnericama slikara, kipara ili zlatara. Te djelatnosti su bile visokocijenjena zanimanja, s dugotrajnim obrazovanjem i višegodišnjim šegrtovanjem kojemu tada, žene nisu imale pristup. Iako se ne spominju kao umjetnice, žene su ipak na neki način bile istaknute u svom radu. Postoje zapisi koji spominju iznimno cijenjene vezilje i iluminatorice na sjeveru Europe, među kojima su aristokratkinje i kraljice te časne sestre<sup>37</sup>. Različiti faktori objašnjavaju istaknutost Italije kada govorimo o povijesti umjetnica u renesansi i baroku. Veliki broj zabilježenih umjetnica na Apeninskom poluotoku u razdoblju renesanse odnosio se upravo na redovnice. Uobičajena aktivnost unutar zidova samostana bilo

---

<sup>35</sup> Power, E. (1999.) *Medieval Women: Medieval ideas about women*, Cambridge: University Press, 56.str.

<sup>36</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550-1850.*, Los Angeles County Museum of Art, New York, Alfred A. Knopf, 14.str.

<sup>37</sup> *Ibid* 15.str



je kopiranje i dekoriranje tekstova. Prilikom zaredivanja mlade djevojke ili žene, slikarski talent smatran je preduvjetom za ulazak u red. Kao prvu od redovnica i jednu od najboljih umjetnica u Italiji autorica Sutherland Harris smatra Caterine dei Vigri. Ističe zanimljivu crticu među bilješkama i spisima iz njezina života kako su povjesničari pronašli smrtonovicu gdje je ona upisana kao kći slikara Paola Uccella. U opisu njezinog zanimanja stoji termin „pittoresa“<sup>38</sup> Postoje dokazi o prisutnosti još jedne žene umjetnice Suare Barbare Ragnoni. O umjetnicama Italije u 16. stoljeću pisao je i Vasari<sup>39</sup>, međutim posvetio im je samo nekoliko poglavlja. Iz njegovih zapisa doznajemo za Suoru Plautillu Nelli, jednu od nekoliko slikarica čija su se djela mogla pronaći diljem Firence i u njezinoj okolini. Tijekom povijesti njihova imena isčezla su iz moderne literature. Vasari o Suori Platuilli piše još za vrijeme njezina života. Naglašava kako je svoju karijeru započela slikanjem kopija i minijatura, te da je postupno napredovala u izradi oltarnih pala pri samostanu Sv. Katarine Sienske u Firenci. Piše i o tome tko je imao najveći utjecaj na njezin rad, tu spominje fra Bartolomea čiji je stil naučila od jednog njegovog učenika. Vasari smatra kako je Bartolomeov suzdržan klasicizam zastario do sredine 16. stoljeća, ali bio je oduševljen kada je Suora Platuilla u njegovom stilu naslikala „Posljednju večeru“. On primjećuje njezin talent i osebujan stil te žali što nije u mogućnosti kao muški umjetnici obrazovati se i učiti crtati prema živom modelu. Također napominje kako se čini da je bila jedna od najdarovitijih umjetnica časnih sestara zabilježenih u Italiji<sup>40</sup>. Svi ti dokazi o umjetnicama unutar zidova vode nas ka zaključku da je „pokrivanje velom“ učinilo mogućim da žene slikaju. Izolacija samostana kombinirana s nedostatkom vježbe i konkurentnog standarda značila je da prave artistske sposobnosti nisu mogle „cvjetati“ ondje. Dokaz kako su žene mogle biti izgrađene kao ozbiljne, kompetentne slikarice u 16. stoljeću su umjetnice koje nisu bile redovnice. Sofonisba Anguissola bila je nasljednica provincijskog plemića, a Lavinia Fontana kći provincijskog slikara. Različite društvene sile su ovdje bile na djelu i moramo ih uzeti u obzir prije no što se upustimo u propitkivanje slučajeva ovih ili bilo kojih drugih slikarica toga razdoblja.

---

<sup>38</sup> Talijanski: pittoresa =slikarica

<sup>39</sup> Giorgio Vasari (1511.-1574.), talijanski slikar i arhitekt, danas poznat kao autor biografija talijanskih umjetnika. Faure, E. (1955.), Povijest umjetnosti III: Umjetnost renesanse, Zagreb: Kultura.

<sup>40</sup> Vasari, G. (1998.), The Lives of the Artists, Reissue Edition: Conway-Bondanella, J. , Bondanella, P., Oxford: World's Classics.

## 6.2. STATUS I OBRAZOVANJE ŽENA VISOKE RENESANSE U ITALIJI

Tijekom renesanse dogodila se revolucionarna promjena u umjetnikovoj slici o njemu samomu u odnosu na društvo. Borili su se za status i priznanje intelektualnih profesija koje su do tada bile klasificirane kao zanati. Ova promjena je ženama još više otežala da postanu profesionalne umjetnice. Šegrtovanje od sedam godina više nije bilo dovoljno. Za umjetnike se očekivalo da imaju naobrazbu iz humanističkih znanosti, posebice matematike i zakonitosti perspektive, ta da imaju znanje iz područja antičke umjetnosti, kako literarnih djela tako i arhitektonskih ostataka, ruina u Rimu. Ovaj osnovni edukacijski program naglašen od strane Leona Battiste Albertia u „Della Pitturi“ (O slikarstvu) rapidno je proširen u kasnom 15. stoljeću, a odjeke je imao sve do 18. stoljeća. On smatra kako je prihvatljivo da vježba svakog ozbiljnog i ambicioznog mladog umjetnika, uključuje sljedeće: studije ljudskoga tijela (leševi, odjeveni i nagi muški modeli), očekivalo se od njih da putuju, rade skice arhitekture, te da se konzultiraju sa umjetnicima prijašnjih generacija. Za mladu ženu u 15. i 16. stoljeću ovaj stupanj obrazovanja i slobode bio je gotovo nemoguć. Takvi izleti bili su pristupačni jedino članovima aristokratskih obitelji čija budućnost nije ovisila o političkim posljedicama njihovog braka ili intelektualnog dostignuća općenito<sup>41</sup>. Potrebno je reći da ni jedna prava dama nije smjela imati saznanja o izgledu muškoga golog tijela. Pogled na priličnu literaturu koja se tiče uloge žene u društvu, u većini slučajeva žena višeg društvenog statusa, učinit će jasnim sakaćenje i limitiranje postavljeno na bilo koju umjetnički ili intelektualno nadarenu ženu. Ako je žena manje privilegiranog društvenog i socijalnog statusa, iz kojeg mnoge umjetnice dolaze, imala je više odgovornosti i slobode u pokretu, opet je bila hendikepirana fizičkom suspenzijom. A ona se odnosila na opasnost od poroda ili beskrajno teškog fizičkog rada kako bi pružile obiteljima osnovne životne potrepštine.

*„Ne iznenađuje to, da ideal žene opisivan u mnogim renesansnim raspravama korespondira u mnogo slučajeva s tipičnim viđenjem žene kao svetice, koja je istovremeno lijepa i čedna. Za mnoge jedino postignuće je bilo obrana njihove časti i čednosti od svih poganih uvreda, a ponekad i od kršćanskih prosaca. Ako su kojim slučajem izgubile svoju nevinost, tada su odbacivale svoju pohotnu prošlost selile se u pećine gdje su skončavale život u pustinjačkom*

---

<sup>41</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550.-1850.*, Los Angeles County Museum of Art, New York: Alfred A. Knopf, str.15.

*meditiranju. Crkveni ideal žene personificira vrline totalnog samoodricanja kombiniranog s kompletnim odbacivanjem ljudske seksualnosti*“.<sup>42</sup>

Mnogi srednjovjekovni stručnjaci za edukaciju žena ne preporučuju čitanje da žene ne bi otkrile pokvarene tekstove kao što su Ovidijeva „Umjetnost ljubavi“. Pobožnost, čednost i poslušnost mužu smatrane su ciljevima svih žena. Većina njih u 15. st. bile su nepismene. Što će reći da su samo djevojke odabrane za samostan poučavane pisanju i čitanju, ostale su bile obeshrabrene u tom naumu. Renesansni muškarci koji su davali savjete ženama bili su svrsishodno uvjereni u inferiornost ženskog spola i smatrali su pozitivnima one kvalitete koje danas poznajemo kao nesavladive barijere do individualnih postignuća. Bilo bi nedopustivo precijeniti važnost kasnije povijesti žena umjetnica. Njihovi biografi od Vasarija do Malvasije spominju antičke umjetnice poput Timrene, Irene i Iave, uspoređujući ih sa životima renesansnih i baroknih nasljednica. Alberti ih se sjeća usputno u svom djelu „Della Pittura“, a pojavljuju se i u beskrajnoj debati 15. stoljeća o superiornosti slikarstva nad kiparstvom. Carlo Cesare Malvasia suprotno od toga, daje proširen iskaz, poduprt s mnogo primjera značajnih žena čija su postignuća imala gotovo feministički zanos. Dr. Ann Sutherland Harris objašnjava da je u vizualnim umjetnostima antički presedan imao autoritet u Sv. Pismu. Što god da je antički umjetnik stvorio smatrano je dobrim. Renesansni učenjaci vjeruju da je osvanulo zlatno doba u vizualnoj umjetnosti, te da Leonardo, Raphael i Michelangelo svojim djelovanjem nadmašuju antičke ideale. Nisu bili neskloni tom novom kreativnom duhu za koji su vjerovali da se nadvio nad centrima u kojima se odvijao procvat, Napuljem, Bolognjom, i Firencem. Nit su se protivili tome što ta energija zahvaća i žene, jer to je bio slučaj i u antici. Podrazumijevalo se da su sve te umjetnice iznimke. Još uvijek se vjerovalo da žene nisu predodređene od Boga da postanu umjetnice, ili da se bave bilo čim pri čemu je potrebna inteligencija i zdrav razum. Pojavu talentiranih žena objašnjavali su kao dokaz preobilnog kreativnog genija u centrima gdje su živjele. Sutherland Harris zaključuje kako je bilo jednostavnije ženama da se prilagode konceptu umjetnika kao božanskog genija, nego što je bilo objasniti njihovu potrebu da „uskrsnu“ iz konzervativnih srednjovjekovnih radionica. Dok su umjetnici uživali novi status, u renesansnom društvu dogodila se važna izmjena u stajalištu o obrazovanju žena koje je prevladavalo 14. i 15. stoljeću. U katalogu stoji podatak kako je u ranom 16. stoljeću na dvoru Federika da Montefeltra od Urbina,

---

<sup>42</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550.-1850.*, Los Angeles County Museum of Art, New York: Alfred A. Knopf, 23. str.

