

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

A figyelmen kívül hagyott művészet a jelenkor kontextusában

avagy a nők művésszé válásának öt lehetősége

– A nők művészetének progresszív hatása az európai kultúra alakulására –

DLA értekezés

Arláth Krisztina

2025

Budapest

Témavezető: dr. habil Sass Valéria DLA, egyetemi tanár, professzor emerita

Köszönet

Legfőképp témavezetőmnek tartozom rendkívüli hálával, hogy végig segítette az MKE Doktori Iskolájában a tanulmányaimat, nagyban hozzájárult, hogy nem csak hazai, hanem nemzetközi szinten is kutathassam a témámat, külföldi könyvtárakba is eljuthassak, és segítő kezet nyújtott, hogy alkotói tevékenységem is gyarapodjon országunkon kívüli élményekkel, művekkel. Köszönöm, hogy ha bármi akadályba ütköztem is, biztatóan és segítően mellettem állt.

Hálámat szeretném kifejezni a Római Képzőművészeti Egyetem korábbi rektorának Tiziana D'Acchille-nek, az egyetem művészettörténész professzorának Costanza Barbieri-nek, és Emiliano Coletta szobrász professzornak olaszországi tanulmányaim patronálásáért.

Köszönöm a Lisszaboni Egyetem Képzőművészeti Doktori Iskolája vezetőjének, Antonio de Sousa Dias-nak segítő támogatását.

Köszönöm Kicsiny Balázsnak, az MKE Doktori Iskola Doktori Tanács elnökének a folyamatos konzultációs lehetőséget, és támogató beszélgetéseket.

Hálával tartozom az ISBN+ Galériának, Istvánkó Beáta művészettörténésznek és Lukács Máté fotográfusnak, hogy lehetővé tették a mestermunkám kiállítását Budapesten, és Tarczali Andrea művészettörténésznek a kiállítási megnyitóbeszédért.

Köszönöm a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára dolgozóinak és Juhász Éva könyvtárigazgatónak, a római Hertziana Művészettörténeti Könyvtár, és a lisszaboni Gulbenkian Művészeti Könyvtár könyvtárosainak segítségét, különösen Ana Barata és João Figureira kutatási támogatását.

Tartalomjegyzék

	Tézis	magyarul és angolul	03
	Absztrakt	magyarul és angolul	04
1.	Bevezetés		05
1.1	A témaválasztás művészetelméleti és alkotói előzményei		05
1.2	Az értekezés felépítése		07
2.	A nők művésszé válásának öt lehetősége		08
	avagy a művészet figyelmen kívül hagyott női úttörőinek feltérképezése		
2.1.	Az apácaművészek csoportja		09
2.1.1	Az első fennmaradt festett női önarckép		09
2.1.2	A humanista nevelés		11
2.1.3	A reneszánsz művészet írói, akik művésznőkről is írtak		12
2.1.4	Olaszország kolostorai		13
2.1.5	Plautilla Nelli, Firenze első női festője		14
2.1.6	Plautilla Bricci az első női építész		18
2.1.7	Az apácák közösségén belüli hierarchia		18
2.1.8	A portugál apáca öt levele, Sórora Mariana Alcoforado Santa Maria da Feira		21
2.1.9	Corita nővér, a kortárs „pop art apáca”		23
2.2.	A velencei kurtizán művésznők csoportja		28
2.2.1	Veronika Franco, az első közéleleti aktivista, író és <i>cortigiana onesta</i>		30
2.2.2	Barbara Strozzi az első saját neve alatt publikáló női zeneszerző		33
2.3.	A családi kötelék alapján művésszé vált alkotónők csoportja		36
2.3.1	Marietta Robusti Tintoretta a művészcsalád által meghatározott festőnő		37
2.3.2	Fede Galizia, a család művészeti műhelyéből kivált, önállósult festőnő		40
2.3.3	Artemisia Gentileschi a polgárjogait kikövetelő festőnő		44
2.4.	Az udvari festőnők csoportja		49
2.4.1	A Habsburg udvar és Caterina van Hemessen festőnő kapcsolata		50
2.4.2	A Spanyol Udvar és Sofonisba Anguissola festőnő kapcsolata		54
2.5.	Az intézményes művészeti oktatásban résztvevő művésznők csoportja		60
2.5.1.	Az intézményes művészeti képzés létrejötte és jelenkori kulturális hatása		60
2.5.2.	Lavinia Fontana festőnő alkotótevékenysége és akadémiai kapcsolatai		63
2.5.3	Sarah Lucas jelenkori alkotónő		67
3.	Összegzés		80
4.	Felhasznált irodalom- és képjegyzék		84
5.	A mestermunka dokumentációja		91

Tézisek

Kutatásom fókuszában a nők művésszé válásának, alkotótevékenységének és a művészeti kánonban elfoglalt helyének vizsgálata áll.

Kutatásom eredményét értekezésemben a következő öt csoportba rendezve adom közre.

- 1) Az apácaművészek
- 2) A kurtizán alkotónők
- 3) A családi hagyományok alapján művésszé vált alkotó nők
- 4) Az elismert udvari festők
- 5) Az intézményes művészeti oktatásban részt vett képzőművész nők

Absztrakt

Az értekezés a művészet női úttörőinek munkásságát tárgyalja. A nők művésszé válásának körülményeire fókuszálva rendszerezi az általam feltérképezett lehetőségek individuális és társadalmi összefüggéseit.

Az értekezés olvasója betekintést nyer az első nagy reneszánsz festők munkásságába, például a bátor és haladó szellemű apácák művészetébe, akik közül néhányan a kor nagyvárosi kolostoraiban festőműhelyek vezetői is voltak. A kurtizán művésznők világába, akik alkotásaik és szexuális szolgáltatásaik révén fontos szerepet töltöttek be koruk kulturális közegeiben. A művészcsaládból származó festők alkotói kibontakozásába, akik felmenőik műtermében asszisztensként ismerkedhettek a művészet szellemi és technikai eszköztárával. Az elismert udvari festők pályafutásának körülményeibe, akik társadalmi és gazdasági sikereket is elérhettek, valamint a művészeti akadémiák oktatásában részt vett nők életművének és életkörülményeinek alakulásába, akikről azt gondolhatjuk, hogy képzettségük alapján alanyi jogon vehetnek részt a művészeti közéletben.

