

Žene umjetnice 16. i 17. stoljeća u Europi: emancipacija i norme

Kapčić, Lucija

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:306930>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-12**



Repository / Repozitorij:

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



image not found or type unknown

Sveučilište u Rijeci Filozofski fakultet

Studentica: Lucija Kapčić

Studij: Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti i pedagogije

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Nataša Lah

ŽENE UMJETNICE 16. I 17. STOLJEĆA U EUROPI

EMANCIPACIJA I NORME

Završni rad

Rijeka, lipanj 2020.

Sadržaj

Uvod.....	1
1. Položaj umjetnica u 16. i 17. stoljeću	2
2. Odnos zadanih normi i emancipacije u stvaralaštvu umjetnica 16. i 17. stoljeća.....	6
2.1 Levina Teerlinc.....	6
2.2 Plautilla Nelli.....	7
2.3 Caterina van Hemessen	9
2.4 Sofonisba Anguissola	11
2.5 Lavinia Fontana	13
2.6 Artemisia Gentileschi	16
2.7 Clara Peeters	18
2.8 Judith Leyster	19
2.9 Elisabetta Sirani.....	21
Zaključak.....	24
3. Popis literature	25
4. Popis reprodukcija	26

Sažetak

Završni rad „Žene umjetnice 16. i 17. stoljeća u Europi“ prikazat će nekolicinu istaknutih umjetnica razdoblja 16. i 17. stoljeća na način da će biti opisani uvjeti u kojima su se autorski profilirale, životne okolnosti koje su utjecale na njihov rad te će iskazi o stvaralaštvu i karakteristikama koje se zamjećuju biti potkrijepljeni odabranim slikama.

Uzevši u obzir razdoblje 16. i 17. stoljeća ne možemo govoriti o feminizmu u punom smislu te riječi. Feminizam se kao pojam i pokret javlja u 19. stoljeću¹, stoga će rad biti orijentiran na emancipaciju² i norme³ u kontekstu umjetnosti. Cilj ovoga rada je opisati muško-ženske odnose u umjetnosti, samim time i sustav vrijednosti tijekom 16. i 17. stoljećem, te će se na primjerima umjetničkih djela zaključiti jesu li već tada postojale težnje žena za emancipacijom, je li isto vidljivo u djelima, te slijede li navedene umjetnice norme ili pak uvode novine. Norme i emancipacija ujedno, čine kriterij kojim će se analizirati stvaralaštvo umjetnica 16. i 17. stoljeća, s obzirom na kontekst koji ih okružuje.

Ključne riječi: žene umjetnice, emancipacija, norme i društvo, umjetnost 16. i 17. stoljeća

¹ Freedman E., No turning back: The history of feminism and the future of women, New York, 2002., str. 3.

² Prema <https://www.hrleksikon.info/definicija/emancipacija.html> emancipacija označava oslobođenje od podložnosti, ovisnosti, ograničenja slobode.

³ Prema <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44095> norme označavaju standard na osnovi kojega se postavljaju određeni zahtjevi ili izvode zaključci; obrazac prema kojem se usklađuje i vrjednuje djelovanje i ponašanje. One se pojavljuju na svakoj razini ljudske djelatnosti koja vodi nekomu cilju i u svakom području ljudskoga iskustva, bilo kao uvriježeni način rješavanja problemskih situacija bilo kao ideal kojemu se teži i prema kojemu se djeluje.

Uvod

Korijene ideja o neovisnosti i samostalnosti žena treba tražiti u primjerima koji su nam dani u povijesti. U ovom slučaju, povijesti umjetnosti gdje su umjetnička djela bila medij kojim su žene izražavale svoju pripadnost društvu. Potpisivanjem slika iskazivale su ravnopravnost s vještinom muškaraca umjetnika, prilikom čega se ističu neravnopravni uvjeti i olakšavajuće okolnosti muškaraca, jer su unutar vrijednosnog i društvenog sustava 16. i 17. stoljeća smatrani superiornim spolom. Muškarcima je put do obrazovanja u umjetnosti bio lakši što podrazumijeva između ostalog i proučavanje nagih modela, što ženama nije bilo dopušteno. Naravno, u obzir valja uzeti kontekst društva u kojemu se stvaralaštvo pojedine umjetnice razvija. Govoreći o poboljšanju položaja umjetnika kod oba spola u navedenom povijesnom razdoblju uočiti će se nastojanja da se umjetnička profesija prihvati kao intelektualna djelatnost.

Za interpretaciju položaja umjetnica u obzir valja uzeti društveni sustav i ideološke postavke koje oblikuju klasne podjele, pa tako i podjele na superiorni i inferiorni spol. Takva podjela ne bi smjela utjecati na način na koji se percipira kvaliteta umjetnosti kod muškaraca i žena. No, unutar sustava gdje stvaralaštvo umjetnika i umjetnica vrednuje društvena sredina temeljem važećih kriterija kvalitete, sukladno ideologiji vremena u određenom povijesnom trenutku, najjasnije će pokazati izvore neravnopravnosti.

Iako je svrstavanje povijesti umjetnosti u stilska razdoblja ograničavajuće, za potrebe rada razdoblje 16. i 17. stoljeća analizirat će se u okviru normi koje se u tom razdoblju od umjetnika očekuju, kako u svakodnevnom životu, tako i u stilskim razdobljima visoke renesanse, manirizma i baroka.

1. Položaj umjetnica u 16. i 17. stoljeću

Za razumijevanje šire slike razdoblja koje je radom obuhvaćeno, važno je opisati kontekst u kojem se stvaralaštvo umjetnica razvija. Navedeni period obilježen je progresivnim idejama o tome što žene smiju raditi. Razdoblje renesanse vođeno je ostvarenjima antičke Grčke i Rima čiji su utjecaji vidljivi u različitim područjima kao što su književnost, umjetnost i znanost, što dovodi do obnove klasičnih ideala u viziji društvenog prosperiteta, razvoja trgovine, gradova i sl. Sukladno idealu koji se javlja dolazi i do društvenih promjena. Javljaju se staleži od kojih je najniži rezerviran za radnike u polju, srednji u kojem su pripadnici istog do položaja došli bankarstvom ili trgovinom, te najviši sloj koji čini plemstvo. Pokret koji se najviše veže upravo za plemiće, ali i mislioce toga vremena jest humanizam. Čovjeka stavlja u središte i pridaje mu najvišu vrijednost, no ne vidi žene kao ravnopravne članove društva. Dapače, u patrijarhalnom društvu jedina uloga žena bila je ona inferiornih majki i kućanica. Ovakvo stajalište proizlazi iz neutemeljenih teorija, poput vjerovanja da manje dimenzije lubanja kod žena označavaju njihovu nižu inteligenciju, ili pak religijskih tumačenja koja povezuju žene s onom prvom, Evom, zbog koje je Bog kaznio sve ostale žene u smislu poslušnosti i pokornosti muškarcima⁴. Sukladno tome, žene su bile vlasništvo najprije oca, a zatim muža ili brata. Život im se svodio na bogatu udaju i rađanje nasljednika obiteljskog imena, te im je obrazovanje, posebice u 16. stoljeću bilo uskraćeno, izuzmu li se pripadnice viših slojeva društva. Navedeni uvjeti bili su teški kada je riječ o društvenom dokazivanju žena, posebno u nekim područjima poput umjetnosti, što je istaknute umjetnice razdoblja 16. i 17. stoljeća učinilo još upečatljivijima. Unatoč navedenim primjerima postoje izuzetci, a to su vladarice koje su utjecale na način na koji su žene promatrane u društvu što će utjecati na ulogu žena u društvu u narednim stoljećima. Primjer jedne od njih jest Isabella d'Este koja je vladala Mantovom nakon muževe smrti i bila veliki pokrovitelj umjetnosti.⁵ U obzir valja uzeti i razliku između sjevera i juga Europe. Naime, sjever Europe je u velikoj mjeri tijekom 16. stoljeća zahvaćen reformacijom koja nosi nova shvaćanja i interpretaciju vjere. Upravo će takvo stanje omogućiti ženama da steknu veća prava, u smislu školovanja i prihvaćanja struke. Ono što se može zaključiti iz povijesnih izvora, aktivnost je žena sjeverne Europe koje su bile orijentirane na veći broj profesija, te su uživale

⁴ Huntley, T., *Women in the Renaissance*, New York, 2010., str. 5.