Baldassarre Castiglione<sup>43</sup> napisao svoje djelo „Dvoranin“ koje je prvi put izdano 1528. godine. Preko tridesetak izdanja preplavilo je Italiju, Francusku, Englesku i Španjolsku, taj podatak je naročito bitan radi njegova sadržaja. Autor u njemu posvećuje cijelo jedno poglavlje članicama aristokratskih obitelji kao što je bila Elisabetta Gonzaga, vojvotkinja od Urbina. Gotovo sve karakteristike i postignuća nužna za jednog dvorjanina postala su prikladna i za dvorjankinju. A to je uključivalo sljedeće: visoku naobrazbu, sposobnosti i talente kao što su slikanje, sviranje glazbenih instrumenata i pjevanje, pisanje poezije, te vođenje duhovitih i domišljatih razgovora. Takve ideje same po sebi nisu novina, s njima smo se susretali i u srednjovjekovnom odgoju. No, izum tiskarskog stroja, brza reprodukcija i velika naklada učinile su da se Castiglionova riječ čuje daleko u Europi, pa čak i izvan nje. „Dvoranin“ bijaše vrlo popularan, njegov utjecaj na društveno ponašanje i obrazovne teorije protegnule su se od renesansnog dvora, gdje je nastao, ka manje plemenitim obiteljima, te bogatim građanima koji su si mogli priuštiti takav načina života. Tako je Castiglione utjecao na emancipaciju žena, udaljio ih je od nepismenosti i minimalnog obrazovanja, proširio privilegije i stvorio prilike za nekolicinu žena koje su imale širi pogled na svijet. Situacija se sredinom 16. stoljeća popravila u korist nježnijeg spola. Bilo im je dopušteno da se barem amaterski bave profesijama kao što su umjениčka zvanja, glazba ili pisanje. Dokazi o njegovu utjecaju mogu se pratiti, osim kroz obiteljske povijesne zapise, i u mnogo značajnijim biografijama umjetnica toga doba. Sofonisba Anguissola, starija kći plemića iz provincije savršeno se uklapa u kategoriju niže aristokracije čiji su obrazovni horizonti prošireni zahvaljujući „Dvoraninovu“ autoru. Ona i njezina sestra bile su obrazovane o glazbi, latinskom jeziku pa čak i slikarstvu. Sofonisba je svoja djela potpisivala na latinskom jeziku, te se dva puta portretirala kako svira instrumente s tipkovnicama. Po svim karakteristikama Sofonisba je bila dvorjankinja, iako je odgojena daleko od dvorskog života. Lavinia Fontana nije se mogla pohvaliti svojim plemićkim korijenima, ali se uspjela prezentirati kao dobro obrazovana dama. Na njezinom portretu, odjevena je elegantno te svira „virginals“<sup>44</sup> dok joj

---

<sup>43</sup> Baldassare Castiglione (1478. -1529.), talijanski državnik i književnik, školovan u Milanu. Obavljao je diplomatske i vojne zadatke za feudalne vladare kojima je služio, a bio je i papinski nuncij u Madridu. Pisao je latinske stihove, talijanska pisma, pjesme. Glavno djelo mu je "Dvoranin" (tal. „Il Cortegiano“), rasprava u dijalogima u kojima se razlažu shvaćanja o savršenom liku renesansnog gospodara. Aitken, A. (2008.), *The book of the courtier*, John M., Kelly Library, University of Toronto. <https://archive.org/details/bookofcourtier00castuoft/> (Posjet: 01.01.2016.)

<sup>44</sup> Engleski: virginals=vrsta instrumenta, spada u obitelj čembala. Bio popularan u Europi tijekom kasne renesanse i ranog baroka. Podrijetlo imena je nejasno. Ono se može izvesti iz latinske riječi virga što označava štap, ali može se odnositi i na drvene priključke koji počivaju na krajevima ključeva. Druga mogućnost je da ime potječe od riječi djevica, jer ga je obično svirala mlada djevojka. Treće objašnjenje je da dolazi od njegovog zvuka, koji je bio nalik na djevojački glas (lat.vox=glas, virginalis=djevičanski). Postoji još jedno shvaćanje da

sluga donosi još partitura. Caterina van Hemesen naslikala je svoju sestru u identičnom izdanju. Ovakav način žanra portreta i autoportreta bio je karakterističan za eru kasnog 16. stoljeća. Glavni razlog ove promjene bio je pozitivnije stajalište o edukaciji. Prikaz ovoga prizora postao je uobičajan te je utjecao na mnoge druge u kasnijoj povijesti umjetnosti. Autorica Sutherland Harris ističe važnost pojave toga tipa prikazivanja žanra u slikarstvu jer ona zaista bijaše revolucionarna. Već znamo da je izbor ove profesionalne karijere za žene u Italiji 16. i 17. stoljeća bio ekstremno ekscentričan. Upravo iz tog razloga brojni biografi, tih prvih umjetnica, pažljivo iznose podatke o tome kakve su one bile zapravo. Razlog tome je naravno počivao u potrebi da se mlade žene tih generacija drži pod strogom kontrolom, stoga takav način prikazivanja možemo shvatiti i kao neku vrstu cenzure. Vasari u svom djelu opisuje Propeziu de Rossi, koju je smatrao prvom kiparicom u povijesti umjetnosti. Navodi da je vrlo vješta, ne samo kao domaćica, nego i u području znanja o umjetnosti, na čemu joj zavide i muškarci. Opisuje i njen fizički izgled te talente, lijepa je, a svira i pjeva bolje od bilo koje žene u gradu toga vremena. Dalje se u tekstu kataloga navodi kako C.C. Malvasia spominje još jednu heroinu Elisabettu Sirani. Za nju se pisalo kako je bila ponizna, skromna i jedinstvene dobrote. Ako malo bolje razmislimo i usporedimo djela sve su to termini koje je još Castiglione upotrijebio pri opisu vojvotkinje od Urbina. Ideju da bi se muški umjetnici trebali ponašati kao „gentlmeni“<sup>45</sup> implicirali su već Cennino Cennini te Alberti. Međutim započeo ju je Paolo Pino<sup>46</sup> 1548., muški umjetnici nisu bili tako učestalo hvaljeni kao umjetnice, a njihovi podvizi i ekscentrično ponašanje bili su itekako bilježeni od strane biografa. Suprotno tome, anegdote o čudnim putevima žena su rijetko poznate ili ih uopće nema.

### **6.3 POJAVA ŽENA UMJETNICA U FLANDRIJI**

Prateći što znamo o ženama, koje su prve stekle reputaciju slikarica u Flandriji 16. stoljeća, otkrit ćemo kako je postojanje podataka o njima umanjeno u odnosu na njihove suvremenice iz Italije. Dr. Ann Sutherland Harris istražuje zašto je njihova važnost porasla tek u tom vremenskom razdoblju. U svom pregledu umjetnica sa sjevera kao najpriznatija, bilježi djela Caterine van Hemessen. Ostala literatura nameće kao drugu po važnosti umjetnicu Levinu

---

ime potječe od Djevice Marije budući da je bio korišten od strane redovnica kako bi pratile pobožne napjeve u njezinu čast. Izvor: British Encyclopaedia Online, <http://www.britannica.com/>

<sup>45</sup> Engleski: gentlemen =gospodin, lijepo odgojen i obrazovan muškarac iz dobre obitelji, značajnog podrijetla ili društvenog položaja, Izvor: British Encyclopaedia Online, <http://www.britannica.com/>

<sup>46</sup> Paolo Pino (1534.–1565.), talijanski slikar i pisac. Napisao je „Dijalog o slikarstvu“ 1548. koji je afirmirao uzvišenost Venecijanske škole, nad Florentinskom, naslutio je uspostavu manirističkog stila. Faure, E. (1955.), Povijest umjetnosti III: Umjetnost renesanse, Zagreb: Kultura.

Teerline, premda o njoj postoji znatno manji broj dokumentacije. Povjesničari umjetnosti hendikepirani su nedostatkom biografija žena umjetnica. Zaključiti možemo sljedeće, referirajući se na tekst Sutherland Harris u katalogu i bilješke u djelu „Schilderboek“ sjevernjaka Karela von Mandera, umjetnice na sjeveru Europe bile su aktivnije u puno širem rasponu profesija nego one u Italiji. Samim time i društveni status žena u Flandriji i Njemačkoj bio je viši. Postavlja se pitanje: koliko je značajno to što postoji daleko više portreta žena na Sjeveru Europe nego u Italiji 15., 16. i 17. stoljeća? Na tim portretima mnoge su sjevernjakinje prikazane u tradicionalnim ženskim ulogama supruge, majke, prelje, ili čitačice molitvenika radije nego da su prikazane kao trgovkinje, naučnice ili čak kultivirane dokone dame<sup>47</sup>. Srednjovjekovni uzori žene, supruge i povremeno kćeri, koje nisu slijedile muževo ili očevo zanimanje. tome su barem u Flandriji odolijevale do početka 16. stoljeća. Autorice Sutherland-Harris i Nochlin referiraju se na zapise njemačkog renesansnog slikara Albrechta Dürera koji u svome djelu „Dnevnik putovanja po Nizozemskoj“ 1884. spominje kako je jednom prisustvovao nedjeljnoj procesiji u Antwerpenu na kojoj su bili predstavljeni gradski cehovi i zanati. Naglašava da je svaki muškarac bio svečano odjeven u skladu sa svojim rangom, procesija je uključivala i veliki broj udovica koje su kroz grad prezentirale svoja djela. U Belgijskom Brugesu slikarski ceh sadržavao je znatan broj ženskih članova već u kasnom 15. stoljeću. Običaj je bio slati kćeri u samostane, gdje su se učile iluminaciji knjiga. Također treba napomenuti i to da su četiri od sedam flamanskih žena umjetnica zabilježene od strane Guicciardinia<sup>48</sup> 1567. godine bile priznate minijaturistice u Europi. Stav prema ženi na Sjeveru polako se mijenja. Od srednjovjekovne mizoginije, koja je u velikoj mjeri bila inspirirana celibatom svećenstva, do pozitivnijeg stajališta o ulozi žene u društvu. Reformatori postupno uspostavljaju religiju u kojoj je bilo dozvoljeno svećenicima da se žene. Protestantski akcent na poznavanje Biblije značio je da univerzalna pismenost postaje cilj društva, a osnovne škole za djevojke i dječake pojavile su se na Sjeveru puno ranije nego što se spominju u Italiji. Castiglianov „Dvoranin“ bio je čitan i izvan Italije, pronoseći vizije kulturnog društva u kojem su, oboje, i žene i muškarci, bili lijepo odgojeni i dobro obrazovani. Manje je iznenađujuće da je nekoliko žena u Flandriji postalo vještijim slikaricama nego što je bio slučaj u Italiji, gdje je katolička crkva zauzela stav o podupiranju patrijarhalne ideologije u kojoj su žene bile strogo podređene muškarcima. Levina Teerline je flamanski pandan Sofonisbi Anguissoli.

---

<sup>47</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550-1850.*, Los Angeles County Museum of Art, New York: Alfred A. Knopf, 25.str.

<sup>48</sup> Francesco Guicciardini (1483.- 1540.) , talijanski povjesničar i državnik. Jedan od glavnih političkih pisaca talijanske renesanse. Faure, E. (1955.), *Povijest umjetnosti III: Umjetnost renesanse*, Zagreb: Kultura.