Szándékom egyfelől az, hogy felkeltsem az érdeklődést a figyelmen kívül hagyott művésznők tevékenysége iránt, másfelől az, hogy a szakirodalom által feltárt tények alapján az alkotó nők helyzetének alakulását, valamint a nők kulturális örökségének értékeit a kortárs művészet kontextusába és az aktuális diskurzus keretébe helyezzem.

Thesis

My research focuses on examining how women became artists, their creative activities, and their place in the artistic canon.

I present the results of my research in my dissertation, organized into the following five groups.

- 1) Nun artists
- 2) Courtesan artists
- 3) Women artists who became artists based on family traditions
- 4) Renowned court painters
- 5) Women artists who participated in institutional art education

Abstract

This dissertation discusses the work of female pioneers in art. Focusing on the circumstances surrounding women becoming artists, it systematizes the individual and social contexts of the opportunities I have identified.

Readers of the dissertation gain insight into the work of the first great Renaissance women painters, such as the courageous and progressive nuns, some of whom were also leaders of painting workshops in the monasteries of the great cities of the time. The world of courtesan artists, who played an important role in the cultural milieu of their time through their creations and sexual services. The creative development of female painters from artistic families, who were able to familiarize themselves with the intellectual and technical tools of art as assistants in their ancestors' studios. The circumstances surrounding the careers of renowned court painters, who achieved social and economic success, as well as the development of the life's work and living conditions of women who participated in the education of art academies, who we might think had the right to participate in public artistic life based on their education.

My intention is, on the one hand, to arouse interest in the activities of neglected female artists and, on the other hand, to place the development of the situation of female artists and the values of women's cultural heritage in the context of contemporary art and current discourse, based on the facts revealed by the literature.

„Virginia Wolf úgy gondolta, hogy minden írónőnek erős női elődökre van szüksége kezdetben ahhoz, hogy saját alkotói életébe léphessen – és a fiatal női művészeknek ma már rengeteg erős női elődjük van.”¹

1 Bevezetés

1.1 A témaválasztás művészetelméleti és alkotói előzményei

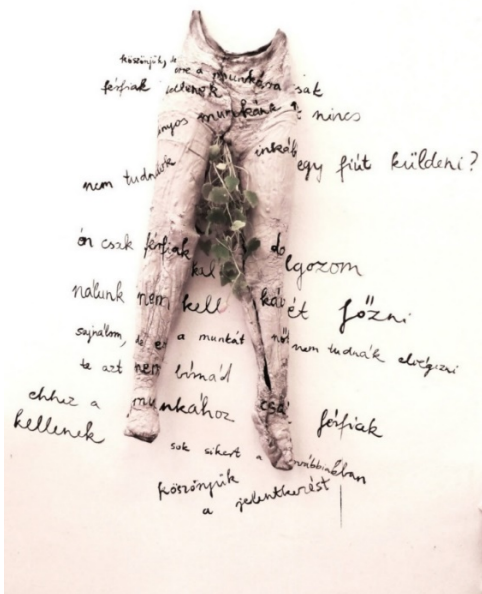
A 2010-es években a Magyar Képzőművészeti Egyetemen Szobrász Tanszékén folytatott tanulmányaim során, a művészettörténet órákon leginkább a sikeres férfi művészek alkotótevékenységével foglalkozott a tananyag. A női művészek kulturális örökségének feltárását hiányolandó, érdeklődésem a művészettörténet által figyelmen kívül hagyott alkotó nők munkássága felé fordult. Ekkor szembesültem azzal a néhány művészetkutató által akkoriban már évek óta vizsgált ténnyel, hogy a művészettörténetben nagyon sok elfeledett női művész van és hogy ez az állapot sürgősen revízióra szorul. Egyre inkább érdekelt, hogy miért merült évszázadokon át feledésbe a nőművészek alkotói és kulturális tevékenysége? Foglalkoztatott az is, hogy a figyelmen kívül hagyott női művészek által megalapozott kulturális örökség megismerése milyen befolyással lehet a jelenkor női művészeinek alkotótevékenységére, valamint szociális és társadalmi helyzetére.

Ezért kerestem azokat a művészetkutatóktól származó írásokat, melyek túlmutattak személyes tapasztalataimon és irányt adtak felmerült kérdéseim értelmezéséhez. Horváth Györgyi irodalomtudós a *Nőidő, – A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban* – című, a *Léda könyvek* nevű sorozatban megjelent könyvében azt írta, hogy az a korábbi gondolkodásmód, miszerint nem létezik női íráskultúra, gyengíti a női írók személyét és társadalmi pozícióját. Én is azon a véleményen vagyok, hogy a kortárs képzőművésznők ugyanebben a helyzetben vannak. Horváth Györgyi szerint nyugodtan mondhatjuk, hogy ha elfogadnánk, hogy létezik egy női kulturális örökség és felismernénk, hogy az mennyire kiterjedt, akkor az nagy változást jelentene általában a nők és ezen belül különösen az alkotó nők számára. Fontos lenne ennek elfogadása teljesítményeik megítélésében is. Mivel a katalógusok, a könyvtárak

¹ Isaak, Jo Anna: *Insight from Italy: Pleasure, Plurality and Shaping the Present*, essay in: *Politics in a Glass Case/ Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*, edited and with introduction by Angela Dimitrakaki and Lara Perry, Liverpool University Press, Liverpool, 2013, p. 13 (Saját fordítás)

polcai, a könyvismertető és az iskolai kurzusok nagy része mind azt sugallják, hogy a nőknek nincs művészeti hagyománya, ezért a női alsóbbrendűségébe vetett hit konzerválódik. „Ez pedig aláássa a nők önbecsülését, kétségeket ébreszt az íróknakben.”² A gondolatmenet felkeltette érdeklődésemet és a téma elmélyült kutatására inspirált.