⁵ King, L. M., *Women of the Renaissance: Women in culture and society series*, Chicago, 1991., str. 161.

viši status i poštivanje u društvu od žena u Italiji. No shvaćanja društva i dalje, kod većine ostaju konzervativna, promatrajući ženu kao inferiorniju od muškarca. Područje južne Europe i dalje je pod snažnim utjecajem crkve i patrijarhalnog sustava vrijednosti. Iako je u 17. stoljeću bila gotovo prihvaćena činjenica da postoje žene umjetnice, one su i dalje ostale društveno inferiorne muškarcima, što dokazuju mnoga svjedočanstva u pismima tadašnjih umjetnica što svjedoče očitu neravnopravnost s muškarcima, posebno kada je riječ o prodaji slika.

U umjetnosti, kao i kod ostalih tadašnjih profesija, većinu su činili muškarci, ali valja naglasiti kako se nekolicina žena uspjela izboriti za svoj položaj, a samim time ostale su zapamćene u povijesti. Broj žena koji je sudjelovao u nekoj od umjetničkih profesija u ovom se razdoblju povećao, što zbog obrazovanja, što zbog uvjeta za praktični rad u obavljanju umjetničke profesije. Javlja se vrlo mali broj umjetnica, što se može pripisati tadašnjem načinu razmišljanja i društvenoj ulozi kakva je dodijeljena ženama, uključujući činjenicu kako je bilo neprihvatljivo da žena napusti dom radi obrazovanja ili rada u radionici nekog od umjetnika. Naime, praksa zastupljena u 16. stoljeću pokazuje kako su umjetnicima na pouku u radionicu dolazili dječaci, koji bi radi toga odlazili iz obiteljskog doma. Žene nisu bile u poziciji koja bi im takvo što dopuštala, pa su zbog toga žene umjetnice najčešće bile poučavane u očevoj radionici ili su udajom za umjetnika ostvarile pravo na naukovanje uz njega, i uopće bavljenje umjetnošću. Tome svjedoči i slučaj sjeverne Europe, gdje bi žena kojoj je otac, brat ili muž bio voditelj gildi uživala visoki status i priznanje.⁶ U slučaju da su žene započele rad u radionici, nije bilo prihvatljivo da gledaju nage modele što otežava mogućnost upoznavanja anatomije, a bilo je omogućeno i prihvatljivo muškarcima. Postoje zapisi o slučajevima u kojima se određena djela žena umjetnica prodaju pod imenom voditelja radionice, ili, u slučaju Artemisie Gentileschi kojoj su, kako sama navodi u pismima, naručitelji uzimali skice te ih pokazivali umjetnicima. Prema tim su skicama oni izvodili svoje slike, iz čega se zaključuje u kojoj je mjeri bilo nepoželjno posjedovati umjetničko djelo ženske umjetnice. Ako bi umjetnica i postigla uspjeh, smatrana je muškarcem u ženskom tijelu.

Umjetnice koje su stvarale u navedenom razdoblju, najvećim dijelom u Lombardiji i području sjeverne Italije, isticale su se jedino na području portretistike i slikanja mrtvih priroda, no u povijesti umjetnosti nalaze se slučajevi gdje su surađivale s muškarcima, zauzimajući tada

⁶ King, L. M., (bilj. 3), str. 66.

inferioran položaj u suradnji.⁷ Činjenica je kako postoje umjetnice koje su se upisale u povijest umjetnosti unatoč zabranama crkve, protivljenjima muškaraca iste profesije, te ukorijenjenom vrijednosnom sustavu tadašnjega društva. Tijekom 16. i 17. stoljeća obnovila se stara ideja ženstvenosti, što je otvorilo put priznavanju nekolicine umjetnica jasno izražena stila kao i većine njih koja se ipak ostvarivala u suradnjama s muškim umjetnicima. Potonje zapravo u kontekstu vremena i normi ondašnjeg vremena ima jasno objašnjenje. Naime, uloga umjetnica kao žena u društvu bilo je u prvom redu ostvarivanje obiteljskog života, što je ujedno za njihovo zvanje bio ograničavajući faktor. Društveno je prihvatljivo bilo posvetiti većinu vremena obitelji i podrediti se mužu što dovodi do manje količine poslova i narudžbi koje im se nude što otvara priliku umjetničkom izražavanju u vidu suradnji. Umjetnice su mogle birati između sekularne ili religijske umjetnosti, imajući na umu kako je religijska umjetnost ostavljala više slobode umjetnicama u radu, mogle su formirati svoj stil bez utjecaja različitih osoba poput očeva te primati važnije narudžbe. Diskusija o ženama u povijesti umjetnosti započinje s četiri velike umjetnice, a to su Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi i Elisabeta Sirani.⁸ Navedenim umjetnicama pružene su brojne prilike koje ostalim ženama ne bi bile pružene zbog činjenice kako su njihovi očevi i muževi u njima vidjeli potencijal, iz čega se zaključuje kako je polako dolazilo do priznavanja umjetnica što je u suprotnosti s tadašnjim stavom društva. Iz svega navedenog zaključuje se kako su žene u ovome području, kao i u ostalim profesijama bile primorane raditi više, morale su se dokazivati unutar sustava koji je bio skrojen voljama muškaraca i pokazivati jednaku, ali i veću vještinu od muškaraca. Umjetnice u Italiji u razdoblju 16. st. za razliku od umjetnika i umjetnica sjeverne Europe, nisu dolazile u kontakt s plemstvom na visokim položajima u carstvu, osim nižeg plemstva. Razlike u položaju se nastavljaju i na samo ponašanje u prodaji umjetnina gdje je bilo neprilično da umjetnice jednakom mjerom kao muškarci potražuju naplatu za umjetnine. Navedeno je dovelo do toga da je darovima ili pak bonovima kompenzirana vrijednost njihovog djela što je većina prihvaćala jer bi na taj način zadržale integritet kao uzorne žene u društvu. Primjer koji potvrđuje ovakav pristup umjetnicama potvrđuje slučaj Elisabette Sirani koja je djela, uvjetno rečeno, naplaćivala skupim darovima.⁹ Za razliku od umjetnika, za umjetnice se smatralo kako su u većoj mjeri povezane s prirodom i kako je instinkt izražen u većoj mjeri, što će umjetnice

⁷ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick, *Italian women artists from Renaissance to Baroque*, New York, 2007., str. 16.