„Levina Teerlinc je postala uspješna dvorska umjetnica, njezina slava je još uvijek bila dio usmene predaje kada je Guiccionardini objavio svoj izvještaj o flandrijskim umjetnicima, gotovo 20 godina nakon njezina odlaska u London. Nema sumnje da je njezin primjer nadahnjivao druge mlade žene na putu do slave i bogatstva, kao što je činila Sofonisba Anguissola u Italiji. Karijera Caterinin van Hemessen bila je kratka, ali zahvaljujući Guiccionardiniu vjerojatno je imala sličan učinak. O drugim ženama umjetnicama u Flandriji 16. st. znamo samo ono što je Guiccionardini zabilježio...“<sup>49</sup>

#### 6.4. ŽENE UMJETNICE U ITALIJI 16. I 17. STOLJEĆA

„Ova izvrsna slikarica, istini za volju, u svakom pogledu prevladava uvjete svoga spola.“

*Pokrovitelj Lavinie Fontane, 1588.*<sup>50</sup>

U 16. stoljeću žena je prvi put postala ozbiljnom profesionalnom umjetnicom, njena obuka i obrazovanje većinom je zauzimala mjesto u radionicama etabliranih umjetnika. Akademije, koje su u velikoj mjeri zamijenjene srednjovjekovnim, središnjim renesansnim sustavom obrazovanja, nisu igrale važnu ulogu u obrazovanju svakog pojedinog umjetnika do vremena Pariza sa kraja 17. stoljeća. Francuska Kraljevska akademija prva preuzima ulogu institucije, uvodeći pravila kojima dobivaju na učinkovitosti. Dvije nove akademije osnovane su 1562. godine, jedna u Firenci i druga u Rimu, time je oživiljen zvanični učiteljski program. Problem su stvarali društveni klubovi koji su više bili na snazi nego umjetničke škole, jer nisu uspjevale osigurati kvalitetnu naobrazbu, pohađanje satova crtanja i anatomije, te debate o teoriji i praksi u umjetnosti. Prema tome isključenje iz upoznavanja ove dvije akademije nije bio ozbiljan hendikep za ženu umjetnicu sve do 18. stoljeća, kada su obje ustanove postale ozbiljne obrazovne institucije, a njihove nagrade važan indikator uspjeha u budućnosti. No, u 16. i 17. stoljeću čini se da je sumnjivi prestiž članstva na akademiji bio manje važan nego prilika za talentiranu ženu da studira s dobrim umjetnicima, s kojima nije u srodstvu. Ujedno, bila je bitna i šansa žena za pohađanjem privatnih crtačkih tečajeva organiziranih u Rimu i okolici da bi se popunila kvota sudenata kako bi se smanjila cijena unajmljivanja modela. Prvobitno je to bilo moguće, ali običaji i predrasude snažno su isključili žene iz potonje.

---

<sup>49</sup>Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550.-1850.*, Los Angeles County Museum of Art, New York: Alfred A. Knopf, 26.str.

<sup>50</sup>Ibid 26.str.

Vjerovalo se da bi njihova prisutnost mogla narušiti ugled žene i izazvati skandal. Pevsner u svom djelu o akademijama kao prvu ženu koja je slomila tu barijeru bilježi Giulio Lamu iz Venecije u ranom 18. stoljeću, no, ni jedna poslije nje nije to učinila sve do 19. stoljeća<sup>51</sup>. Neke od poteškoća s kojima se umjetnice suočavaju u društvu nenaviklom na njihovo istupanje van tradicijskih uloga, služe i kao primjer. Uzmimo iskustvo Artemissie Gentileschi. Njezin otac bio je u ono vrijeme poznati slikar Orazio Gentileschi. On joj je mogao pružiti solidnu vježbu unutar svoje radionice. Artemissia je za razliku od drugih suvremenica imala jednu bitnu prednost. Bila je rođena u umjetničkoj provinciji i samim time imala je mogućnost sama proučavati Rim i njegove mnoge umjetničke spomenike, od antike do moderne renesansne. Orazio je vjerovao da su joj potrebne dodatne instrukcije iz perspektive, stoga je unajmio kolegu koji je bio stručnjak na tom području, kako bi joj držao dodatne sate crtanja kod kuće. Unatoč prisutnosti ženske pratiteljice, rezultat toga bilo je neslavno suđenje u kojem Orazio optužuje učitelja za silovanje njegove kćeri<sup>52</sup>. S druge strane Ann Sutherland Harris navodi kako su Sofonisba Anguissola i njena sestra imale mogućnost učiti s lokalnim slikarima iz Cremona bez bojazni od zavođenja. U ranom 17. stoljeću Giovanna Garzoni, poznata po svojim akvarelima cvijeća i životinja na pergamentu, napustila je dom u Marchesu i učinila ono što bi bilo koja mlada talentirana umjetnica učinila. Proputovala je Veneciju, Rim i Napulj u potrazi za instruktorima i klijentima prije nego što se smjestila u Firenci. Ilustratorica Marie Sibyll Meriane također se zalagala za ovaj nezavisni način aktivnosti. Na Sjeveru je način naukovanja bio nešto slobodniji. Zabilježen je priličan broj nizozemskih umjetnica koje su učile uz majstore, a da s njima nisu bile u krvnom srodstvu. Društvo možda nije odobravalo njihovo ponašanje i nezavisnost, ali do 17. stoljeća umjetnicama je postalo lakše preuzeti kontrolu nad svojim životom. Kada pričamo o kvalificiranosti umjetnica, promatrajući njihova ostvarenja moramo priznati da su često bile loše pripremljene za narudžbe oltarnih pala, te ostalih poslova koji su uključivali mnogoljudne kompozicije. Kao glavni razlog tomu možemo navesti nepotpuno obrazovanje, jer je njihova umjetnička obuka bila ograničena. Međutim neke od njih ovo nije obeshrabrivalo. Sofonisba Anguissola i Lavinia Fontana imale su dobar odaziv publike za portretima, bilo da se radilo o autoportretima ili prikazima plemkinja iz Bologne, a obje su se često bavile i religioznom tematikom.<sup>53</sup> Lavinia Fontana je u Italiji načinila nekoliko središnjih oltarnih slika za javna

---

<sup>51</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550-1850.*, Los Angeles County Museum of Art , New York: Alfred A. Knopf, str. 26.str.

<sup>52</sup> Christiansen K., Mann, J., W.(2001.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art, N.Y., Yale University Press, New Haven and London, 432.str.

<sup>53</sup> Iz života Lavinie Fontane, British Encyclopaedia Online, <http://www.britannica.com/>



mjesta. Autorica Sutherland Harris iznosi kako Sofonisbina slava počiva na njenom uspjehu portretistice. Potražnja za primjerima njezine fenomenalne vještine u toj disciplini učinila joj je teškim proširiti raspon na prestižnije kategorije slikarstva. Izrađujući jedan portret velikih dimenzija evidentno je željela dokazati svoju sposobnost snalaženja s velikim kompozicijama, te je razmatrala mogućnost izrade povijesnih slika kasnije u karijeri.

*Nije bila spremna prihvatiti ograničenja postojećih vrsta portreta, zato ih ona proširuje s prikazima sestara koje igraju šah. Na kraju njezin autoportret predstavlja zapanjujući niz formata, situacija i veličina.*<sup>54</sup>

Ni jedan umjetnik osim Dürera i Rembranta nije naslikao takvo mnoštvo, no, dok su muški predstavnici žanra bili predmet puno povoljnijih komentara, Anguissola je odbijena. Ipak slava njezinih autoportreta može biti objašnjena činjenicom da je kao prva zabilježena žena umjetnica u Italiji, bila objekt znatiželje i divljenja. Properzia de Rossi prethodi joj, ali je umrla prije no što je vijest o njenom izvanrednom talentu došla do Pape Clementa VII i prije no što je o njoj stvoren kult, kao u slučaju sa Anguisolom<sup>55</sup>. Lavinia Fontana naslikala je nekoliko autoportreta, iako se nikada nije približila Anguisolinu broju. Artemisia Gentileschi sazrela je u godinama kada se umjetnica više nije smatrala izvanrednim fenomenom. Morala je puno više raditi kako bi pronašla mecene kojima je katkad nudila svoj autoportret kao poticaj. Čini se da prve umjetnice na sjeveru Europe nisu iznjedrile toliko autoportreta kao njihove suvremenice u Italiji, no imamo ipak jedan primjerak Caterine von Hemesen, dok u mrtvim prirodama Clare Peeters uočavamo čestu upotrebu autoportreta skrivenog među refleksijama. Pokroviteljska dodvoravanja Sofonisbi, naročito na Španjolskom dvoru, udaljila su je od obitelji, davali su joj mnoge skupe darove, velikodušnu godišnju naknadu, pa čak i znatan miraz kada se udavala za bogatog sicilijanskog plemića, kako doznajemo u katalogu autorica Nochlin i Sutherland-Harris. Ipak najviše joj je pomogao publicitet koji se davao tim znakovima uspjeha. Nevjerojatno bogatstvo koje joj je donio njezin talent vjerojatno je inspiriralo ostale očeve talentiranih kćeri da razmisle o razvijanju njihova talenta ne bi li pobrale barem malo uspjeha. Takvi snovi o finansijskom blaženstvu nabusito objašnjavaju zašto se nedugo poslije 1560. godine, kada je Sofonisba otišla u Španjolsku poslije desetljeća rada u Italiji, pojavljuje nekolicina žena na sjeveru Italije koje imitiraju njezina postignuća. Lavinia Fontana iz Bologne imala je svoj debi 1560. godine, u vrijeme kada Barbara Longhi

---

<sup>54</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550.-1850.*, Los Angeles County Museum of Art , New York: Alfred A. Knopf , 27.str.

<sup>55</sup> Vasari, G. (1998.), *The Lives of the Artists*, Reissue Edition: Conway-Bondanella, J. , Bondanella, P., Oxford: World's Classics

iz Ravenne završava svoju obuku u radionici manirističkog slikara Luce Longhia svoga oca. Barbara je bila još jedan primjer žene slikarice rođene u umjetničkoj obitelji. Često je pozirala ocu te asistirala u radnici gdje je kopirala njegove radove. Fede Galizia je bila zabilježena 20 godina kasnije kao “čudo od djeteta”. Nedugo nakon Fontanina dolaska, na papin poziv, u Rim, Orazio Gentileschi počinje poučavati svoju kćer Artemisiu. Komplimenti i financijske nagrade davane Anguisoli i njezinim nasljednicama, možda su bile pretjerane u vezi s njihovim postignućima, ali je vrlo bitno da se ne zaborave povijesne značajke njihovih javnih primanja. Kada je jednom došlo do proboja, kada su jednom žene postale profesionalne umjetnice dobro primljene od strane pokrovitelja i kritičara, tada nije iznenađujuće što su ostale žene slijedile taj primjer.