A 2010-es években munkáim is leggyakrabban a patriarchális világ uralkodó rendszerének megkérdőjelezésére irányultak, és gyakran növények bevonásával készültek. Ekkoriban a wite cube hagyományos terétől és szabályrendszerétől tudatosan eltávolodva készítettem szobraimat és videóimat. Alkotótevékenységemet erősen befolyásolta, hogy a Képzőművészeti Egyetemen a második diplomámat szereztem, ezért ott tandíjat fizettem, amit magam fedeztem. Ezért több budapesti épület restaurálásában vettem részt. A pénzkereső munkák keresése és végzése során gyakran szembe kerültem a patriarchális társadalom számomra elfogadhatatlan megnyilvánulásaival. Ezek a gyakran visszatérő szituációk tudatosították bennem, hogy a munka világában szerzett tapasztalataim meghatározzák gondolkodásom és alkotói tevékenységem irányultságát. Erre a felismerésre alapult például a 2013-ban készült, *Végre kinőttek a tökeim* című szoborinstalláció, melyre azokat a mondatokat írtam fel, amiket a pénzkereső munkák keresése közben kaptam válaszul a potenciális munkaadóktól.



(1.) Arlách Krisztina: *Végre kinőttek a tökeim!* installáció, gipsz, textil, töknövény, tus, Budapest, Epreskert, 2013

² Horváth Györgyi: *Nőidő, A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban Léda könyvek sorozat*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2007, 32.o.

A 2014-ben készült, *Tök kert* című diplomamunkám tárgyi elemei általam készített pizzoárok voltak, melyek egy épület külső falán, 2,5 méter magasságban helyezkedtek el. A pizzoárokba töknövényeket ültettem, amiket ápolni és egy létra segítségével naponta öntözni kellett. A gondozás folyamatát dokumentáló videó egy paradox cselekvési folyamatot láttat és felhívja a figyelmet a patriarchális társadalomnak a nők cselekvési módjait definiáló kényszereire.



(2.) Arláth Krisztina: *Tökkert*, videó, 2'40', installáció, gipsz, töknövények, Budapest, Epreskert, 2014

1.2 Az értekezés felépítése

A művészet figyelmen kívül hagyott női úttörőinek feltérképezéséről szól az írásom első része, amely a történelem progresszív női művészeiről folytatott kutatásom eredményeit rögzíti. Az európai művészet első nagy alkotónőiről ad jelentést, akikről közel 500 éve vagy egyáltalán nem, vagy csak elvétve beszélünk. Éppen ezért a letűnt korok figyelmen kívül hagyott alkotónőiről folytatott kutatásom eredményeinek ismertetésével kezdődik az értekezés.

Sarah Lucas kortárs angol képzőművész munkásságát és művészeti kánonban elfoglalt helyét tárgyalja írásom fő fejezetének másik része. Sara Lucas munkássága jól láttatja, hogy a női művészek ma, bár számszerűen még mindig alul reprezentáltak, de a 21. században már egyre inkább láthatóvá válnak a művészet és a közélet terén. A 2000-es években Lucas a kortárs művészet sikereinek csúcsát érte el, számos kiállítással és katalógussal rendelkezik a Tate Modernről is.

Az összegzés című fejezetben vázolom a művészeti kutatásom folyamán szerzett tapasztalataimat és ismereteimet valamint a kutatás során kialakult álláspontomat arról, hogy miért fontos az eddig figyelmen kívül hagyott alkotónők által létrehozott kulturális örökség iránti figyelem felébresztése.

Továbbá vázolom, hogy meglátásom szerint milyen módon lehetséges a kulturális örökség ezen aspektusának továbbadása a jelen és a jövő művészei, valamint a kulturális szcéna számára.

2. A nők művésszé válásának öt lehetősége, avagy a művészet figyelmen kívül hagyott női úttörőinek feltérképezése

Azok az alkotó nők, akiket a Magyar Képzőművészeti Egyetem doktori programjában, 2020-25 között *Campus Mundi* és *Erasmus ösztöndíjjal* Rómában, illetve Lisszabonban doktori értekezésem megírásához kutathattam, a saját korukban híresek és sikeresek voltak. Habár életművük haláluk után eltűnt a művészettörténetből, napjainkban lassan kezdenek újra megjelenni a szakirodalomban és kiállításokon. Ez olyan úttörő amerikai művészettudósoknak köszönhető, mint például Linda Nochlin, Anne Sutherland Harris, Eleanor Tufts, Withney Chadwick, akik a 20. században elkezdték felkutatni a feledésbe merült női művészeket és tanulmányokat publikáltak róluk. Az írásos tényfeltáráson túl kiállításokon is bemutatták és ezáltal szemléletessé tették az alkotónők tevékenységét. Az eredeti művekből megalkotott kiállítások betekintést adtak a munkák létrejöttének körülményeibe, vagyis az adott korszak kulturális és társadalmi kontextusába is. Úgy gondolom, ha ezek a 20. századi művészettörténész nők nem járhattak volna egyetemre, – mint ahogyan az általuk kutatott alkotók esetében természetesnek számított az, hogy nem járhattak – akkor ma nem ismerhetnénk a régi női mesterek alkotótevékenységét és annak kultúrateremtő aspektusait. Amíg nem voltak női művészettörténészeink, kurátoraink – mint ahogy Vasari idejében rajta kívül nincsenek – addig véleményem szerint nem volt aki felkeltse az érdeklődést a női alkotók iránt. A kutatásom arra engedett következtetni, hogy a művészettörténet kánonjából több száz éven át, többek között az érdeklődés felkeltésének hiánya miatt maradtak ki a női alkotók nevei. Kutatásom eredményessége és értekezésem megírása annak is köszönhető, hogy a 20. század végétől mostanra több száz könyv és számos kiállítás született a korábban élt női művészekről. Ezek az aktivitások segítenek revízió alá venni azt a szemléletmódot, amely évszázadokon át figyelmen kívül hagyta a progresszív női művészek munkásságát.