⁸ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick, (bilj. 5), str. 19.

⁹ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 5), str. 28.

pratiti do 19. stoljeća. O neravnopravnom i nesigurnom položaju umjetnica 16. stoljeća svjedoči i činjenica kako nisu pripadale gildama koje bi im jamčile sigurnosti i popularizaciju te nisu bile u stalnom patronskom odnosu s bogatim obiteljima. No, ova se situacija mijenja u 17. stoljeću, što je vidljivo i na sjeveru Europe kada umjetnice ulaze u gilde, čemu svjedoči primjer Clare Peeters.¹⁰

Pisma o financijski teškim situacijama u kojima su se našle Artemisia Gentileschi i Properzia de' Rossi služe kao uobičajeni primjer slučajeva u kojima su se nalazile žene. Ipak postoje pozitivni primjeri u povijesti umjetnosti koji svjedoče o ekonomskoj emancipaciji žena čemu svjedoče primjeri Lavinije Fontane, Sofonisbe Anguissole i Plautille Nelli koji pokazuju kako novac, odnosno bogatstvo pomaže u etabliranju kako umjetnika tako i umjetnica na umjetničkoj sceni.¹¹ Ako se promatra ekonomski aspekt života žena u razdoblju 16. i 17. stoljeća iščitava se razlog bavljenja raznim profesijama. Primorane teškim obiteljskim situacijama žene ulaze u svijet kojim dominiraju muškarci i prema tome se teško odmaknuti od dodijeljene inferiorne uloge, no radom u pojedinim profesijama žene obiteljima osiguravaju stabilnost u primanjima. Isti je slučaj i sa profesijom umjetnica gdje se ističu primjeri poput Sofonisbe Anguissole, Lavinije Fontane, Plautille Nelli i Artemisije Gentileschi koje su bile gotovo glavni izvor primanja za oca, muža, djecu i sl. Važno je spomenuti i povijesne uvjete poput reformacije koja najviše zahvaća područje sjeverne Europe, a kako reformacija ističe samostalno proučavanje Biblije, naglasak je stavljen na učenje čitanja, stoga se otvaraju škole kako za dječake tako i za djevojčice.¹² Vidljivo je kako flandrijsko društvo iskazuje progresivna uvjerenja, a samim time uloga žene u društvu se mijenja i napreduje. Djevojčice koje su iskazivale želju za bavljenje umjetnosti, a uvjeti i obitelj koje su to podržavale bi istu slali u samostan gdje bi najčešće izučavala iluminaciju rukopisa, prema tome u kasnijim godinama profiliraju se u umjetnice koje slikaju minijature. U slučaju da je i otac aktivno sudjelovao na umjetničkoj sceni ostajale bi kod kuće i otac bi im bio mentor.

¹⁰ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, New York, 1976., str. 132.

¹¹ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick, (bilj. 5), str. 29.

¹² Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 26.

2. Odnos zadanih normi i emancipacije u stvaralaštvu umjetnica 16. i 17. stoljeća

2.1 Levina Teerlinc

Na engleskom dvoru 16. stoljeća ističu se umjetnici poput Holbeina, Ewortha, Olivera, Scrotsa i sl., no povijest umjetnosti često zanemaruje doprinos i rad Levine Teerlinc (oko 1510. – 1576.). Rođena je u flamanskoj obitelji umjetnika, njezin otac, Simon Benninck, bio je priznati umjetnik u području minijatura i iluminacija rukopisa. Prema tome, naglasak je u poučavanju Levine stavio upravo na područje u kojem je bio najuspješniji.¹³ Navedeno ju je profiliralo u uspješnu umjetnicu koju je engleski kralj, Henrik VIII., zaposlio na svome dvoru, a za svoj je rad primala naknadu. Pretpostavlja se kako je prije odlaska na dvor Henrika VIII. radila sama te se istaknula svojom vještinom u tolikoj mjeri da je pozvana u Englesku. Istaknuta je činjenica da je za svoj rad primala naknadu što ide u prilog emancipaciji, a zanimljivost je dobivanje većeg iznosa početne plaće od Hansa Holbeina ml.¹⁴ Emancipacija u slučaju Levine Teerlinc označava njezin uspjeh kao slikarice koja je priznata u visokim krugovima i koju prema tome biraju Henrik VIII., Edward VI., Mary I. i Elizabeta I. kao onu koja će slikati njihove portrete.¹⁵ Štoviše, u povijesti umjetnosti zapamćena je kao jedina od svih umjetnika flamanskog podrijetla koja je zaposlena na engleskome dvoru kao minijaturist u razdoblju od 1546. godine do njezine smrti. Veliki problem njezinog primjera ostaje atribucija slika jer iste nije potpisivala, stoga ih je teško povezati s određenim dokumentom koji bi potvrdio autorstvo.¹⁶ U slučaju Levine Teerlinc norme čine aspekt stvaralaštva koji je nezanemariv, jer da ih nije slijedila ne bi se izborila za svoj položaj priznate umjetnice. Primjer toga je i *Portret djevojke* (vidi *Slika 1*). Prikazu djevojke ne pristupa inovativno, već je isti u skladu s normama tadašnjeg razdoblja. Prikazuje njezin stalež i bogatstvo, a samim time prikazuje idealnu sliku žene visokih krugova.

¹³ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 102.

¹⁴ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 103.

¹⁵ Borzello, F., *A world of our own: women artists since the Renaissance*, New York, 2000., str. 14.

¹⁶ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 103.



Slika 1. Levina Teerlinc, *Portret djevojke*, 1549.,
dijametar 4.8 cm, Victoria and Albert museum, London

2.2 Plautilla Nelli

Plautilla Nelli (1524.? – 1588.) rođena kao Polissena Nelli u plemićkoj firentinskoj obitelji, sa 14 godina odlazi u samostan Santa Caterina di Siena u Firenci gdje postaje časna sestra. Okolnosti u kojima postaje slikarica nisu poznate, stoga nije sigurno je li se učila profesiji prije ulaska u samostan ili nakon¹⁷. Nakon ulaska u samostan osniva radionicu što će se pokazati korisno za isti. U želji da upravlja svojom karijerom, ali i karijerom ostalih dominikanki koje se bave umjetnosti u samostanu istome donosi prihod. Vasari navodi kako već tada postoji samo mala količina djela koja su očuvana, iako je slikaričin opus brojem bio velik.¹⁸ Život u samostanu utjecao je na njezino stvaralaštvo u vidu izrade slika velikih dimenzija religijske tematike kojima su naručitelji bile brojne firentinske obitelji. Nejednakost koja je prisutna u društvu, zbog socijalnog konstrukta inferiornosti žena vidljiva je i u primjeru Plautille Nelli. Kroničar povijesti umjetnosti razdoblja renesanse, Giorgio Vasari, objašnjava kako je Nelli svoju sposobnost mogla razviti u većoj mjeri da su joj bile pružene iste prilike kao i muškarcima¹⁹. Mišljenje većine društva o inferiornom položaju žena nije prisutno kod svih članova istog, što otvara priliku ženama da postanu priznate u svojoj profesiji. Zbog

¹⁷ Borzello, F., (bilj. 14), str. 17.

¹⁸ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 19.