*„Običaji, predrasude i realni problemi kao što su nedostatak sigurne, pouzdane kontracepcije činili su stvarno nemogućim darovitoj ženi da se valjano školuje, vatreno vjeruje u svoj dar kao i muškarac, ili da se žrtvuje u korist karijere kao što je to činio umjetnik.“<sup>56</sup>*

Usprkos tome, nekoliko je žena toga doba savladalo sve prepreke, dokazujući time da ništa nije nesavladivo. Vjerovanje da žena nema čak ni potencijal za ostvarivanje umjetničkog genija objašnjava odsutnost iz ranije povijesti renesansnog slikarstva. Kakvu su reakciju dobile od društva nakon što su došle do spoznaje da se mit o kreativnom geniju možda odnosi i na njih? Svaki otac brinuo je kako će kćeri osigurati miraz, te hoće li biti dobar ženidbeni “materijal”. Kada je žena mogla doprinijeti obiteljskim prihodima, na neki je način bila smatrana imovinom. Tako je bilo u mnogim slučajevima pa i u Anguissolinom. Njezin je otac gorljivo promovirao svoju kćer, ne samo radi financijske koristi, razlog je bio taj što dugo nakon njezina rođenja nije imao muških nasljednika. Autorica Sutherland Harris zaključuje da mu je ona donijela slavu i ispunila sva njegova očekivanja preselivši se u Španjolsku. U katalogu ističe se još jedna priča, ona Lavinie Fontane, koja je već bila profesionalno aktivna prije udaje za drugorazrednog slikara čija karijera nije bila uspješna, pa se obvezao pomoći u izgradnji njezine. Fontana nije samo doprinosila obiteljskim prihodima iznosi Dr. Sutherland Harris, već je postala njihov glavni izvor. Slična je i priča Elisabette Sirani čiji se otac oštro protivio njezinoj karijeri. O prekidu iste razuvjerio ga je njezin biograf Carlo Cesare Malvasia. Nakon što joj otac obolijeva, Elisabetta postaje glavna financijska potpora obitelji. Karijeru Rachel Ruysch podržavali su i otac i muž umjetnik, a ona je zbog toga postala bogata žena. Neke žene umjetnice nisu bile u prilici nastaviti slikati nakon što su se vjenčale. Iako su

---

<sup>56</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550.-1850.*, Los Angeles County Museum of Art , New York: Alfred A. Knopf , 28.str

bile etablirane i uspješne. Caterina von Hemesen, Louise Moillon, Catherine Duchemin i Judith Leyster, nakon udaje slikale su daleko manje ili nisu uopće. Opcija da budu same, kao što su izabrali njihovi muški kolege, trijumvirati visoke renesanse: Leonardo, Raphael i Michelangelo, nije bila tako laka ženama, iako znamo njih nekoliko kojima je to pošlo za rukom. Uključujući Giovannu Garzoni, Mariu van Oosterwyck i Suora Luisa Capomazza iz Napulja. No, i tada se, kao i danas, od žena očekivalo da se udaju, uz tako malo uzora, sugeriralo im se da je usidjelištvo možda bolja opcija ili da karijeru treba žrtvovati na uštrb domaćinskih poslova i majčinstva. Time nas ne iznenađuje da su se neke od ovih pionirki osjećale kao da su na krivom putu. Očevi i muževi koji su profitirali od karijera njihovih kćeri i supruga, nisu im se često suprotstavljali. Međutim, od muških umjetnika nije bilo za očekivati da će s oduševljenjem prihvatiti dodatnu konkurenciju. Postoji malo dokaza o otporu, barem do 18. stoljeća, kada je u Parizu djelovalo dovoljno umjetnica koje nisu predstavljale veliku ekonomsku opasnost. Nadugačko i naširoko, žene nisu imale namjeru natjecati se s muškarcima za višu i prestižniju javnu narudžbu. Niti jedna žena osim legendarne Onorate Rodiani nije slikala freske u Italiji. Jako malo u Europi okušalo ih se u religijskim kompozicijama ili povijesnim prikazima velikih razmjera prije 19. stoljeća.

*„Ograničena obuka preusmjerila je većinu ženskih umjetnica ka manje vrijednim specijalizacijama kao što su portreti i mrtve prirode. Uz vrlo malo iznimki, nisu se okušavale čak ni u pejzažnom slikarstvu sve do 19. stoljeća. Za ženu nije bilo moguće da ode na istraživačko putovanje sama, kako bi sakupila sirovi materijal koji je ovaj novi žanr zahtijevao. Muškarci ne samo da su kontrolirali najunosnije i najcjenjenije javne narudžbe kao što su bili pejzaži, jedan od tri popularna žanra, nego su imali totalni monopol nad skulpturom, arhitekturom i grafikom prije 1800. godine.“<sup>57</sup>*

Ann Sutherland Harris kao značajne izdvaja bilješke o nekoliko primjera muškog, umjetničkog gnjeva. Giorgio Vasari u biografiji Properzie de Rossi piše o njezinim radovima, ali i o situaciji kada je umjetnik imena Amico Aspertini potkopavao je njezin rad.

*„...uvijek ju je obeshrabrivao iz ljubomore, govorio užasne stvari o njoj, bio je toliko neuljubazan da je u konačnici plaćena s odvratno malo novca za rad koji je radila.“<sup>58</sup>*

---

<sup>57</sup>Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), Woman artists 1550-1850., Los Angeles County Museum of Art , New York: Alfred A. Knopf , 28.str.

<sup>58</sup> Vasari, G. (1998.), The Lives of the Artists, Reissue Edition: Conway-Bondanella, J. , Bondanella, P., Oxford World's Classics, 70.str.

Vasari je možda malo i pretjerao u razini potpore ako je Amicovo kritiziranje imalo toliko lošeg utjecaja. Nešto kasnije, na početku 17. stoljeća, u katalogu je spomenuto da je Lavinia Fontana nagrađena za važnu narudžbu otlarne pale u bazilici Sv. Pavla izvan zidina u Rimu. Značenje te nagrade pokušao je osporiti Giovanni Baglione u svom djelu „Život slikara, kipara i arhitekata“. Bio je ljubomoran na njezin talent, a u radu joj osporava tehničku izvedbu djela. Još jedna umjetnica „progonjena“ od strane muških suvremenika venecijanka je Guila Lama. Po njezinim crtežima vidimo da je opsežno studirala akt po nagom muškom modelu. Navodno su žene umjetnice bile tolerirane od njihovih muških kolega sve dok ih je bilo malo i dok su stajale na margini profesije. Reakcije kritičara na prve žene umjetnice otkrivaju nam više o suvremenim stavovima prema invaziji žena u ono što je dotada bilo čuvano samo za muškarce. U svakom slučaju više nego što saznajemo od njihovih obitelji ili kolega umjetnika općenito. Još u ono vrijeme kritičari su davali određene reakcije na neka djela žena koja su se održala do današnjeg dana. Recimo jedna takva reakcija je zavidljivost i zapanjenost kako žena može biti kompetentna slikarica, a drugo stajalište kritike je dvostruki standard, rad je izvanredano dobar za ženu, ali ne može se mjeriti s djelima muškaraca. A tu je i tendencija da se u djelima primjećuje “ženska senzibilnost”, iako se ova reakcija ne pojavljuje sve do 19. stoljeća. Kritičke reakcije koje je izazvala Sofonisba Anguissola predstavljaju poseban slučaj. U opsežnoj literaturi iz 16. i 17. stoljeća malo toga doznajemo o njezinim kvalitetama slikarice. Biografi akcentiraju njezino plemićko podrijetlo, dobro obrazovanje i opredjeljenje, pišu o njezinom ogromnom uspjehu, velikim količinama novca i raskošnim darovima koje su joj upućivali vojvoda od Albe i Španjolska kruna, te o ostalim ogovaranjima. Nitko nije pisao o njenim „dobra za ženu“ podvrstama u ijednoj od ranih biografija. Sutherland Harris smatra, i to iznosi u katalogu da razlog tomu nije samo divljenje prema njezinom djelu. Većina pisaca je vrlo malo bila upoznata s njenim radom, stoga je Sofonisbina reputacija zapravo većinom drugorazredna. Nitko od talijanskih biografa nije imao informacije o njenom španjolskom razdoblju, samo o spektakularnim aspektima privatnog života i financijama. Objašnjenje zasigurno leži u sljedećem:

*... kao umjetnica plemenita roda bila je dobro plaćena za svoje djelovanje od strane dvorskih pokrovitelja, ona je bila ta koja je uzdigla status profesije, a to je bitno brinulo ostale umjetnike i njihove podupirače u 16. i 17. stoljeću. Iako je, isprva, u Madrid pozvana iz čiste radoznalosti, gdje su je vrednovali kao fenomen, žensku slikaricu, koja se zamalo mogla*

*uspoređivati s patuljcima, ludama, i ostalim dvorskim zabavljačima, njezin uspjeh učinio ju je isuviše korisnim simbolom da bi bila ponižavana isticanjem autorskih ograničenja.*<sup>59</sup>

Od svih biografa najveću hvalu je doživjela u biografiji Vasaria. Za njezine je portrete pisao kako su toliko životni, da im je jedina mana nedostatak govora. Ipak njegove reference na Anguissolu su bile kratke uspoređujući ih s njegovim raspravama o ostalim živućim umjetnicima. Hvalio ju je ljubazno, ali ograničeno. C.C. Malvasia je recimo, bio jedan od biografa koji negativnim kritikama Anguissolu, Fontanu i Galiziu izolira i stavlja na kraj liste popisa slikara portretista poredanih silaznim redom kvalitete. U tekstu Ann Sutherland Harris uočava se kako je Malvasia stava da je portretiranje daleko nezahtjevnije nego, recimo, slikanje povijesnih prizora. Lavinia Fontana je bila sponzorirana od kraljevske obitelji samo jednom, no radila je za mnoge aristokrate uključujući i vojvodu od Mantua, a bila je pozvana u Rim od samog pape. Koji je razlog to što nije doživjela neku spektakularnu slavu? Radi li se o plodnom stvaranju portreta, privatnih religioznih radova, te javnih oltarnih pala, što je značilo da je ona više poznata osoba nego što je bila konkurencija. Sutherland Harris iznosi kako je možda najotvoreniju izjavu, koja dovodi u pitanje potencijal žene kao umjetnice, prije 1800. godine iznio u djelu „Život slikara, kipara i arhitekata“ autor Giovanni Battista Passeri pisavši o životu Caterine de Ginnasi, inače jedine žene koju je uključio u listu umjetnika iz Rima sredine 17. stoljeća. Već je zabilježen raniji običaj započinjanja biografija umjetnica referencama na neke od velikih žena u prošlosti generalno, te na one koje u svojim bilješkama posebno spominje Plini.<sup>60</sup> To je otvaranje koje pokazuje ne samo piščevo suosjećanje s umjetnicom, već njegovo vjerovanje da su neke od njih kadre postići da ih se uspoređuje s muškarcima. Passeriev uvod odražava njegov negativan stav prema ženama općenito. On smatra da su, ako ih se dobro pouči, sposobne savladati naučeno. Smatra da im Bog usprkos tome nije podario moć prosuđivanja, te da je to učinio kako bi ih zadržao na dnu, unutar granica poslušnosti muškarcu. Ne iznenađuje nas da nakon takvoga stajališta Passeri nije pronašao ništa pozitivno o čemu bi pisao u radu Caterine de Ginnasi. On iznosi sljedeće dokaze kako bi obranio svoje stajalište. Ginnasi je bila redovnica, nećakinja kardinala Domenika Ginnasia i učenica Giovanna Lanfranca, umjetnika koji je bio pod pokroviteljstvom kardinala. Sutherland-Harris pri opisivanju njezinih radova iznosi da sudeći prema nekoliko njenih preživjelih radova, nije baš bila iznimna umjetnica. Passeri je trebao

---

<sup>59</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550-1850.*, Los Angeles County Museum of Art , New York: Alfred A. Knopf , 31.str.

<sup>60</sup> Pliny mlađi (61/62.-113.), rimski pisac i administrator, iza sebe je ostavio mnoštvo pisama u kojima se očitovao o javnom i intimnom životu građanstva za vrijeme Rimskog carstva. Internetski izvor: <http://www.britannica.com/>

pisati biografiju Artemissie Gentileschi, rođene u Rimu gdje je radila većinu svoga života, i umrla unutar razdoblja prekrivena njegovim radom. Uzimao je u obzir i talent Giovanne Garzoni. Dok Gentileschi postaje zanemarena od strane biografa 17. stoljeća, osim Baldinuccia, koji je sastavio kratki život njezina oca Orazia. De Dominicis ju izostavlja iz svoga djela o životu napuljskih slikara, koji su napisani u idućem stoljeću, vjerojatno temeljem toga da je rođena i školovana te provela većinu svoga života drugdje<sup>61</sup>.