Értekezésemmel a továbbiakban a fent nevezett aktivitásokhoz szeretnék írásos, történelmi tényeken alapuló, reprodukciókkal ellátott példákkal hozzájárulni a Tézisek című szövegben megnevezett csoportosítás szerint.

2.1. Az apácaművészek csoportja

Kutatásomat a reneszánsz kor apácaművészeinek feltérképezésével kezdtem, mert a humanizmus kora előtti időkből nem találni olyan jeles művésznőt, akinek a neve ránk maradt, hiszen a feudális korszak vallási szabályainak és társadalmi rendjének következtében – amely nem a progresszív művészet létrejöttét támogatta – a művész, mint egyéniség nem volt létező fogalom. „Foucault azt írja a középkorról, hogy ekkor az egyház gyakorolta „a tudás kiváltságait, azt a vallási és erkölcsi hatalmat, amely formát adott az emberi kifejezésnek...”³

Az egyház hierarchikus szervezete megerősítette a társadalom osztálykülönbségeit. Patriarchális dogmái a nők természetes alsóbbrendűségére vonatkozó elméletek teljes készletét tartalmazták, amelyek az ókori Görögorszáig és az Ószövetségig vezethetők vissza. A Reneszánsz korig minden egyes középkori kolostorban tiltott volt a nőknek a tanulás.

2.1.1 Az első fennmaradt festett női önarckép

Maria Ormani degli Albizzi és Caterina Vigri művészete

Az önarckép értelmezhető az önfelismerésre tett kísérlet vizuális megjelenéseként is. Eszerint értelmezem az első, művét aláírással ellátó és önarcképet festő női képzőművész tevékenységét, aki egy 15. századi olasz apáca és kódexillusztrátor volt, név szerint Maria Ormani degli Albizzi. 1428-ban született Firenzében, és 1470 körül halt meg. 1438-ban lépett be a *Santa Caterina al Monte* kolostorba, amely közvetlenül a város falai mellett volt található Firenzében és amelyet ma San Gaggioként hívnak. A San Gaggio apácái egy elit közösséget alkottak, egy a Pietro Corsini bíborostól örökölt kiemelkedő könyvtárral. A saját breviáriumaikat és kézirateikat a firenzei Santo Spirito Ágoston-rendi szerzeteseknek és a Santa Monaca-i új Ágoston-rendi női kolostor számára másolták. A textiliparban is tevékenykedtek, finom lenvásznat és aranyszálat gyártottak. Maria Ormani saját arcképét 1453-ban, 25 éves korában festette meg egy 490 oldalas breviáriumba, ahol az ő arcképét láttató oldal alján nevével fémjelezte képmását. Bár abban a korban ez nem volt szokás, a kolostor biztonságában szerencséjére nem lett ebből gondja, büszke lehetett a saját arcképére.

³ Whitney Chadwick: *NŐK, MŰVÉSZET és TÁRSADALOM*, Thames és Hudson, London, 1990 és 1996, 44. o.



(3.) Maria Ormani degli Albizzi: *Önarckép*, 1453, Nemzeti Könyvtár, Bécs



(4.) Caterina Vigri: *Breviarium miniatúrákkal*, 20X30 cm, 1452, Corpus Domini Kolostor, Capella della Santa, Bolonya

Caterina Vigri (Bologna, 1413-1463) Maria di Ormani degli Albizzihez hasonlóan szintén breviárium-illusztrátorként dolgozott. Ő nem képzőművész volt, nem készített önarcképet és nem írta a nevét az illusztrációk mellé, viszont jelt adott személyéről azzal, hogy a szövegoszlopok alján szignálta azokat. Inkább irodalmár nőalaknak mondanám, aki „saját rendkívüli, misztikus élményeinek emlékeit rögzítette”⁴ a *Le sette armi spirituali (A hét lelki fegyver)* című könyvében. Bolognai nemesek lánya volt, és III. Niccoló d'Este gróf udvarában, Ferrarában kapott liberális humanista nevelést. Később visszaküldték Bolognába azért, hogy alapítson egy új kolostort, ahol majd ő lesz az apátnő. Zárdája, a bolognai Corpus Domini „a kultúra és a lelki élet központjává fejlődött”⁵. Halála után IX. Kelemen pápa szentté avatta, és „művészi adottságai miatt a bolognai

⁴ Fortunati, Vera, Jordana Pomeroy, Claudio Strinati: *Italian Women Artists*, National Museum of Women in the Arts, Sylvestre Verger Art Organization, Versailles, Milano, Skyra, 2007, p. 85

⁵ Fortunati, Vera, Jordana Pomeroy, Claudio Strinati: *Italian Women Artists*, National Museum of Women in the Arts, Sylvestre Verger Art Organization, Versailles, Milano, Skyra, 2007, p. 85

Accademia Clementina patrónusává (1709) és a festők védőszentjévé (1712) nyilvánították”⁶. A valamikori *Accademia Clementina* nevű intézmény ma az *Accademia di Belle Arti di Bologna* egyetemként működik. Az Accademia adott később tanulmányi helyet a művészettörténet számos nagy művésznőjének, akikről az értekezés további oldalain írok. Úgy Maria di Ormanno degli Albizzi mint Caterina Vigri két korszak, a késő-középkor és a kora-reneszánsz határán éltek és alkottak, középkori breviáriumok illusztrátoraként dolgoztak, humanista műveltségük révén kellő öntudattal és progresszíven alakították környezetüket.