¹⁹ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 20.

nemogućnosti učenja anatomije na drugim osobama, Nelli koristi skice i djela muških kolega. Štoviše, za slikanje *Posljednje večere* (vidi *Slika 2*) kao primjer koristi fresku iste teme umjetnika Leonarda da Vincija. Nelli u svom prikazu ipak odlazi korak dalje te prikazuje ikonografske elemente koji proizlaze iz njezinih shvaćanja i interesa. Prema tome, uz standardne prikaze kruha i vina, prikazuje i salatu, sol i janje.²⁰



Slika 2. Plautilla Nelli, *Posljednja večera*, 1560., 7 x 2 m, Santa Maria Novella, Firenca

Nelli je pripadala zatvorenome redu, stoga ne čudi kako je većina njezinih djela ostala zatvorena za javnost što je bio slučaj i s redovnicima koji su se bavili umjetnošću. Otvaranjem samostana prikazuju se djela koja su do tada javnosti bila nepoznata. Primjer je i *Oplakivanje Krista* (vidi *Slika 3*), djelo koje se nalazilo u jednoj od važnijih prostorija samostana, odnosno refektoriju. Slika je rađena prema *Oplakivanju sa svecima* Fra Bartolomea, no Nelli prikazuje dvije žene više nego što ih prikazuje Fra Bartolomeo.²¹ Navedeno se može povezati sa smještajem slike u ženskom redu gdje su većina onih koji će promatrati sliku upravo žene, odnosno časne sestre, a samim time Nelli pokazuje značaj žena.

²⁰ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 103.

²¹ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 103.



Slika 3. Plautilla Nelli, *Oplakivanje Krista*, 1550.,
288 x 192 cm, Museo Nazionale di San Marco

Norme su dio života Plautille Nelli koja zbog života u samostanu ne nailazi na neodobravanje društva, no u prikazima je inovativna u tome što uvodi ikonografske elemente koji se ne prepoznaju na djelima njezinih muških kolega. Ostvarenom karijerom u pretežno muškoj klimi profesije pokazuje kako se ipak poštivanjem normi i manjim intervencijama na temelju vlastitih shvaćanja u društvu 16. stoljeća emancipira u uspješnu umjetnicu.

2.3 Caterina van Hemessen

Caterina van Hemessen (poslije 1528. – 1587.) jedna je od prvih umjetnica koje su se pojavile u Flandriji, a za koju se sa sigurnošću mogu odrediti djela koja je naslikala. Pretpostavlja se kako ju je učio otac Jan van Hemessen koji se isticao kao predstavnik flamanskog manirizma.²² S obzirom na primjere ostalih umjetnica 16. st. moglo bi se zaključiti kako će očev stil utjecati i na Caterinu, no njezino je stvaralaštvo vođeno realizmom. Za razliku od suvremenika koji su na portretima iza osoba detaljno prikazivali prostorije i krajolik ili pak sjenom isticali položaj osobe, Caterinini portreti odišu jednostavnošću. U gotovo svima koje je naslikala ne daje

²² Borzello, F., (bilj 14) str. 16.

naznake prostora, osim u autoportretu i portretu sestre. *Djevojka svira virginal* (vidi *Slika 4*) portret je na kojem je prikazala svoju sestru kako svira.



Slika 4. Caterina van Hemessen, Djevojka svira virginal, 1548., 30.5 x 24 cm, Wallraf-Richartz-Museum

Glazbalom je osobu smjestila u prostor, no pozadina i dalje ostaje monokromatska bez naznaka prostorijske. ²³ Želi se odmaknuti od normi koje postavlja tadašnja umjetnička scena, prema tome, promiče vlastiti stil iz kojeg se iščitava kako je usmjerena na osobu, a ne na prikazivanje elaboriranih prostora. Prikaz djevojke uz glazbalo pokazuje kako ipak u određenoj mjeri slijedi norme koje postavlja društvo ističući pritom sliku žene u društvu kao načitanu osobu koja zna svirati čak i više od jednog glazbala. Vidljivo je kako slikama podržava misao o obrazovanju žena naglašavajući u tom slučaju atribute koji se vežu uz isto, poput glazbala. Ugled koji je izgradila ju nakon udaje dovodi na dvor Marije Austrijske na kojem je za rad primala naknadu. ²⁴ Njezine dvadesete godine označavaju prekid umjetničkog angažmana, samim time zaključuje se kako nije imala vremena razviti svoju vještinu u potpunosti. Navedeno je vidljivo i na portretima jer nema dostatne vještine u prikazivanju ruku, odnosno šaka. Norme i emancipacija na slikama Caterine van Hemessen čine cjelinu. Iako se želi odmaknuti od normi tako što portrete slika na način na koji sama želi, što ukazuje na potrebu za dokazivanjem i isticanjem u pretežno muškoj klimi profesije, slijedi iste kako bi i dalje ostala prihvaćena u društvu i mogla napredovati u istom.

²³ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 105.

²⁴ Larsen R. A., Robin D., Levin C. *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, Santa Barbara, 2007., str. 32.

2.4 Sofonisba Anguissola

Sofonisba Anguissola (1535. – 1625.) kao i mnoge druge proslavljene umjetnice 16. i 17. stoljeća uživa očevu potporu. Rođena je u obitelji koja je poticala obrazovanje žena što je vidljivo u težnjama njezinog oca koji ju šalje umjetniku Bernardinu Campiju kako bi se izučila slikanju.²⁵ Prema tome, Campi Sofonisbu usmjerava aktualnom manirističkom stilu. Kasnije odlazi Bernardinu Gattiju koji razvija njezin interes za genre scene, potiče inovativni pristup portretima i vizualnom stvaranju priča. Kao najranije djelo zabilježen je *Portret časne sestre* (vidi *Slika 5*) koji nastaje u duhu lombardske tradicije što je vidljivo u interesu za fizionomiju. Pokazuje kako slijedi norme koje postavlja tadašnja umjetnička scena.



Slika 5. Sofonisba Anguissola, *Portret časne sestre*, 1551., 169 x 53 cm, Southampton City Art Gallery, Southampton

Sofonisbin otac nije bio umjetnik, već je pripadala plemićkoj obitelji što bi joj omogućavalo bavljenje umjetnošću kao razbibrigu, no ona se željela etablirati u uspješnu umjetnicu. Iz navedenog se zaključuje kako Sofonisba teži emancipaciji i za to koristi medij slike kojim bi kao uspješna umjetnica zauzela ulogu u društvu. Olakšavajući aspekt njezine karijere svakako je bio otac. Amilcare je promovirao njezin rad dopisujući se s Michelangelom, slao je njezine autoportrete vojvodama te pozvao pisca Annibala Cara u posjetu te mu je ponudio Sofonisbin autoportret.²⁶ Ovakva vrsta promocije bila je izrazito korisna jer je dovelo do brojnih narudžbi. Istakla se u području portretistike, likove prikazuje imajući na umu psihološki profil osobe, a koliko je bila uspješna svjedoči činjenica kako je radila na dvoru španjolskoga kralja Filipa II.

²⁵ Borzello, F., (bilj 14) str. 16.