## **6.5. UMJETNICE MRTVE PRIRODE 17. I 18.ST.**

Barok je ženama donio mnoge promjene u pozitivnom smislu, osim što je broj umjetnica rapidno porastao bile su priznate od strane akademija. Slike koje su stvarale karakterizira naglašeni naturalizam i tendencija ka teatralnosti. Caravaggio je u slikarstvo baroka unio dramatičnost chiaroscuro, načinom stvaranja izraženog volumena svjetlom i sjenom<sup>62</sup>. Usprkos ovom novom načinu prikaza, barokno slikarstvo obilježio je jedan žanr, a to je mrtva priroda. Bez obzira bila ona muški ili ženski umjetnički izričaj podrijetlo mrtve prirode možemo pratiti sve od antike. Sutherland-Harris spominje njezin specifičan intenzitet i svrhu kao forme umjetnosti koju doživljavamo još u kasnom 16. stoljeću. Fede Galizia iz Milana, Louise Moillon iz Pariza i Clara Peeters iz Antwerpa smatraju se pionirkama slikarstva mrtve prirode u ranom 17. stoljeću. One su pomogle zasnovati formalne i ikonografske konvencije ovog načina slikanja. Među mnoštvom slikarica mrtve prirode u Europi svoje je mjesto izborila odlična portretistica Engleskinja Mary Beale. Ona se profesionalno počela baviti slikarstvom nakon udaje za svoga muža Charlesa Bealea koji ju je podupro u ostvarivanju karijere. Maria Oosterwyck i Rachel Ruysch bile su među najfinijim slikaricama cvijeća aktivnih u Nizozemskoj tijekom 17. i 18. stoljeća. Maria Sibylla Merian izrađivala je nevjerojatne studije insekata i biljaka, te je zavrijedila mjesto u znanstvenoj povijesti kao i u povijesti botaničke ilustracije. I na kraju Ann Vallayer-Coster bila je izvanredna slikarica mrtve prirode u Parizu 18. stoljeća.

*„Biti ženom očito je bio daleko manji hendikep umjetniku mrtve prirode nego onom figurativne. Iako nije iznenađujuće da su neke od žena, koje su izabrale ovu specijalnost,*

---

<sup>61</sup> Passeri, G. B. (1772.), Lives of the painters sculptors, and architects who practiced in Rome, and died between 1641. and 1673., G. Settari, Princeton, 257.str.

<sup>62</sup> Vigue, J. (2003.), Great Women Masters of Art, New York: Watson-Guptill publications, 17.str.

*imale istaknutije karijere i bile cjenjenije gotovo kao njihovi muški rivali, nego što su to bile umjetnice koje su se bavile portretima ili povijesnim temama.“<sup>63</sup>*

Od srednjeg vijeka do baroka nešto se nije promjenilo ni nestalo, a to je tradicija slikarica časni sestara. Gustina Fetti bila je sestra slikara Domenica Fetta, koja se zaredila 1614. godine u samostanu Sv. Uršule u Mantui te promijenila ime u Lucrinu. Povezuje ju se sa obitelji Gonzaga od kojih je redovito primala narudžbe. Osim portretom bavila se i religijskim scenama. Jedino je Caravaggiova „Košara s voćem“ starija od radova Fede Galizie, kao primjer čistih prikaza mrtve prirode u Italiji. Svi njezini raniji prikazi bili su nadahnuti radovima Flamanskih umjetnika kao što su Aertsen ili Beukelaer. Galizia je potpisala i datirala samo jedan od njezinih radova, studiju voća, tako da njezin doprinos do tada nije bio prepoznat. Čini se da je stvarala u izolaciji, jer su njezini moderni radovi u Italiji bili veliki i razrađeni, kao da kompenzira teorijsku inferiornost<sup>64</sup>. Njezina sofisticirana jednostavnost i suzdržanost prizivaju više nas nego njene suvremenike. Doprinos, Clare Peeters, ranom razvijanju mrtve prirode jednostavnije je pratiti nego Galiziu, zato jer ih je ona, kao i većina Nizozemskih i flamanskih umjetnika, potpisivala i numerirala. Autorica izložbe piše o nekoliko Peetersinih panela koji su bili predstavljena na izložbi „Žene umjetnice: 1550.-1950.“, a svaki od njih sadrži drugu temu.

*„U njima je izražen njezin siguran smisao za formu, točan i precizan crtež i konture, nagovještaji gradacije svjetlosnih efekata na valovitim glatkim površinama. Za razliku od prikaza njezinih suvremenika, na njezinim slikama svi objekti su udobno smješteni na površini, iako prevladava napučenost. Za njene radove karakterističan je odabir perpektive gledišta, koji je puno niži nego na ranijim prikazima mrtvih priroda, takav se način prikaza mogao naći još samo na vertikalnim prikazima cvijeća inspiriranim 16. stoljećem.“<sup>65</sup>*

Osim ovih nekoliko značajki, Clare Peeters bila je poznata i po tome što je u svoje radove mrtve prirode uključivala refleksije autoportreta, iako nije bila prva umjetnica koja je to činila, ovo je bio uobičajen način potpisivanja djela i za Mariu van Oosterwyck te Rachel Ruysch. Jedna od uspješnijih slikarica bila je Judith Leyster koja je otvorila slikarsku radionicu te postala prva žena na Sjeveru koja je ušla u ceh Sv. Luke u Haarlemu<sup>66</sup>. No, žanr

---

<sup>63</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), Woman artists 1550-1850., Los Angeles County Museum of Art, New York: Alfred A. Knopf, 32.str

<sup>64</sup> Vigue, J. (2003.), Great Women Masters of Art, New York: Watson-Guption publications, 62.str.

<sup>65</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), Woman artists 1550-1850., Los Angeles County Museum of Art, New York: Alfred A. Knopf, 33.str.

<sup>66</sup> Vigue, J. (2003.), Great Women Masters of Art, New York: Watson-Guption publications, 18.str.

mrtve prirode je podržavan niskim poštovanjem od strane teoretičara umjetnosti i akademija. Ipak, tako nije bilo u južnim zemljama Europe gdje je djelovala Josefa Gomes de Ayala, inače rođena Španjolka koja je veliki dio života živjela i stvarala u Portugalu u malom selu Obidosu. Proslavila se slikajući portrete i mrtve prirode, a odlazak na portugalski dvor odbila je iz hira jer nije željela napustiti svoje imanje<sup>67</sup>. Iako uspješan slikar mrtve prirode nije mogao uživati umjetničku reputaciju kao oni koji su bili dobri u nekim višim formama, Francuska je u 17. i 18. stoljeću iznjedrila nekoliko uspješnih slikarica mrtve prirode. Četiri od njih su bile izabrane članice Kraljevske akademije, najbolja Louise Moillon, nije imala tu čast, vjerojatno zbog razdoblja njezina djelovanja od 1629. do 1641. godine, koje prethode osnutku akademije 1648. godine. Prva žena koju su primili je Caterina Duchemin koja je izložila „Košaru s cvijećem na stolu“ 1663. Njezin upis bio je povod izjavi Luisa XIV. da pruži potporu svima koji su izvrsni u umjetnosti slikarstva i kiparstva te da akademije trebaju početi uključivati sve one koji su dostojni biti procijenjeni u svom talentu bez obzira na njihov spol. Ann Sutherland Harris u tekstu kataloga navodi izvor koji govori da se ona nakon udaje prestala baviti slikarstvom, više nije bila aktivna kao umjetnica kada je primljena na akademiju. Popriličan je broj umjetnica u Francuskoj upisao akademiju, gotovo jednako kao i onih koje nisu. Njihov broj će se još više povećati u sljedećem stoljeću kada Francuska postaje dominantna zemlja u povijesti ženskih umjetnosti. U 17. stoljeću nizozemske i flamanske umjetnosti, gdje je mrtva priroda popularniji žanr nego u Francuskoj, raste broj žena specijaliziranih za to, a među njima je Rachel Ruysch koja postaje internacionalno poznata. Umjetnice sa sjevera su poznatije u ovom fahu od francuskih suvremenica jer su potpisivale svoje radove, ali na žalost rijetki su ostali spašeni tijekom godina. Od nekih umjetnica samo po jedan, razlog više zašto se za njih danas tako malo zna. Porast broja umjetnica možemo zabilježiti i u Njemačkoj. Jedna od istaknutih njemačkih slikarica je Anna Wasser iz Zuricha poznata već u dvanaestoj godini života. Učila je u radionici Johannes Sulzera i usavršavala se kod Josepha Wernera u Bernu. Proslavila se kao minijaturistica, a primala je narudžbe iz cijele Europe. U svom opsežnom djelu „Great Women Masters of Art“ autor Jordi Vigue osim nje, navodi još jednu umjetnicu njemačkog podrijetla Anna Mariu van Schurman koja je djelovala na početku 17. stoljeća, specifična je bila po tome što se osim slikarstvom i kiparstvom bavila i grafikom. Kako je već spomenuto u radu, Sjever Europe bio je mnogo liberalniji od ostatka kontinenta, tako se u Nizozemskoj dogodilo da je nekoliko umjetnica polazilo obuku kod muškaraca koji im nisu bili u nikakvom srodstvu. U katalogu Sutherland

---

<sup>67</sup> Ibid 19.str.



Harris kao neke od umjetnica koje su šegrtovale kod muških umjetnika navodi sljedeće: Rachel Ruysch kod Havermana i Jan van Huysuma, Margaretha de Heer kod Willema van Aelsta, Maria von Oosterwyck kod Jana Davidz de Heema. Za umjetnice je to bio važan prodor iz limitiranih tradicionalnih i obiteljskih obučavanja. Još jedna slikarica koja se spominje u Sjevernim zemljama toga doba bila je Michelina Woutiers, slikarica monumentalnih i mitoloških scena. Usavršila se za kompozicije velikih formata i anatomiju, sferu koja je tada ženama još uvijek bila uskraćena. U Nizozemskoj 17. stoljeća slikarstvo je bilo neizmjereno kompetitivna profesija, a slučajevi izvanrednih muških umjetnika koji prihode dopunjuju uzimajući i drugi posao nisu neuobičajeni. Po oskudnoj ostavštini mimo vizualnih i arhiviranih dokaza možemo zaključiti kako je većina flamanskih slikarica imala problema sa svojim uspostavljanjem. Čini se da su jedino Maria von Oosterwyck i Rachel Ruysch imale stalnu i prestižnu klijentelu za njihove izvrsne cvjetne slike.