2.1.2 A humanista nevelés

A Reneszánsz kor előrehaladtával a humanista nevelés előretörése tette lehetővé, hogy azok a nők, akik vagy mert gazdagok voltak, vagy mert egy művész családtag mellett nőttek fel, tanulhattak. A humanista szülők lányai tanulhattak olvasni és írni görögül és latinul, történeteket ismerhettek meg a mitológiából, és a bibliából. Ismereteket gyűjthettek arról hogyan kell énekelni, zenélni, és táncolni. Baldassarre Castiglione, író beszámol erről az 1528-ban, az udvari modorról és erkölcsről írt könyvében az *Il Cortegiano*-ban.

Sajnos ebben a korban egyik nem számára sem létezett az oktatásnak a mai értelemben ismert, társadalmi szinten szervezett formája. Néha a fiatal középosztálybeli vagy arisztokrata nőket művészeti oktatásban is részesítették – zene, kézimunka, virágrajz, csendélet. Ezek a tanulmányok már alkalmassá is tették őket egy az átlagosnál ígéretesebb a házasságra, ami rendkívül fontos volt, hiszen a nők csak kivételes esetben élhettek férj nélkül. A házasság egyetlen alternatívája a kolostorba lépés volt, és az életnek ezt a lehetőségét mindig is figyelembe vették a szülők, amikor egy lánygyerek még kicsi volt. Általában a második és az utánuk következő lánygyereket szánták vallásos életre. Ugyanis egy átlagos családnak nem volt annyi pénze, hogy képzésben részesítse és „házasságot vegyen” a megfelelő hozománnyal a lányainak. Gaia Servadio (1938-2021) olasz író a *Renaissance Woman* című könyvében a reneszánsz nőideáljának születését Guttemberg találmányához, az 1440-es évekre tehető könyvnyomtatáshoz köti. Servadio szerint: „Ez adta meg a lehetőséget, hogy az olvasás révén a nők szellemileg egyenlőek lehessenek a férfiakkal”⁷. „Ebben a korban lettek a nők még nőiesebbek, a férfiak még férfiasabbak, a tanult nők képesek lettek az

⁶ Fortunati, Vera, Jordana Pomeroy, Claudio Strinati: *Italian Women Artists*, National Museum of Women in the Arts, Sylvestre Verger Art Organization, Versailles, Milano, Skyra, 2007, p. 85

⁷ Servadio, Gaia: *Renaissance Woman*, I.B. Tauris, London, New York, 2005, p. 1

önálló véleményalkotásra, akár udvartartásra vagy uralkodásra is”⁸, – de csak akkor, ha éppen megözyegyültek, vagy fiú utód hiányában maguk dönthettek sorsukról, – teszem ezt hozzá én az olvasmányaim alapján.

2.1.3 A reneszánsz művészet írói, akik művésznőkről is írtak

Már a korai reneszánsz idején is voltak szerzők, akik különböző szempontok szerint írtak a nőkről. Ezek az írárok jelentést adnak a korabeli szerzők által kialakított nőképről. A humanista nemzedék legtermékenyebb és legsokoldalúbb írónője Christine de Pisan volt. 1364-ben Velencében született, 1429 után feltehetően Poissyban hunyt el. Négyéves korában került Párizsba, amikor apját V. Károly (1338-1380) Franciaország királya asztrológusává és személyi orvosává nevezte ki. Christine de Pisan-t olasz származása ellenére francia íróként tartják számon. A korabeli dokumentumok alapján ő volt a francia irodalom első női szerzője, aki műveiből meg tudott élni. Az 1390-es éveket követően gazdag mecénásokra is szert tett, köztük volt Isabeau de Bavière (1370-1435) francia királynő is. Széleskörű tudását mutatja, hogy az oktatásról, a kormányzás művészetéről, a háború vezetéséről is nyilvánosságra hozta elképzeléseit. Központi témája azonban a nők szociális helyzete volt. Így például az 1401-ben elkészült *Le Dit de la Rose* (*A rózsa története*) című műve a nők védelmére létrehozott „Rózsa-rend”⁹ fiktív alapításáról szól. 1405-ben fejezte be mai szemmel nézve legérdekesebb, *Le Livre de la Cité des Dames* (*A nők városának könyve*) című írását. Ebben a bibliai és a világi történelem jelentős nőalakjainak példáján keresztül rámutatott a nők el nem ismert képességeire, és egy olyan utópisztikus társadalom képét dolgozta ki, amelyben a nők egyenlő jogokat kapnak. Az általa leírt városban nagyszerű és független nők éltek. 1418-tól, a százéves háború egyik legrosszabb szakaszának kezdetétől visszavonultan élt lányával, Marie-val a *Saint-Louis de Poissy*, domonkos apácák vezette kolostorban. Ott 1429-ben szemtanúja volt Jeanne d'Arc, az „Orleans-i szűz” katonai teljesítményének, és 1430-ban, hosszú hallgatás után dicsérő beszédet szentelt neki. Ezután már semmi többet nem tudunk róla. Valószínűleg nem sokkal 1430 után Poissyban halt meg. A *Cité des Dames*-t a francia kutatók az első „feminista” szövegnek nevezik, amelyet később a francia posztmodern kritikusok elméletei mind megemlítenek Hélène Cixous-tól Luce Irigaray-ig.

A 16. század elején dolgozott Baldassare Castiglione, (1478-1529) olasz nemesi családból származó

⁸ Servado, Gaia: *Renaissance Woman*, I.B. Tauris, London, New York, 2005, p. 3

⁹ Whitney Chadwick: *NŐK, MŰVÉSZET és TÁRSADALOM*, Thames és Hudson, London, 1990, 1996, p.34

udvaronc, diplomata és író. *Il Libro del Cortegiano* (*Az udvari ember könyve*) című irodalmi műve, amelyben az udvari ember eszményét fiktív párbeszédnek segítségével dolgozza fel. Egy kitalált vitát tartalmaz az urbinói udvar tökéletes udvari emberének a jellemzőiről. Ebből az írásból kiderül az is, hogy Castiglione a nőket tökéletes teremtményeknek tekintette, akik ugyanolyan szellemi képességekkel rendelkeznek, mint a férfiak. Ez nem volt általánosan elfogadott álláspont a reneszánsz korban, amikor a nőket alsóbbrendűnek, sőt „félgyermeknek” és „örült állatoknak” (Luther Márton) tekintették. Castiglione így fogalmaz: „férfi és nő, kölcsönös és egymást kiegészítő, bár nem egyenlők”.¹⁰ A mű az udvari társadalom referenciaművévé vált egész Európában, és Ariosto *Orlando Furioso* (*A Dühödt*) és Machiavelli *Il Principe* (*A herceg*) című műve mellett az olasz reneszánsz irodalom egyik legfontosabb alkotása. A mű 1508 és 1516 között íródott, és 1528-ban nyomtatták ki.