²⁶ Larsen R. A., Robin D., Levin C. (bilj. 22), str. 16.

slikajući portrete kraljevske obitelji. Bila je dio dvora, a kao pripadnica istog ima stalni izvor primanja što joj omogućuje financijsku neovisnost. Emancipacija je vidljiva i u promjeni dotadašnjeg načina prikaza žena. Najjasniji primjer koji podupire ovu tvrdnju jest slika *Partija šaha* (vidi *Slika 6*). Na slici Sofonisba prikazuje vlastite sestre kako pristupaju umnoj igri, odnosno šahu²⁷, a ne prikazuje ih uz tradicionalne „ženske“ stvari poput molitvenika, kućnih ljubimaca ili pak šivanja.



Slika 6. Sofonisba Anguissola, *Partija šaha*, 1555, 72 x 97 cm, Nacionalni muzej, Poznan

Želi odmaknuti ženu od vizije kakvu o njoj ima društvo, štoviše teži prikazati ženu kao sposobnu osobu koja se upušta u intelektualnu igru, šah. Zanimljivo je što koristi autoportrete kao način kojim će se dokazati u društvu. Samim time pokušat će utjecati na općenitu sliku o ženama koju formira društvo u skladu s patrijarhalnim vrijednostima crkve. Na autoportretima se prikazuje kako čita knjige, drži kistove, palete, glazbeni instrument i sl. Prkosi postavljenoj ulozi žene 16. i 17. stoljeća kao inferiorne osobe muškarcu ukazujući kako je sposobna baviti se raznim aktivnostima. Društvo ju prihvaća zbog načina na koji se prikazuje na portretima. Fizičkim izgledom aludira na staloženost i skromnost, odnosno na osobine koje su bile cijenjene u društvu 16. i 17. stoljeća.

²⁷ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 114.

2.5 Lavinia Fontana

Za žene umjetnice razdoblja 16. stoljeća bilo je uobičajeno da se bave umjetnosti kada žele financijski pridonijeti obitelji što je vidljivo i u slučaju Lavinije Fontane (1552. – 1614.). Zbog teške financijske situacije otac Prospero Fontana uvodi ju u svijet umjetnosti izučavajući je slikarstvu.²⁸ Strategija koju su Lavinia i Prospero koristili u promociji njezine umjetnosti uključivala je prodaju njezinih djela po veoma niskim cijenama te zamjenu za određeni dar. Lavinia u ovome procesu nastoji zadržati dostojanstvo te na molbu pjesnika Munzia Manfredija ne želi prodati svoj portret u zamjenu za pjesmu koju je napisao o njoj.²⁹ Vidljiva je stoga Lavinijina i Prosperova težnja da se Lavinia profilira u priznatu umjetnicu što je Prospero nastojao postići osmišljavanjem raznih socijalnih i promotivnih programa. Mišljenje je to koje odstupa od tadašnjeg socijalnog konstrukta ženske uloge u društvu kao inferiorne osobe. Unatoč tome, želio je da Lavinia i prihod koji je donosila ostane dijelom pod njegovom kontrolom, odnosno da i on profitira zbog činjenice kako mu je kći umjetnica. Isto je iziskivalo pronalaženje muža koji bi bio voljan živjeti s obitelji Fontana u Bologni. Brak s Gian Paolom Zappijem pokazao se korisnim za njezinu karijeru jer joj je donio prvu važniju narudžbu, oltarnu sliku *Uznesenje Bogorodice* u kapeli obitelji Isolani u Palazzo Comunale. Plaćanje je odgođeno dok slika ne bude u cijelosti dovršena, zato što je na njoj radila žena umjetnica³⁰ što ukazuje na predrasude koje su prisutne prilikom zapošljavanja umjetnica. Lavinia Fontana istakla se u području portretistike, slikanja oltarnih pala te prikazivanja mitoloških i biblijskih tema. 1580-e označavaju početak kontinuiranog rada za plemkinje bolonjskih obitelji. Izrađuje portrete plemkinja koji uključuju i *Portret plemkinje* (vidi *Slika 7*) iz 1580. godine na kojem je prikazana mlada u haljini od baršuna. Izvodi se zaključak o slici kao mediju kojim se iskazuje bogatstvo. Isto su činili i slikari kojima je također cilj bio prikazati raskoš, bogatstvo, ali samim time i odanost političkom poretku i vlasti. Pokazuje kako slijedi norme slikarskog kruga u prikazu velikaških obitelji, odnosno žena.

²⁸ Borzello, F., (bilj 14) str. 16.

²⁹ Larsen R. A., Robin D., Levin C. (bilj. 22), str. 27.

³⁰ Larsen R. A., Robin D., Levin C. (bilj. 22), str. 28.



Slika 7. Lavinia Fontana, *Portret plemkinje*, 1580., 115 x 90 cm, National Museum of Women in the Arts, New York

U pismu koje je fratar Tommaso Barbieri uputio vojvotkinji Cappello, opisuje Laviniju kao plemenitu, moralnu i bogatu ženu koja je financijski stabilna i ne mora raditi kako bi zaradila za hranu, već radi iz sklonosti ka umjetnosti.³¹ Lavinia se konzervativnim pristupom emancipirala i zauzela svoje mjesto u tadašnjem društvu što dovodi do prihvaćanja nje kao umjetnice. Iako je za žene umjetnice razdoblja 16. i 17. stoljeća bilo uobičajeno kao naplatu za umjetnička djela dobivati darove, Fontana se radom profilirala u umjetnicu koja je mogla postavljati cijene vlastitih slika. Iako ne postoje dokumenti koji bi ukazali na točnu cijenu portreta koje je slikala, pretpostavljeno je kako se radilo o iznosima koji su isplaćivani i najuspješnijim portretistima 17. stoljeća, poput Van Dycka.³² Lavinia je jedna od umjetnica koja je prelazila postavljene granice i to prikazima nagih žena i slikama velikih dimenzija koje su bile namijenjene javnim površinama, najčešće crkvama. U prikazima nagih ženskih figura Lavinia je pronašla način kako može zaobići pravila koja su joj nametali obitelj, društvo i crkva, a radilo se o načinu na koji se slika tumači. Lavinia nije slikala nage figure samo kako bi prikazala seksualnost i evocirala erotiku, već je slikala alegorije. Primjer navedenoga je slika *Minerva se oblači* (vidi Slika 8) na kojoj prikazuje nagi lik božice s atributima poput štita, kacige i koplja. Nagost se u ovom slučaju iščitava kao alegorija čednosti, a ne kao erotika. O stavu društva spram žena u slikarstvu najbolje svjedoči reakcija koju je slika izazvala. Žene nisu smjele učiti prikazivanje nagih tijela promatranjem istih, stoga je naišla na neodobravanje.

³¹ Larsen R. A., Robin D., Levin C. (bilj. 22), str. 27.

³² Larsen R. A., Robin D., Levin C. (bilj. 22), str. 27.

Zaključuje se kako je društvo ipak prepoznalo koliko je Lavinia vješta u prikazu tijela, stoga su pretpostavili da isto nije moglo biti učinjeno bez prethodnog promatranja nage žene zanemarujući činjenicu kako je ona sama upravo žena.