Francuska u prvoj polovici 18. stoljeća iznjedrila je neke od izvanrednih umjetnica koje su se bavile slikarstvom. A među njima su se najviše isticale one koje su usavršile tehniku pastela kao što su Rosalba Carriera i Theresa Concordia Mengs. Svojim načinom rada u ovom mediju oponašale su rad uljanim bojama. Najviše nastalih djela bili su portreti, u većini slučajeva žena ili djece. Autoportreti su kao umjetnička forma ponovno su postali važni u kasnom 18. stoljeću radovima Angelice Kauffman i Elizabeth Vigee-Lebrunn. One su uživale takvu spektakularnu slavu u baroku da su pokrovitelji tražili duplikate tih, kako su im često laskali "uspomena genija". Najbitnija indikacija za žene do 1800. godine bila je nagli porast umjetnica koji se dogodio u baroku. Iako su i dalje činile mali postotak ukupnog broja umjetnika, žene su već tada pristojno živjele baveći se umjetnošću, a one malo manje talentirane uvijek su mogle davati sate crtanja, privatnim grupama ili u školama samostana. Postojanje žena koje su održavale sate crtanja ili slikanja ovisio je o društvenom razvoju, o prihvaćanju ideje da svaka obrazovana mlada žena zna kako slikati i crtati. Praksa je počela, kako smo već navodili, u srednjem vijeku po samostanima, podupirao ju je Castiglioni, a bila je proširena po visokim društvenim staležima čitave Europe sve do kraja 19. stoljeća. Za mnogo žena, kako navodi kustosica Sutherland Harris u katalogu izložbe, postoje bilješke da su bile profesionalno aktivne već prije svoje dvadesete godine. Jedna od njih je bila i Angelica Kauffman koja je naslikala svoj autoportret s trinaest godina. Njena karijera je bila tipična za ženu 18. stoljeća. Njezin otac Joseph Johann Kauffman također je bio umjetnik koji je dar svoje kćeri zamijetio kada su putovali Švicarskom, Austrijom i Italijom u potrazi za poslom. Već kao djevojčica asistirala je ocu pri radu u crkvama. Prihvatila je i nekoliko narudžbi za

portrete i to prije svoje petnaeste godine<sup>68</sup>. Osim portreta, slikala je mitološke i povijesne scene. Postala je članicom Kraljevske akademije u Londonu 1768. godine. Zbog poznavanja nekoliko jezika postala je vodič po muzejima i galerijama za vrijeme boravka u Rimu. Pri takvom jednom posjetu J.W. Goethe u svom djelu „Putovanje u Italiji“ je napisao kako je „izuzetno talentirana slikarica i samozatajna osoba, istančanog ukusa za sve što je lijepo, vrijedno i istinito.“<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Baumgärtel, B. (2013.), Angelika Kauffmann Research Project, <http://www.angelika-kauffmann.de/intro/> (Posjet: 01.01.2016.)

<sup>69</sup> Manners, V., Williamson, G.C. (1924.), Angelica Kauffman: R.A. Her Life and Works, London , 25.str.

## 7. BIOGRAFIJE UMJETNICA I NJIHOVA DJELA

Humanizam u renesansi otvorio je umjetnicama mogućnost obrazovanja, rasta i velikih postignuća. Nekoliko žena premašuje prepreke rodne uloge. Pri uzimanju u obzir ovih biografija potrebno je obratiti pažnju na njihovo podrijetlo i naobrazbu. Barok nam opet donosi rast žena umjetnica, naročito na području Francuske gdje revolucija učinila konačne korake početku borbe za prava žena. Time su radovi slobodniji, teme se mijenjaju, a stil se transformira.

Na područje Italije u 15. stoljeću djelovale su, kao što je u radu već bilo navedeno, umjetnice redovnice. Najpoznatija među njima je **Catherina de Vigri** (1413.- 1463.), kasnije poznatija kao svetica Catherina od Bologne. Catherina je kanonizirana 1712. godine od Pape Clementa XI. Potjecala je iz aristokratske obitelji, stoga je imala sreću odrasti i obrazovati se na dvoru Vojvode od Ferrera. Tamo su je poučavali čitanju, pisanju, pjevanju i sviranju, te crtanju i iluminaciji. S dvaneast godina odlazi u samostan. Neka od njezinih ostvarenja u umjetnosti i rukopisa ostala su sačuvana, uključujući i prikaz Sv. Uršule iz 1456. godine, koja je smještena u Akademskoj galeriji u Veneciji. Povjesničari umjetnosti pripisivali su njezina djela naivnom stilu (Slika 1). Tih nekoliko sačuvanih slika Catherine de Vigri danas imaju status relikvije svetice<sup>70</sup>.



Slika 1: Chaterina de Virgi, “Bogorodica i dijete“

---

<sup>70</sup> Dunbar, A. (1904.), A Dictionary of Saintly Woman: Catherina de Vigri, Georges Bell and Sons, York Hous, Lincolns Inn, W.C.

**Properzia de Rossi** (1490.-1530.) jedna je od nekoliko žena čiju je biografiju Giorgio Vasari unio u svoje djelo „Životi umjetnika“. Zanimljiva je već po tome što nije bila slikarica već kiparica, u ono vrijeme smatralo se da je potrebno imati mišićavo tijelo kako bi se moglo uspješno kipariti. O njoj piše da je bila izrazito lijepa, hirovita i inteligentna. Vasari u svom tekstu navodi kako je s velikom strpljivošću obrađivala ružičasti mramor. Posebno se divio načinu na koji je delikatno rezbarila figure. Njezino najpoznatije djelo je reljef za portal katedrale u Bologni. Na njemu je trebao biti prikaz Starog Zavjeta o „Čednom Josipu“. Reljef naglašava kontrast između pohote Potifarove žene i Josipove odlučnosti da pobjegne (Slika 2). Vasari je vjerovao kako je de Rossi izradila na prikazu žene svoj autoportret, dok Josipovo lice krase portret mladića u kojega je bila zaljubljena. Umrla je prije svoje četrdesete godine, u bankrotu i bez bliskih rođaka<sup>71</sup>.



**Slika 2: Properzia de Rossi, „Josip i Potifarova žena“1520., mramor, Muzej San Petronio, Bologna, Italija**

---

<sup>71</sup> Vasari, G. (1998.), *The Lives of the Artists*, Reissue Edition: Conway-Bondanella, J. , Bondanella, P., Oxford World's Classics

**Caterina von Hemessen** (1528 .-1587.) jedna je od prvih flamanskih renesansnih slikarica. Rođena je u Antwerpenu u Belgiji kao kći istaknutog manirističkog slikara Jana Sandersa von Hemessena. Poznata je po seriji portreta malih formata, a ujedno je izradila i nekoliko religioznih prizora. Često joj se pripisuje da je prva umjetnica koja je izradila autoportret umjetnice, sjedeći za štafelajom s kistom u ruci (Slika 4). Pokroviteljica joj je bila Maria od Austrije koja je u to vrijeme bila namjesnica svoga brata Charlesa. Kada se povukla s mjesta namjesnice Maria ju vodi sa sobom u Španjolsku. Nakon njezine smrti Caterina prima veliku mirovinu i vraća se u rodni grad. Bila je jedna od umjetnica koje su potpisivale i datirale svoje radove, tako da su neka njezina djela preoznatljiva i danas. Izvedbu njezinih portreta karakterizira realizam, likovi su većinom prikazani u sjedećim pozama s tamnom pozadinom, mogli bismo reći intimnog portreta<sup>72</sup>.



**Slika 3: Caterina von Hemessen, Autoportret, 1548., ulje na platnu, 31x25 cm., Basel**

<sup>72</sup> Sutherland-Harris , A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550-1850.*, Los Angeles County Museum of Art , New York, Alfred A. Knopf, 145.str.



**Sofonisba Anguissola** (1532. / 35.-1625.) slikarica kasne renesanse i ranog baroka rođena u Cremonskoj plemićkoj obitelji. Njezina naobrazba obuhvaćala je sve lijepe umjetnosti, a njezino naukovanje u lokalnim slikarskim radionicama potaknulo je izobrazbu žena umjetnica. Velika slava portretistice dovela ju je na dvor Phillipa II. u Madrid. Tamo je slikala narudžbe za kraljevsku obitelj. Prilikom svoga rada stvara mnoštvo portreta, iako pokazuje i sve veći interes za žanr scene. Biograf Vasari bilježi kako se udavala dva puta. Anguissolino djelo „Partija šaha“ (Slika 4) prikaz je živosti pojačan naturalističkim gestama, što upućuje na razgovor. Poze likova prikazuju da je djelatnost grupe prekinuta na trenutak u vremenu<sup>73</sup>.



**Slika 4: Sofonisba Anguissola „Lucia, Minerva i Europa Anguissola igraju šah“, 1555., ulje na platnu,  
Narodni muzej Poznan, Poljska**

<sup>73</sup> Vasari, G. (1998.), The Lives of the Artists, Reissue Edition: Conway-Bondanella, J. , Bondanella, P., Oxford World's Classics

Najpoznatija žena slikarica 17. stoljeća je **Artemisia Gentileschi** (1593.-1652/53.). Rođena je u Napulju u Italiji kao kći oca slikara Orazia Gentileschia. Smatra se prvom značajnom slikaricom u europskom slikarstvu. Po stilu jedna je od sljedbenica Caravaggia. Slikala je povijesne i religiozne teme, što je do tada bilo neizvedivo za ženu. Djelovala je u Rimu i Firenci te u Londonu gdje je postala cijenjena kao portretistica. Usprkos klasičnoj umjetničkoj naobrazbi za žene, u njenim radovima vidimo da je bila upoznata i s anatomijom muškarca. Veliko djelo "Judita i sluškinja s glavom Holoferna" (Slika 5) nastala je nakon što ju je silovao njezin tadašnji učitelj Agostino Tassi. Nakon te tragedije u životu udala se i postala jedna od rijetkih žena koja je mogla uz karijeru održati brak te biti majka. Jedan od glavnih naručitelja njezinih djela bio je Cosimo de Medici. Prva je žena koja je u Firenci primljena na Akademiju likovnih umjetnosti 1615. godine. Bila je cijenjena od svojih suvremenika kao veliki majstor. U knjizi o njoj navodi se bilješka kako je slikala do posljednjeg dana života. Bila je iznimne osobnosti, koja se uzdigla iznad konvencija svoga doba i dokazala ženama da je moguće ostvariti svoje snove i živjeti umjetnost<sup>74</sup>.



**Slika 5: Artemisia Gentileschi „Judita ubija Holoferna“, 1614.-20., ulje na platnu, 199x162 cm, Galerija Uffizi, Firenca**

<sup>74</sup> Christiansen K., Mann, J., W.(2001.), Orazio and Artemisia Gentileschi, The Metropolitan Museum of Art, N.Y., Yale University Press, New Haven and London, 248.-262. str.



Još za života, **Louise Moillon** (1610.-1696.), ističe se kao jedna od najboljih slikarica prve polovice 17. stoljeća u Francuskoj. Potječe iz stroge kalvinističke obitelji. Dugu karijeru izgradila je u Parizu specijalizirajući se u mrtvim prirodama, ponekad je u njih ubacivala figure. 1640., udala se za bogatog trgovca hugenota<sup>75</sup>. Tehnika joj je bila iznimno profinjena radi čega su je u kasnijoj povijesti često svrstavali u nizozemske, flamanske i njemačke umjetnice. Njezini radovi posjeduju božansku mirnoću kombiniranu s akutnom sposobnošću promatranja koja se osobito ogleda u teksturi egzotičnog voća, koje nitko nikada nije uspio nadmašiti. Millon je bila značajan slikarica mrtvih priroda, preferirala je slikati cvijeće i voće. Najčešće je slikala kompozicije na stolu, voće položeno na pladanj ili u košaru (Slika 6)<sup>76</sup>.



**Slika 6: Louise Moillon „Košara sa voćem“, 1631., ulje na platnu, 48x68 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe**

<sup>75</sup> Hugenot- Francuski protestant u 16. i 17. stoljeću, pripadnik Protestantske reformističke crkve Francuske, poznati su i kao kalvinisti. Bili su progonjeni zbog svoje vjere. Podrijetlo riječi nije poznato. Internetski izvor: British Encyclopaedia Online <http://www.britannica.com/>

<sup>76</sup> Sutherland-Harris, A., Noehlin, L. (1976.), Woman artists 1550-1850., Los Angeles County Museum of Art, New York: Alfred A. Knopf, 151.str.