A művész, építész és életrajzíró Giorgio Vasari (1511-1574) három nőt említ meg a második kiadású, *A legkiválóbb festők és szobrászok élete* című 1568-ban megjelent könyvében. Ez a három a következő: Properzia de Rossi (1490-1530), Plautilla Nelli (1532-1625) és Sofonisba Anguissola (1532-1625).

2.1.4 Olaszország kolostorai

A reneszánsz idején részben a humanista nevelésnek köszönhetően, részben a nők társadalmi helyzetének megfelelően egyre több apácaművész volt Olaszországban. 1515-ben csak Firenzében 2500 apáca élt, és 1552-ben már minden 19. firenzei nő apáca volt, ahogyan ezt Jeffrey F. Hamburger, művészettörténész az *Apácák mint művészek* (1997) című könyvében kifejti. Ennek az életformának a népszerűsége nem meglepő, a gyakran elnyomó alternatívákat tekintve bizonyos szempontból ez volt a legszabadabb élet egy női művész számára. A kolostorok a kor haladó szellemiségéhez tartozó nők számára is az egyik leginkább támogató művészlakhelyként szolgáltak. Ahogy Catherine Hall-van den Elsen, kortárs művészetkutató nő, a filozófia doktora írja: „A kolostor egyszerre volt menedék a világ elől, és a nők szellemi fejlődésének egyik potenciális csomópontja.”¹¹ Jeffrey F. Hamburger, kortárs művészettörténész az *Apácák mint művészek* (1997) című könyvében írja, hogy a kolostorok mindig is eltartották magukat különféle kézműves vállalkozásokkal. Az igazi pénzkereső foglalkozás a hímzés és a textilmunka volt, de a

¹⁰ Whitney Chadwick: *NŐK, MŰVÉSZET ÉS TÁRSADALOM*, Thames és Hudson, London, 1990, 1996, p. 36

¹¹ Hall-van den Elsen, Catherine: *Luisa Roldán*, Getty Publications, Los Angeles, 2021, p. 16

kolostorokban élők gyakran gyógyszerészként dolgoztak, az apácázárdákban ez szintén egy szokásos munka volt.

A firenzei apáca, Maria Celeste nővér, aki Galileo Galilei lánya volt szintén gyógyszerészként végezte pénzkereső munkáját. Leveleit a *Lettere al padre* című könyvben közzétették. 124 levelét olvastam, ezek jó alkalmat adtak arra, hogy betekintést nyerhessek egy firenzei reneszánsz kolostor falai közé, ahol az apácáknak lehetőségük volt miniatúrák és kéziratok illusztrációinak készítésére is. Jeffrey F. Hamburger szerint az autodidakta apácaművészek munkái több fontos funkciót is betöltöttek: lehetővé tették az apácák számára, hogy tehetségüket gyakorolják, (anyagi szükségleteiket azonban a katolikus egyházuk támogatta), tevékenységük kulturális presztízszt teremtett, amely művelt nőket vonzott a kolostorokba.

2.1.5 Plautilla Nelli, Firenze első női festője

Plautilla Nelli (1524-1588) olasz apácafestő volt, eredeti neve Pulisena. Apja kereskedő volt, anyja meghalt, amikor ő született, nővérével együtt zárdába került, a *Santa Caterina da Siena* domonkos kolostor apácájaként élt a firenzei Piazza San Marco téren. Őt nevezték Firenze első női festőjének. Ebben a kolostorban volt egy rokona is, akit Cecíliának hívtak, gyógyszerészként tevékenykedett és Michelozzo Michelozzi építész és földbirtokos lánya volt. Az eddigi kutatások alapján ő lehetett Nelli példaképe hiszen rendkívül intelligens apácaként latinul is tudott. Cecilia nagyon tájékozott volt az építészetben, és könnyen kommunikált a munkásokkal. Ezt azért érdemes megjegyezni, mert a *Santa Caterina da Siena* domonkos kolostort, ahol éltek 1500-ban kezdték el építeni, tehát még építési munkálatok alatt állt, amikor az apácák már ott éltek. Ugyanakkor Nelli képességei sem törpültek el rokona mellett. „Az intellektuális, adminisztratív és gyakorlati képességek jellegzetes kombinációja tükröződött Nelliben.”¹² Apjának üzleti kapcsolatai voltak a Santa Caterina vezetőivel, ami erősítette pozícióját.

Plautilla Nelli-t valószínűleg művészi képességei miatt csábították a firenzei *Santa Caterina da Siena* kolostorba. Miután 1538-ban, 14 évesen belépett a rendbe, máris hozzáférhetett a kolostor nagyszabású grafikai és rajzgyűjteményéhez (néhány tanulmányát Giorgio Vasari művészettörténészől szerezte, akit személyesen is ismert, és aki később megemlíttette őt *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, című 1568-ban megjelent második kiadásában).

¹² Catherine Turill: *Nuns' Stories*, in: Jonathan K. Nelson: *Plautilla Nelli (1524-1588) The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, Syracuse University Press, Florence, 2008 p. 12.