Slika 8. Lavinia Fontana, *Minerva se oblači*, 1613., Galerija Borghese, Rim

U slučaju Lavinije Fontane u obzir valja uzeti kontekst u kojem postaje umjetnica. Zahvaljujući ocu koji je prepoznao njezinu sposobnost, i nastojanjima da se Lavinia profilira u uspješnu umjetnicu, otvara joj vrata umjetničke scene te osigurava povoljnu okolinu koja bi dovela do razvoja njezine karijere. Ovdje možemo zaključiti kako se radi o očevim skrivenim motivima koji su vezani za financije, no uzevši u obzir tretiranje žena u doba 16. stoljeća i početkom 17. stoljeća, njegove postupke možemo analizirati kao iznimku. Strategija koju koriste u etabliranju Lavinije kao umjetnice u skladu je s normama ondašnjeg vremena. Lavinia je učila slikati u očevoj radionici te je udana za čovjeka koji je prihvatio život s obitelji Fontana što Laviniju nije primoralo napustiti obiteljski dom. Iz navedenog se zaključuje kako se Lavinia poštujući norme koje nameće društvo i crkva emancipira kao uspješna umjetnica.

2.6 Artemisia Gentileschi

Jedna od umjetnica kod koje se želja za emancipacijom snažno iščitava na djelima jest Artemisia Gentileschi (1593. – 1652.). Na teatralan i često nasilan način prikazuje motive i osobe na slikama što je vidljivo i na djelu *Judita ubija Holoferna* (vidi *Slika 9*). Scenu povezuje s vlastitim životom prikazujući ženu, odnosno Juditu koja je nadvladala nasilnika Holoferna.



Artemisia Gentileschi, *Judita ubija Holoferna*, 1620., 146 x 108 cm, Galerija Uffizi, Firenca

Vlastiti život i traumu transformira u prikaze borbi muškaraca i žena, najčešće priča biblijskog podrijetla koje ispunjava motivima seksualnosti i nasilja.³³ Čin silovanja obilježio je njezin život, a samim time i karijeru. Za isto je vođeno suđenje koje je inicirao Artemisijin otac. Silovanje je odmaklo Artemisiju od slike žene koja je postojala u tadašnjem društvu, stoga ju je otac želio udati, a u tim nastojanjima pomogao je razvitku Artemisijine emancipacije. Iz očeve radionice u Rimu, Artemisia postaje centar pažnje firentinskih krugova kojima je vladala obitelj Medici.³⁴ Artemisia se etablirala u uspješnu umjetnicu zavidne produktivnosti i financijskog uspjeha. Suradivala je sa suprugom te utjecala na umjetnost koja se pojavljuje na

³³ Bal M., *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people*, Chicago, 2005., str. 53.

³⁴ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 28.

dvoru, a zahvaljujući tome gradila je opus u smjeru kojem je sama željela.³⁵ Za razliku od Lavinije Fontane koja je u pregovorima o cijeni vlastitih umjetnina imala oca i supruga kao posrednike, Artemisia je sama pristupala pregovorima što ukazuje koliko je samostalna u svojoj profesiji. Artemisijina djela cijenjena su niže nego ona njezinih muških kolega, stoga je vjerovala kako njezin spol otežava prodaju slika. U slučaju da naručitelji vide sliku i kvalitetu izrade, bez da u obzir uzimaju činjenicu kako ih je naslikala žena, shvatili bi kolika je objektivna cijena slike. Pregovorima o cijeni pristupa sa samopouzdanjem i odvažnosti kako bi dobila cijenu koju zaslužuje. U njezinome slučaju otežavajuća okolnost jest suprug koji je stvorio dugove za koje je Artemisia radila. Rastavom od supruga Pietra Stiattesia novčani ju problemi ne prestaju pratiti jer postaje samohrana majka.³⁶ *Autoportret kao alegorija slikarstva* (vidi *Slika 10*) ukazuje kako vidi sebe, kao ženu, na umjetničkoj sceni koja je podređena muškarcima. Navedeni autoportret jedan je od najinovativnijih u razdoblju 17. stoljeća jer je uspjela ono što niti jedan muški slikar nije, a to je prikazati sebe kao ženski alegorijski lik Slikarstva – *La Pittura*. Alegorijski lik Slikarstva prikazan je kao žena duge, raspuštene, crne kose sa zlatnim lancem oko vrata. U jednoj ruci drži kist, a u drugoj paletu, na taj način slika potvrđuje Artemisijinu jedinstvenu ulogu slikarice gdje ona ne predstavlja samo sebe nego cijelo slikarstvo i time postaje simbol novog, uzvišenog statusa umjetnika.



Slika 10. Artemisia Gentileschi, Autoportret kao alegorija slikarstva, 1639., 96.5 x 73.7 cm, Royal collection, London

³⁵ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 114.

³⁶ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 29.

Stvaralaštvo Artemisije Gentileschi jest iznenađujuće i provokativno, ali vidljivo je priklanjanje normama poput tenebrističkog utjecaja Caravaggiova slikarstva. Samim time njezine su slike dio propagande koju provodi katolička crkva kao odgovor na reformaciju. Iako je nemoguće s ovolikim vremenskim odstojanjem tvrditi kako je Artemisia zaista pokrenula emancipaciju žena, zaključuje se kako je njezino stvaralaštvo prekretnica, a isto će utjecati na formiranje poimanja žena u umjetnosti.

2.7 Clara Peeters

Clara Peeters (1594. – nakon 1657.) bila je nizozemska umjetnica za koju nije sigurno na koji se način školovala, no pretpostavljeno je kako nije bila samouka jer je prije dvadesete godine života slikala tolikom kvalitetom koja je ukazivala na postojanje određene vrste školovanja.³⁷ Poznato je kako joj otac nije bio umjetnik te ne postoje sačuvani zapisi gildi na kojima je zapisano njezino ime kao učenice jednog od majstora. Slike mrtve prirode mogu se datirati čak i prije 1608. godine kada je Peeters naslikala prvo djelo. Slikala je mrtvu prirodu prije no što je ista postala samostalni motiv slika, štoviše do tada se motiv mrtve prirode prepoznavao kao dio slika religioznih tematika i portreta.³⁸ Sudjelovanjem u početnoj fazi razvoja ove vrste slika pomogla je formirati norme slikanja i ikonografiju koja će se prepoznati u prikazima mrtve prirode kao samostalnog motiva. Četiri platna na kojima prikazuje mrtvu prirodu, a koja su datirana u 1611. godinu, ističu se kvalitetom izrade. Peeters na njima prikazuje voće, kaleže, pladnjeve, životinje i sl. vrlo detaljno, vodeći računa o realističnosti prikaza. Stoga se zaključuje kako je opus Clare Peeters usmjeren gotovo u cijelosti na prikaze mrtve prirode te je vidljivo kako ovaj motiv razvija i uvodi inovacije poput slikanja autoportreta na površinama na kojima je moguće vidjeti odraz, poput srebrnih pladnjeva i sl.³⁹ Navedeno potvrđuje slika koja prikazuje *Mrtvu prirodu s cvijećem, kaležom, sušenim voćem, slatkim proizvodima, vinom i vrčem* (vidi *Slika 11*) na kojoj slika autoportret na središnjem kaležu i vrču u pozadini.

³⁷ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 131.

³⁸ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 131.

³⁹ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 132.