Još jedna žena umjetnica koja je već u svoje vrijeme postala međunarodno poznata bila je **Rachel Ruysch** (1664.- 1750.). Rođena je u Nizozemskoj. Slikala je cvijeće, vjerojatno pod utjecajem oca koji je bio botaničar. Radila je u rodnom Amsterdamu, Den Haagu te Düsseldorfu, gdje je bila dvorska slikarica. Njeni bogati buketi cvijeća nježnih su boja, posebnu pažnju posvećuje detaljima. Na kompozicijama prisutne su tamne pozadine koje je preuzela od njenog učitelja van Aelsta. Slikaricine mrtve prirode bile su visoko cijenjene radi vještog realizma koji je prisutan u izričaju<sup>77</sup>. „Mrtva priroda cvijeća“ (Slika 7) prikaz je profanih i znanstveno točnih cvjetnih detalja. Svaka latica, peteljka i list detaljno su i precizno izvedeni. Teksture su prikazane nevjerojatno realno, od osjetljivih mekih makovih latica do zgužvanih, krhkih listova. Na njezinim radovima često su minuciozno prikazani insekti koji oblijeću oko cvijeća.<sup>78</sup>



**Slika 7: Rachel Ruysch, „Mrtva priroda cvijeća“, 1726., ulje na platnu, 75.6x60.6 cm, Muzej umjetnosti Toledo**

<sup>77</sup> Sutherland-Harris, A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550-1850.*, Los Angeles County Museum of Art , New York: Alfred A. Knopf, 158.str.

<sup>78</sup> Liedtke, W. (2003.), *Still-Life Painting in Northern Europe, 1600–1800*, Department of European Paintings, The Metropolitan Museum of Art, [http://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd\\_nstl.htm/](http://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd_nstl.htm/) (Posjet: 01.01.2016.)

Nitko od žena umjetnica koje su uživale međunarodni ugled nije imala toliko utjecaja na umjetnost kao **Rosalba Carriera** (1675.-1757.), rokoko slikarica rođena u Veneciji u Italiji. Tehnika kojom se bavila i koja ju je proslavila bio je pastel. U početku se bavila minijaturnim slikarstvom, oslikavala je kutije za duhan turistima i bila je prva slikarica koja se u tome koristila slonovačom. Ovaj, u to doba unosan posao, ubrzo se pretvorio u portretiranje. Za vrijeme svoje karijere mnogo je putovala. Portreti su bili predmet potražnje u Parizu gdje je slikala sve od kraljevske obitelji do plemića. Bila je izabrani član francuske Akademije glasovnom potvrdom, te je postala članicom Akademije Sv. Luke u Rimu. Često joj je pri izradi narudžbi pomagala sestra Giovanna<sup>79</sup>. Kada se vratila u Italiju, nakon dugog putovanja, naišla je na odobravanje od strane vladara i dvora. Njezini portreti, kao i ovaj autoportret (Slika 8), bili su visoko profinjeni i laskavi. Vjerno su prikazivali tkanine, zlatne trake, čipku, krzna, nakit, kosu i kožu. Specijalizirala se za prikazivanje visokog društva svojih bogatih i utjecajnih pokrovitelja. Njezini autoportreti variraju od tipičnog prikaza žene umjetnice toga doba do postizanja razmazujućeg efekta. Pred kraj života je oslijepila što ju je dovelo do mentalnog kolapsa. Oko 157 njezinih pastela nalazi se u Dresdenu, ostale su u Kraljevskoj kolekciji u Londonu muzeja Victoria and Albert<sup>80</sup>.



**Slika 8: Rosalba Carriera, „Autoportret sa portretom njezine sestre“, 1715., pastel na papiru, 71x57 cm, Galerija Uffizi, Firenca**

<sup>79</sup> Sutherland-Harris, A., Noehlin, L. (1976.), *Woman artists 1550-1850.*, Los Angeles County Museum of Art, New York, Alfred A. Knopf, 165.str.

<sup>80</sup> Jeffares, N. (2007.), *Dictionary of Pastellists before 1800*, The Art Book.

**Angelice Kauffman** (1741.-1807.) je švicarske umjetnica. Rođena u gradu Churu. Pouke iz osnovnog slikarskog obrazovanja dobila je od oca, siromašnog, ali vještog slikara, Johanna Josepha Kauffmann. Angelica se školovala kod kuće, majka ju je poučavala glazbi, a uz nju je naučila i nekoliko jezika. Uspješnu karijeru je počela graditi već s dvanaest godina, a naručitelji su joj bili biskupi i plemići. Na nagovor jedne pripadnice visokog društva odlazi u London, gdje prvi put izlaže neko svoje djelo. Zahvaljujući toj pratiteljici otvorio joj se put ka poznanstvima i kraljevskoj obitelji<sup>81</sup>. Većinu svoga života provela je u Italiji i Engleskoj. Dugo je prijateljevala s umjetnikom Sir Joshuom Reynoldsom kojemu duguje i mogućnost da bude među potpisnicima suosnivača Kraljevske akademije. U razdoblju kada je izlagala na Kraljevskoj akademiji od 1769. do 1782., stvarala je slike klasičnih alegorijskih prizora te povijesno slikarstvo. Bila je imenovana među ostalim umjetnicima da 1773. godine oslikava katedralu Sv. Pavla koja nikad nije dovršena. Skupa s još jednom umjetnicom imena Rebecca Biagio, oslikala je staru predavaonicu akademije u palači Somerset u Londonu. Kauffman je stvarala razne žanrove umjetnosti, međutim, identificirala je samu sebe kao povijesnu slikaricu, što je bilo neobično za ženu u 18.st. Razočarana slabim odazivom Britanaca ka povijesnom slikarstvu, Kauffman odlazi na kontinent gdje je ono bilo na nivou, bolje utemeljeno i plaćeno od strane pokrovitelja. Zadnje godine života provela je u Rimu, nakon što je pokopala muža i oca, radila je sve manje i manje. Umrla je 1807. a počast joj je odala cijela Akademija Sv. Luke (Nochlin, Sutherland-Harris, 1976:37). Jedno od intrigantnijih djela je slika (Slika 9) koja prikazuje grupu likova. Ona utjelovljuje neoklasične idealne vrline dostojanstva i moralne hrabrosti. Prisutan je rimski utjecaj na arhitekturu u prizoru, utjecaj je također vidljiv i u odabiru odjeće.

---

<sup>81</sup> Manners, V., Williamson, G.C. (1924.), *Angelica Kauffman: R.A. Her Life and Works*, London, 53.str.



**Slika 9: Angelice Kauffman ,*"Cornelia, majka Gracchia"*, 1785., ulje na platnu, 40x50 cm, Muzej likovnih umjetnosti, Virginia**

## 8. ZAKLJUČAK

Baveći se ženama umjetnicama u kontekstu feminističke teorije povijesti umjetnosti u ovom diplomskom radu bilo je potrebno proučiti razne društvene, kulturne, povijesne i druge uvjete koji su kroz stoljeća oblikovali feminističku teoriju i umjetnost kakvu poznajemo danas. Upoznali smo se s raznim autoricama i umjetnicama, sve one na neki način bavile su se pitanjem teorije feminističke povijesti likovne umjetnosti, feminističke umjetnosti, ženske umjetnosti i njezinom zastupljenosti kroz različita povijesna razdoblja. Malo biografija i nešto više knjiga i izvora danas, dokaz su da je netko ipak pisao o ženama umjetnicama. Veliku ulogu u formiranju feminističke povijesti umjetnosti odigrala je upravo feministička kritika koja je ustrajno postavljala pitanja: Tko je što napravio? Kada? Gdje? Kako? Zašto? Bez feminističke metodologije i istraživanja ne bismo imali uvid u živote i rad mnogih žena. Ipak moramo biti svjesni činjenice da su većina autorica, umjetnica, povjesničarki umjetnosti i znanstvenica koje se bave temom feminizma upravo žene. U radu sam se osvrnula na same početke feminističke teorije umjetnosti, na položaj žene i umjetnice od srednjeg vijeka do revolucije u 18. stoljeću. Otkrila sam mnogo toga o njenom statusu, bez obzira odnosio se on na društvene norme, slaveći ženu kao „muzu, nimfu ili eurinomu“. Zaključila sam da se odnos prema njima do danas uistinu promijenio. Činjenica je da su žene umjetnice u razdoblju od nekoliko stotina godina renesanse i baroka izuzete jer je struka kroz povijest važnost pridavala obilnoj produkciji, velikim dimenzijama i monumentalnoj koncepciji više nego selektivnim i intimističkim radovima. U raznim vremenima žena se mogla baviti jedino vrstom neke primijenjene umjetnosti, stoga nema dovoljno sačuvanih djela koja bi svjedočila o njihovom radu. Od zadnjeg vala feminizma koji se odvijao 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća žene su napredovale u društvu i popele se vrlo visoko. I dalje su majke, supruge, domaćice, ali i umjetnice, obrtnice, inženjerke, astronautkinje, feministkinje. Danas su umjetnice ostvarile sve što je jednoj redovnici slikarici srednjeg vijeka bilo nezamislivo izvan zidova samostana, ostvarile su pravo glasa u zemljama na svim kontinentima. Proučavajući djela žena umjetnica kroz povijest umjetnosti zaključujem da su umjetnice one koje su više okrenute prema svojoj nutrini, refleksivnije, delikatnije i slojevitije u pristupu bilo kojem mediju ili temi. Pristup otkrivanju žena umjetnica u ovom diplomskom radu je važan, jer pokazuje dio opusa ženske povijesti umjetnosti koji je zaboravljen. Predstavlja njihovu kompetentnost pri izvođenju raznih žanrova koja je stoljećima bila upitna, u većini slučajeva upravo od strane muškaraca, ali s dobrim razlogom, a to je ograničenje u obrazovanju, posebno u crtanju prema živom modelu i anatomiji. Bile su uspješne u autoportretima i prikazima žena te djece. Ostvarivale

su najbolja djela mrtve prirode u povijesti slikarstva. No, sve to očito nije bilo dovoljno da njihova imena budu zapamćena kao neka njihovih muških suvremenika. Prošle su godine i godine u povijesti likove umjetnosti kada su ih bez zastoja mogli nazivati umjetnicama i odati im priznanje u profesionalnom radu primivši ih na akademije. Činjenica je da je feministička umjetnost do danas nedostižno postala dio umjetničkoga predstavljčkog pravila, što znači da je umjetnička glavna struja prihvatila feminističku umjetnost sa svom razornom moći kritičkog djelovanja. Feministička kritika pristupila je ženama umjetnicama na način da slavi njihov senzibilitet i nutrinu koja nam razotkriva razliku između ženske (niske) i muške (visoke) umjetnosti. Feminističku i žensku umjetnost jedino možemo i moramo promatrati kroz kontekste povijesti i kulture koji i danas oblikuju razne mitove o ženi.

## 9. SAŽETAK

Povijest umjetnosti je od svojih početaka više bila okrenuta ka muškarcu kao stvaratelju veličanstvenih umjetničkih djela, nego što je bila okrenuta umjetnici. Žena je bila vječni model i inspiracija, ali rijetko kada priznata u ovoj za većinu razdoblja muškoj profesiji. O njima je sačuvano malo pisanih dokaza, bilješki, djela općenito, jer su se u većini slučajeva bavile nepostojanim formama umjetnosti ili primjenjenim umjetnošću.