(5.) Plautilla Nelli: *Egy fiatal nő feje és válla*, GDSU, Firenze



(6.) Plautilla Nelli: *Térdelő férfi alak*, GDSU, Firenze

Plautilla Nelli a kolostorban tanult meg festeni. Vasari írta, hogy jeles mesterek másolásával kezdte. A férfi anatómiát természetesen csak rajzokról lehetett tanulmányoznia, a kolostorba férfiak nem mehettek be. Johnatan K. Nelson feltételezi, hogy a térdelő férfi alak tanulmánya talán Michelangelo Feltámadt Krisztus című műve után készült. A tanárokhoz és férfi modellekhez való hozzáférés hiánya tehát korlátozó tényező volt a festő apácák fejlődésében. Mindazonáltal Nelli a kolostorában bátorítást kapott művészi tevékenységéhez. A kolostorban sok kézirat- és miniatúrafestőnek a lánya élt, de Nelli munkája kimagaslott közülük. Az ő munkái keresettek voltak, és hamarosan saját műtermet vezetett *Santa Caterinában*, ahol nyolc apáca művésznő tanult nála és dolgozott vele. Magángyűjtők számára is szívesen készítettek áhítatos festményeket. A *Santa Caterina* apácái más kolostorok számára is készítettek drága, monumentális műveket. „1559-ben Suor Plautilla beszámolt egy kifizetésről egy táblaképért, amelyet valószínűleg a pistoiai *Santa Lucia* dominikánus templomba küldtek.”¹³ *Pünkösöd* című művét Perugiába, a San Domenico templomba csinálta.

¹³ Catherine Turill: *Nuns' Stories*, in: Jonathan K. Nelson: *Plautilla Nelli (1524-1588) The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, Syracuse University Press, Florence, 2008 p. 13.



(7.) Plautilla Nelli: *Pünkösd*, San Domenico, Perugia, 1554

Az alább látható *Krisztus levétele a keresztről* című képe, ahogy Giorgio Vasari *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* című művében írta, 1568-ra már a kolostor templomában volt a Piazza San Marco téren. Most a San Marco Múzeum refektóriumában függ. Magnolia Scudieri, 20. századi olasz művészettörténész, aki a San Marco Múzeum vezetője volt, azt írja: „a festményen „Jézus a földön egy kövön fekszik, Szent János tartja a testet, Mária Magdolna átöleli a lábát, a Madonna pedig a földön térdel a közelben. A Szűzanya mellett Nelli két jámbor asszonyt is megfestett”¹⁴. Mögötte Péter, Pál, a harmadik férfi pedig talán Nikodémus vagy Arimateai József. Johnatan K. Nelson a *Syracuse University, Florence* művészettörténet professzora feltételezi könyvében: „A siralomkép alakjai nyíltan kifejezik gyászukat gesztusaik és látható könnyeik által. Ez megerősítette volna azt a sok reneszánsz néző által vallott véleményt, hogy a nők által és nőknek készített művészet rendkívül érzelmes”¹⁵. Szerinte, hogy Nelli még két nőt is hozzátett a jelenethez, szintén azt mutatja, hogy a mű nőknek készült. Jézus testének megfestésén az is jól látszódik, hogy Nelli sokkal jobban értett a női anatómiához, mint a férfiéhoz.

¹⁴ Scudieri, Magnolia: *The History, Sources, and Restoration of Plautilla Nelli's Lamentation*, in: Nelson, Jonathan K.: *Plautilla Nelli (1524-1588) The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, Syracuse University Press, New York, Florence, 2008, p. 60

¹⁵ Nelson, Jonathan K.: *Plautilla Nelli (1524-1588) The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, Syracuse University Press, New York, Florence, 2008, p. 13



(8.) Plautilla Nelli: *Krisztus siratása szentekkel*, Museo di San Marco, Firenze

Az egyetlen megmaradt szignált festménye ma a firenzei Santa Maria Novella templomban található. A nagyméretű *Utolsó vacsora* (7 X 2m, olaj, vászon) című festmény 1560 körül készült. A festmény mérete megegyezik Leonardo Da Vinci *Utolsó vacsora* című munkájának méretével. Nelli ezt a művet apáca társai segítségével készítette el, akiknek a kolostor festőműhelyében ő tanította meg a festészeti munkák technikai alapjait. Ezzel a képpel kitüntetett hírnevet szerzett a Santa Catarina műhelyének, így az ő nyomán sok művészlány ment ebbe a kolostorba, hogy festőnővé legyen. Johnatan K. Nelson azt írja könyvében, hogy Plautilla Nelli nagyon jól ismerhette és tanulmányozhatta Leonardót és Raffaellót: „...Utolsó vacsorája arról tanúskodik, hogy ismeri Leonardo és valószínűleg Raffaello értelmezését...”¹⁶.

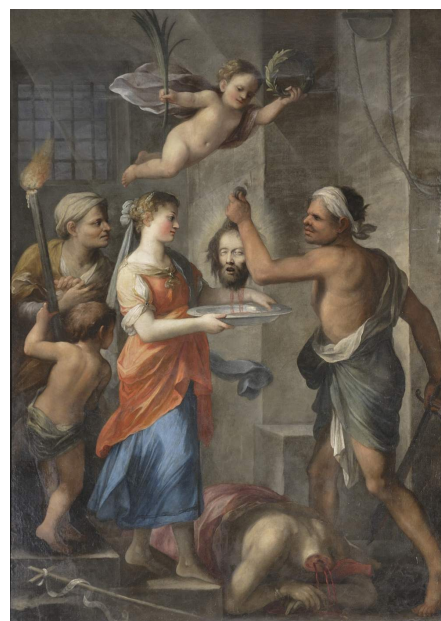


(9.) Plautilla Nelli: *Utolsó vacsora*, 7x2 m, olaj, vászon, 1560 körül, Santa Maria Novella bazilika, Firenze

¹⁶ Catherine Turill: *Nuns' Stories*, in: Jonathan K. Nelson: *Plautilla Nelli (1524-1588) The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, Syracuse University Press, Florence, 2008 p. 12.