Slika 11. Clara Peeters, Mrtva priroda s cvijećem, kaležom, sušenim voćem, slatkim proizvodima, vinom i vrčem, 1611., 52 x 73 cm, Museo del Prado, Madrid

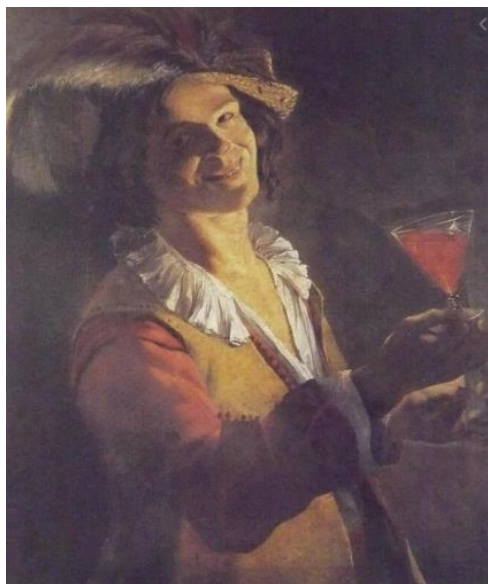
U razdoblju 17. stoljeća na području sjeverne Europe za žene umjetnice nije bilo uobičajeno slikanje autoportreta. Peeters pronalazi način kako će označiti da djelo pripada njoj, a samim time se istaknuti u društvu, odnosno stvoriti javnu osobu. Slučaj Clare Peeters karakterističan je u tome što je sudjelovala u kreiranju normi slikanja i ikonografije koja će se pojavljivati na slikama mrtve prirode. Tu je vidljiva i njezina želja za emancipacijom koja vodi stvaralaštvo u smjeru inovacija i primjene istih. Istome svjedoči i prikazivanje autoportreta kao dijela mrtve prirode što ukazuje kako koristi sliku kao medij kojim će se promovirati u društvu.

2.8 Judith Leyster

Judith Leyster (1609. – 1660.) ističe se među umjetnicama 17. stoljeća u Nizozemskoj, u najviše dvije stvari. Nije ju učio otac te se profilirala u uspješnu umjetnicu u doba kada su iste najčešće bile zaposlene da slikaju detalje, poput mrtve prirode, na slikama drugih umjetnika.⁴⁰ O njezinoj emancipaciji kao umjetnice, ali i kao žene svjedoči činjenica kako je bila članica gildi, a uz to je i učila troje učenika. Bila je povezana s Fransom Halsom u tolikoj mjeri da su određena njezina djela pripisana Halsu, ali se autorstvo ipak pripisalo Judith Leyster jer su slike bile potpisane. Navedeno pokazuje njezinu kvalitetu kao žene umjetnice 17. st. Okružje u kojem stvara ima izuzetnu važnost, jer će na njezino stvaralaštvo utjecati određeno mjesto stanovanja. Judith je dio života provela blizu grada Utrechta čija su populacija u većini bili katolici, stoga je većina umjetnika posjetila Italiju gdje su se upoznali s Caravaggiovim radom te proširili

⁴⁰ Borzello, F., (bilj 14) str. 57.

utjecaje na svoju domovinu.⁴¹ Prema tome, Judith dolazi u doticaj s tenebričkom umjetnosti i ostaje fascinirana igrom svjetla i sjene na slikama čemu posvećuje pažnju u vlastitom stvaralaštvu. Navedeno je vidljivo na slici *Dječak s čašom* (vidi *Slika 12*) na kojoj je prisutan snažan chiaroscuro.



Slika 12. Judith Leyster, *Dječak s čašom*, 1628.,
77.5 x 69.3 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Judith ne slijedi tradiciju u mjeri u kojoj to čine ostale umjetnice što je vidljivo njezinom priklanjanju struji umjetnika koja donosi Caravaggiove utjecaje. Slijedi tradiciju koju postavlja nizozemska umjetnička scena u tome što slika genre scene koje su karakteristične za područje Haarlema. Vodeći se novim utjecajima uvodi elemente koji se javljaju u Utrechtu što je na slikama vidljivo u formiranju grupa gdje preferira prikazivanje većih figura samostalno ili u manjim skupinama.⁴² Inovativnost koju uvodi vidljiva je na djelu *Posljednja kap* (vidi *Slika 13*) za koje je odabrala veći format i prikazala manji broj likova te ih naglasila time što nije detaljno razradila prostor u kojem se nalaze.

⁴¹ Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 138.

⁴² Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, (bilj. 8), str. 138.



Slika 13. Judith Leyster, *Posljednja kap*, 1639., 89 x 73.7 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Zaključuje se kako Judith Leyster slijedi norme u načinu življenja i uvažavanjem slikarske tradicije, primjerice u vidu slikanja genre scena. Emancipacija bi se u njezinom slučaju mogla objasniti novinama koje uvodi na slike. Želi dokazati da je sposobna kao i njezini muški kolege, što joj uspijeva te izgrađuje uspješnu karijeru koja rezultira emancipacijom nje kao umjetnice i žene u društvu 17. stoljeća.

2.9 Elisabetta Sirani

Elisabetta Sirani (1638. – 1665.) slikarica je koja je smatrana nasljednicom Lavinije Fontane u Bologni. Radila je sa svojim ocem Giovannijem Andreom Siranijem i dvije sestre od kojih je najviše zarađivala upravo ona. Nije se nikada udala te je najveći postotak prihoda donosila vodeći umjetničku školu za djevojke.⁴³ Prema konvencijama razdoblja 17. st. zauzevši ulogu žene koja se bavi umjetnošću kao naplatu za svoja djela dobiva skupocjene darove, a ne novac. Darovi koje je dobivala kao naknadu najčešće su uključivali nakit koji se kasnije mogao založiti. Navedeno je bilo društveno prihvatljivo, dapače aktivnost je često prakticirana među plemstvom. Iako je živjela do 27. godine života iza sebe je ostavila bogati opus koji uključuje

⁴³ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 28.

gotovo 200 slika.⁴⁴ Na *Autoportretu na kojem slika oca* (vidi *Slika 14*) zamjećuju se kist, platno i paleta čime ukazuje na svoju profesiju i ulogu koju kao pojedinac zauzima u društvu.



Slika 14. Luigi Martelli, 19. st. prema Elisabetta Sirani, *Autoportret na kojem slika oca*, Hercolani galerija, Bologna

Iščitava se želja za emancipacijom, želi biti prepoznata kao sposobna i uspješna umjetnica u dominantno muškoj profesiji. Prikazuje se do prsa, odnosno kao bista što je bio međunarodno priznati način izrade portreta. Ne idealizira svoj izgled, već naglašava svoju individualnost. Fokus njezina stvaralaštva čine prikazi Svete Obitelji, Bogorodice i Djeteta. U prikazima istih naglašava emotivnost te koristi simbole poput ruža, voća, golubica što čini njezine prikaze zanimljivima svima koji su željeli posjedovati njezina djela, od trgovaca do članova velikaških obitelji. *Bogorodica s Djetetom* (vidi *Slika 15*) datira u 1663. godinu, a na platnu Sirani ne prikazuje Bogorodicu kao kraljicu Neba, već kao običnu ženu koja je obučena u jednostavnu odjeću. Približava Bogorodicu običnoj ženi, pripadnici tadašnjeg društva.

⁴⁴ Borzello, F., (bilj 14) str. 57.



Slika 15. Elisabetta Sirani, *Bogorodica s Djetetom*, 1633., 86 x 70 cm, National Museum of Women in Arts, Washington D. C.