Status umjetnice u društvu i povijesti umjetnosti ne bi i nije smio biti uvjetovan time što je ona žena, već njezinim talentom i kompetencijom da stvara djela jednako dobro kao muškarci. Obrazovanje je ženama godinama bilo uskraćivano, a time i njihov talent zatrt, jer je društvo stvaralo mit o ženi kao biću koje nema mentalna svojstva i umijeće postati likovnim genijem. Renesansu su obilježile talijanske slikarice koje potječu iz utjecajnih umjetničkih obitelji Firence, Bologne i Rima. Na Sjeveru su žene umjetnice bile bolje prihvaćene od svojih suvremenika te su se smjele obrazovati u radionicama poznatih slikara Antwerpena i Amsterdama. Barok je u Francuskoj iznjedrio više žena umjetnica nego cijela renesansa, a neke od njih su postale i članovi uglednih institucija i akademija. Slikarice su se proslavile izvedbama do tada nedostižnih formi kao što su mitološke, povijesne i religijske scene. Glavna i najbitnija zadaća feminističke likovne kritike i feminističke povijesti umjetnosti jest istraživati i pisati o problematici nedostatka žena umjetnica bez obzira kojem razdoblju pripadale.

**Ključne riječi:** žene umjetnice, feministička likovna kritika, povijest umjetnosti, feministička teorija umjetnosti, obrazovanje.

## SUMMARY

From its own beginning, history of art was more turned towards men as a creator of magnificent work of art than it was to women as an artist. Woman was everlasting model and inspiration, but rarely acknowledged in this mainly male profession. Written evidences, notes and any other forms of text are very rare because women were active in „non-existing“ forms or applied arts.

Woman as an artist should not and must not be conditioned by their sex, but by talent and ability to create as equal as men. Woman's education was withheld for years, and therefore their talent was cut off because society created a myth which put woman in the position of „being“ which has no mental characteristics and no sufficient skills to become an art genius. Renaissance was characterized by Italian women artists coming from influential art leaning families of Florence, Bologna and Rome. In the north, woman artists were much more appreciated than their male opponents and they were allowed to get education from many famous painters of Antwerp and Amsterdam. Baroque in France gave more women artists than whole renaissance, some of them even became members of respected institutions and academies. Women painters became famous creating unattainable forms of mythology, history and religion. The main and most important task in feminist art critique and feminist history of art is to research woman's artists lives, no matter which era they belong to.

**Keywords:** woman artists, feminist art critique, history of art, feminist theory of art, education.



## 10. LITERATURA I IZVORI

### Literatura:

1. Anđelković, B.(2002.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Beograd: Centar za suvremenu umetnost.
2. Belting, H., Dilly, H., Kemp, W., Sauerlander, W., Warnke, M.,(2007.) *Uvod u povijest umjetnosti: Povijest umjetnosti, feminizam i Gender Studies*, Zagreb: Fraktura.
3. Christiansen K., Mann, J., W.(2001.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art, N.Y., Yale University Press, New Haven and London.
4. de Beauvoir, S. (1982.), *Drugi spol : Činjenice i mitovi*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
5. Dunbar, A. (1904.), *A Dictionary of Sainly Woman*, Georges Bell and Sons, York Hous, Lincolns Inn, W.C.
6. Dürer, A. (1884.), *Dnevnik putovanja po Nizozemskoj*, Leipzig.
7. Faure, E. (1955.), *Povijest umjetnosti III: Umjetnost renesanse*, Zagreb: Kultura.
8. Sutherland-Harris , A., Nochlin, L. (1976.), *Woman artists 1550.-1850.*, Los Angeles County Museum of Art , New York: Alfred A. Knopf.
9. Hall, J. (1998.), *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb : Školska knjiga.
10. Jeffares, N. (2007.), *Dictionary of Pastellists before 1800.*, The Art Book.
11. Kodrnja, J. (2001.), *Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj žena u Hrvatskoj*, Zagreb: Alinea.
12. Kolečnik, Lj. (1999.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Centar za ženske studije.
13. Kunčić, M. (2014.), *Likovni leksikon*, Zagreb : Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
14. Manners, V., Williamson, G.C. (1924.), *Angelica Kauffman: R.A. Her Life and Works*, London.
15. Miles, R. (2009.), *Tko je skuhao posljednju večeru? Ženska povijest svijeta*, EPH liber, Zagreb.
16. Passeri, G. B. (1772.), *Lives of the painters sculptors, and architects who practiced in Rome, and died between 1641. and 1673.*, G. Settari, Princeton.

17. Pavlović, A. (1999.) , *Aristotel i Toma Akvinski o ženi, Obnovljeni život*, Vol.45. No.6., Zagreb.
18. Pevsner, N. (1940.), *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge.
19. Power, E.( 1999.) , *Medieval Women: Medieval ideas about women*, Cambridge: University Press.
20. Šuvaković, M. (2011.), *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd : Orion art.
21. Vasari, G. (1998.), *The Lives of the Artists*, Reissue Edition: Conway-Bondanella, J. , Bondanella, P., Oxford World's Classics.
22. Vigue, J. (2003.), *Great Women Masters of Art*, New York : Watson-Guption publications.

#### Članci iz časopisa:

1. Filipčić-Maligec, V. (2001.), *O ženama u baroknoj Hrvatskoj*, Kruh & ruže 15.
2. Ratkovčić, R. (2002.), *Žensko srednjovjekovlje: udvorna ljubav, bogorodica, vještice*, Treća 1/ IV.

#### Internetski časopisi:

1. 1.Barada, V. (2013.), *Primjena feminističke teorije stajališta u istraživanju ženskih profesionalnih biografija*, Revija za sociologiju 3, [http:// www.ceeol.com/](http://www.ceeol.com/) (Posjet: 18.11.2015.)
2. Deepwell, K. (2010.), *n.paradoxa's 12 Step Guide to Feminist Art*, n.paradoxa: international feminist art journal 21., <http://www.ktpress.co.uk/> (Posjet: 15.09.2015.)
3. Matotek, V. (2010.), *Prava žena kroz povijest: pregled povijesti i borbe za prava žena*, Elektronički časopis za povijest i srodne znanosti, <http://povijest.net/prava-zena-kroz-povijest/> (Posjet: 12.12. 2015.)
4. Nochlin, L. (1971.), *Why Have There Been no Great Women Artists?*, ARTnews 2015., <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/> (Posjet: 25.08.2015.)
5. Petrinjak, N. (2008.), *Drugi spol – šezdeset godina kasnije*, časopis Zarez - Dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja, <http://www.zarez.hr/clanci/drugi-spol-sezdeset-godina-kasnije/> (Posjet: 25.11.2015)

#### Internetski izvori:

1. *Medieval and Renaissance Italian Women*, Arts&Literature, <http://womenshistory.about.com/od/medievalitalianwomen/> (Posjet: 25.08.2015.)

2. Aitken, A. (2008.), *The book of the courtier*, John M. Kelly Library, University of Toronto, Preuzeto sa: <https://archive.org/details/bookofcourtier00castuoft/> (Posjet: 01.01.2016.)
3. Amidžić, Ž. (2013), *Feministička umjetnost: we can do it!*, Vizart, Zihet.hr, <http://www.zihet.hr/feministicka-umjetnost-we-can-do-it/> (Posjet: 18.11.2015.)
4. Baumgärtel, B. (2013.), *Angelika Kauffmann Research Project*, <http://www.angelika-kauffmann.de/intro/> (Posjet: 01.01.2016.)
5. British Encyclopaedia Online <http://www.britannica.com/>
6. Grayson-Knoth, S., *Feminism & Art*, Art History Teaching Resources, <http://arthistoryteachingresources.org/> (Posjet: 20.11.2015.)
7. Liedtke, W. (2003.), *Still-Life Painting in Northern Europe, 1600–1800*, Department of European Paintings, The Metropolitan Museum of Art, [http://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd\\_nstl.htm/](http://www.metmuseum.org/toah/hd/nstl/hd_nstl.htm/) (Posjet: 01.01.2016.)
8. *The Guerrilla Girls* (1995.), Confessions of the Guerrilla Girls: Guerrilla Girls Bare All , <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml/> (Posjet: 25.08.2015.)
9. Wendy.com, (2011.), <http://www.wendy.com/women/artists.html/> (Posjet: 15.09.2015.)
10. *Woman Artists: 1550.-1950.*, (1977.), Brooklyn Museum, Collection, [https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950/Women\\_Artists\\_%3A\\_1550-1950](https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950/Women_Artists_%3A_1550-1950) (Posjet: 15.09.2015.)

Popis izvora ilustracija:

Slika 1: Chaterina de Virgi, “Bogorodica i dijete“, Preuzeto 20.02.2016. sa <http://thekennedyadventures.com/wp-content/uploads/2012/04/200px-Catherinebolognaart.jpg>

Slika 2: Properzia de Rossi, „Josip i Potifarova žena“, Preuzeto 20.02.2016. sa [http://www.wga.hu/art/r/rossi\\_p/joseph.jpg](http://www.wga.hu/art/r/rossi_p/joseph.jpg)

Slika 3: Caterina von Hemessen, Autoportret, Preuzeto 20.02.2016. sa <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b5/Hemessen-Selbstbildnis.jpg/800px-Hemessen-Selbstbildnis.jpg>

Slika 4: Sofonisba Anguissola „Lucia, Minerva i Europa Anguissola igraju šah“, Preuzeto 20.02.2016. sa

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/The\\_Chess\\_Game\\_-\\_Sofonisba\\_Anguissola.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/The_Chess_Game_-_Sofonisba_Anguissola.jpg)

Slika 5: Artemisia Gentileschi „Judita ubija Holoferna“, Preuzeto 20.02.2016. sa

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b0/GENTILESCHI\\_Judith.jpg/800px-GENTILESCHI\\_Judith.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b0/GENTILESCHI_Judith.jpg/800px-GENTILESCHI_Judith.jpg)

Slika 6: Louise Moillon „Košara s voćem“, Preuzeto 20.02.2016. sa

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Louise\\_Moillon\\_-\\_Basket\\_with\\_Peaches\\_and\\_Grapes\\_-\\_WGA16077.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Louise_Moillon_-_Basket_with_Peaches_and_Grapes_-_WGA16077.jpg)

Slika 7: Rachel Ruysch, „Mrtva priroda cvijeća“, Preuzeto 20.02.2016. sa

<https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/c2f66c7f2523493f729085ad2b4263213b9616c6.jpg>

Slika 8: Rosalba Carriera, „Autoportret s portretom njezine sestre“, Preuzeto 20.02.2016. sa [http://www.wga.hu/detail\\_s/c/carriera/self\\_por.jpg](http://www.wga.hu/detail_s/c/carriera/self_por.jpg)

Slika 9: Angelice Kauffman, "Cornelia, majka Gracchia", Preuzeto 20.02.2016. sa

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/42/Kauffmann\\_Cornelia\\_mater\\_Gracchorum.jpg/1024px-Kauffmann\\_Cornelia\\_mater\\_Gracchorum.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/42/Kauffmann_Cornelia_mater_Gracchorum.jpg/1024px-Kauffmann_Cornelia_mater_Gracchorum.jpg)