Društvu koje žene prikazuje kao inferiorni spol dokazuje kako umjetnost temelji na znanju koje je stekla čitajući, stoga se u njezinom opusu razaznaju prikazi povijesnih heroína. Prema tome, inspirirana Shakespeareovom dramom *Julije Cezar*, Sirani slika *Portiu* (vidi *Slika 16*) na kojoj prikazuje Portiu koja se simbolički ranjava u obrani od Rimskog Carstva.⁴⁵



Slika 16. Elisabetta Sirani, *Porcia*, 1664., 101 x 138 cm, privatna kolekcija

Navedena djela navode na zaključak kako Sirani kao umjetnica slijedi norme koje je postavilo tadašnje društvo. No, pretpostavlja se kako je njezinoj slavi pridonijela upravo njezina smrt o čemu su kružile mnoge glasine, poput toga da ju je ubio netko tko ju je smatrao konkurencijom.⁴⁶ I u ovom slučaju, kao i u slučaju Artemisie Gentileschi tragični čin utječe na njihovo prepoznavanje i konačno slavu.

⁴⁵ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 21.

⁴⁶ Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick (bilj. 2), str. 241.

Zaključak

U radu se pokazuju primjeri emancipacije u vidu postupnog oslobađanja žena umjetnica tijekom 16. i 17. stoljeća, od dodijeljenih im društvenih uloga u ideološkom i društvenom okviru tadašnjeg vremena. Umjetnice koje su se izborile za svoju ulogu na umjetničkoj sceni dovele su do prepoznavanja ženskog umjetničkog autorstva i time otvorile put novim generacijama. Ako su žene umjetnice bile svjesne inferiornog položaja koji su zauzimale u tadašnjem društvu, želja za radom i naknada za isti, govori u prilog emancipaciji unatoč konzervativnim stavovima tadašnje društvene sredine. U tom se smislu ipak može zaključiti da je želja za emancipacijom prisutna već samom pojavom na tadašnjoj umjetničkoj sceni.

Donekle je paradoksalna, ali ipak nezaobilazna činjenica da su određenoj mjeri upravo norme vodile emancipaciji žena umjetnica s obzirom da su ideologija vremena i socijalni konstrukti patrijarhalnog društva tek putem društvenih normi omogućavali priliku ženama za dokazivanje. Vidljivo je da su se umjetnice usmjeravale na rad i pokazivanje sposobnosti u ograničavajućim uvjetima, s ciljem da se izraze i da služe kao primjer ostalim ženama. Gradeći ulogu u društvu koja bi ih izjednačila s muškarcima u profesionalnom radu, umjetnice 16. i 17. stoljeća stvaraju temelje ženske borbe za ravnopravnost koja će se iščitavati u svim stoljećima koja nakon njih dolaze.

3. Popis literature:

1. Bal M., *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people*, Chicago, 2005.
2. Borzello, F., *A world of our own: women artists since the Renaissance*, New York, 2000.
3. Freedman E., *No turning back: The history of feminism and the future of women*, New York, 2002.
4. Huntley, T., *Women in the Renaissance*, New York, 2010.
5. King, L. M., *Women of the Renaissance: Women in culture and society series*, Chicago, 1991.
6. Larsen R. A., Robin D., Levin C. *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, Santa Barbara, 2007.
7. Pomeroy J., Strinati, M. C., C. C. Frick, *Italian women artists from Renaissance to Baroque*, New York, 2007.
8. Sutherland A., Nochlin L., *Women artists 1550. – 1950.*, New York, 1976.

4. Popis reprodukcija:

1. Slika 1. Levina Teerlinc, *Portret djevojke*, 1549., dijametar 4.8 cm, Victoria and Albert museum, London, izvor: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1067948/a-girl-formerly-thought-to-portrait-miniature-teerlinc-levina/>
2. Slika 2. Plautilla Nelli, *Posljednja večera*, 1560., 7 x 2 m, Santa Maria Novella, Firenca, izvor: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/renaissance-nuns-last-supper-scene-goes-view-florence-180973374/>
3. Slika 3. Plautilla Nelli, *Oplakivanje Krista*, 1550., 288 x 192 cm, Museo Nazionale di San Marco, izvor: <https://mavcor.yale.edu/conversations/essays/repositioning-plautilla-nelli-s-lamentation>
4. Slika 4. Caterina van Hemessen, *Djevojka svira virginal*, 1548., 30.5 x 24 cm, Wallraf-Richartz-Museum, izvor: <https://useum.org/artwork/Young-woman-playing-a-virginal-Catharina-van-Hemessen>
5. Slika 5. Sofonisba Anguissola, *Portret časne sestre*, 1551., 169 x 53 cm, Southampton City Art Gallery, Southampton, izvor: <https://www.wikiart.org/en/sofonisba-anguissola/portrait-of-elena-anguissola-1551>
6. Slika 6. Sofonisba Anguissola, *Partija šaha*, 1555, 72 x 97 cm, Nacionalni muzej, Poznan, izvor: <https://womennart.com/2018/11/28/the-chess-game-by-sofonisba-anguissola/>
7. Slika 7. Lavinia Fontana, *Portret plemkinje*, 1580., 115 x 90 cm, National Museum of Women in the Arts, New York, izvor: <https://nmwa.org/works/portrait-noblewoman>
8. Slika 8. Lavinia Fontana, *Minerva se oblači*, 1613., Galerija Borghese, Rim, izvor: https://arthive.com/laviniafontana/works/385249~Dressing_Minerva
9. Slika 9. Artemisia Gentileschi, *Judita ubija Holoferna*, 1620., 146 x 108 cm, Galerija Uffizi, Firenca, izvor: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes>
10. Slika 10. Artemisia Gentileschi, *Autoportret kao alegorija slikarstva*, 1639., 96.5 x 73.7 cm, Royal collection, London, izvor: <https://www.artsy.net/artwork/artemisia-gentileschi-self-portrait-as-the-allegory-of-painting>
11. Slika 11. Clara Peeters, *Mrtva priroda s cvijećem, kaležom, sušenim voćem, slatkim proizvodima, vinom i vrčem*, 1611., 52 x 73 cm, Museo del Prado, Madrid, izvor: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/still-life-with-flowers-a-silver-gilt-goblet/97a18fea-112a-417a-9a8a-6665a44cc331>

12. Slika 12. Judith Leyster, *Dječak s čašom*, 1628., 77.5 x 69.3 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, izvor: <https://useum.org/artwork/Laughing-boy-with-wineglass-Judith-Leyster>
13. Slika 13. Judith Leyster, *Posljednja kap*, 1639., 89 x 73.7 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, izvor: https://arthive.com/judithleyster/works/349049~The_last_drop_Cheerful_Cavalier
14. Slika 14. Luigi Martelli, 19. st. prema Elisabetta Sirani, *Autoportret na kojem slika oca*, Hercolani galerija, Bologna, izvor: <http://womenintheactofpainting.blogspot.com/2013/06/elisabetta.html>
15. Slika 15. Elisabetta Sirani, *Bogorodica s Djetetom*, 1633., 86 x 70 cm, National Museum of Women in Arts, Washington D. C., izvor: <https://nmwa.org/works/virgin-and-child>
16. Slika 16: Elisabetta Sirani, *Porcia*, 1664., 101 x 138 cm, privatna kolekcija, izvor: <https://womennart.com/2018/02/07/porcia-by-elisabetta-sirani/>