2.1.6 Plautilla Bricci az első női építész

A római Plautilla Bricci (1616-1705) is művészcsaládból származott, édesapja zenész volt, sikeres festő és szobrász lett, mindvégig Rómában élt és alkotott. Én a besorolásomban az apácaművészek közé tartozik, mivel apja és fiútestvére halála után zárdába kellett vonulnia, hisz nem volt férjezett, és nem élhetett önállóan egyedülálló nőként. A kolostorban lelte halálát is. Róma Trastevere nevű kerületének *Santa Maria* templomában van eltemetve. Bricci volt az első női építész, akiről tudunk. Akkoriban egyetlen nő sem tanulhatta ezt a mesterséget hivatalosan. Leghíresebb építési terve a római Villa Benedetti (másnéven: Villa il Vascello), ennek az épületnek elkészültekor, a munkálatok vezető építésze is ő volt. Ránk marad tervei bizonyítják, hogy sok egyéb villát is tervezett festményekkel és szobrokkal. Egyik tanára volt Giuseppe Cesari, a manierista festő. Első ismert festménye a Montesanto-i Santa Maria templomban látható a Piazza del Popolo téren.



(10.) Plautilla Bricci: *Keresztelő Szent János vértanúságát ábrázoló irgalmas társaság*, 1675, Poggio Mirteto, Keresztelő Szent János templom, főoltár

2.1.7 Az apácák közösségén belüli hierarchia

Elöljáróban megjegyzem, hogy nagyon szomorúan vettem tudomásul olvasmányaim során azt a döntési kényszert, ami az eddigiekben tárgyalt időszakban, egy átlagos családban gyakran fennállt. Legtöbbször anyagi okokból, csak az egyik lány tudott házasságot kötni, általában a legidősebb, a többi lánynak pedig kolostorba kellett vonulnia. Ez nem a kisasszonyok saját döntése volt, így a

kolostorban gyakran voltak apácák, akiknek egyáltalán nem volt erős a vallási meggyőződésük, de ennek ellenére egész életüket zárdába kellett tölteniük. Egy ilyen helyzetben szerintem a legjobb ami történhetett velük, hogy a zárdában foglalkozhattak művészi alkotások létrehozásával.

Sherrill Cohen korstárs művészetkutató a *The Evolution of Women's Asylums Since 1500 / From refuges for ex-prostitutes to shelters for battered women* című könyvéből megtudhatjuk, hogy az apácák társadalma is megoszlott. A művészapácák egy magasabb társadalmi osztály voltak, a festők mellett ide tartoztak az énekes apácák is, akik kórust alkottak és nem kellett a kolostorban fizikai munkát végezniük. Az alacsonyabb rétegben voltak a szolgáló apácák, akik főztek, kertészkedtek, takarítottak, mostak, betegeket ápoltak, textilmunkákat végeztek. Cohen könyve nagyon jól leírja a toszkán nők három lehetőségét a 16. században: A nők többsége minden társadalmi rangban abban a reményben nőtt fel, hogy ha szerencsés lesz, megházasodhat. Ez volt az első és leginkább vágyott lehetőség. Az a nő, aki vagy gazdasági okokból nem tudott, vagy mert vallási okokból nem akart házasságot kötni, egy kolostorba ment a középkori vagy a kora újkori Olaszországban. Ez volt tehát a második, társadalmilag elfogadott lehetőség. A harmadik lehetőség a prostitúció volt. Azokról a művésznőkről akik a prostituáltak közegében éltek és alkottak a következő, 2.2.-es pont alatt írok majd részletesen. De itt a prostituáltaknak az apácák közösségén belüli hierarchiában elfoglalt helye szempontjából ki kell térjek röviden helyzetük ezen aspektusára. A férj nélküli nők, akik nem apácák voltak, maguk dolgoztak meg az életük fenntartásához szükséges pénzért vagy egyéb juttatásokért. A nőket azonban ekkoriban a patriarchális társadalom kizárta a pénzkereső munka világából, esetleg cselédek lehettek.

Alessandra Strozzi, (1408-1571) aki kereskedő özvegyeként kivételes helyzetben volt, a családi vállalkozás adminisztratív dolgozója lehetett, találóan foglalta össze a 15. századi kortársainak hozzáállását a nőkhöz: „Aki feleségül vesz, pénzt akar.”¹⁷ A társadalom felső és középső rétegeiben például a firenzei és pistoiái szülők házasságot kötöttek fiaik és lányaik számára, azzal a céllal, hogy gazdasági és politikai előnyt és becsületet szerezzenek maguknak és gyerekeiknek. A hozománynak jó esetben annyinak kellett lennie, hogy egy üzletet indíthasson el belőle a leendő családfenntartó férfi. A könyv érdekessége, hogy nagyon részletesen leírja a kolostorok életét, ahová valamikori szexmunkásokat is befogadtak. Ez Toscanában történt meg először a világon, és ez a fajta hozzáállás a kiszolgáltatottsághoz mostanra elterjedt. Maria Magdolna kolostor néven működnek ezek az irgalmas helyek ma az Egyesült Államokban.

¹⁷ Sherrill Cohen: *The Evolution of Women's Asylums Since 1500 / From refuges for ex-prostitutes to shelters for battered women*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1992, p. 24.

Sherill Cohen könyvében meglepetésemre találtam egy idézetet Veronica Franco, (1546-1591) velencei kurtizán és költőnőtől, aki kiállt Velence vezetése előtt egy olyan menedékhely létrehozása érdekében, ahol a praktizálásra már nem képes szexmunkások élhetnének. Hiszen ahogyan az életében gazdag Veronica Franco is, a legtöbb szexmunkás idős korára szállás nélküli lett, és legtöbbször nyomorban haltak meg. Veronica Franco, a jól ismert velencei kurtizán és a 17. század végének költőnője ezt írta petíciójában, amelyet a velencei szenátusnak szándékozott benyújtani: „Sok nő van, aki szegénységből, érzékiségből vagy más okból becstelen életet él, de akiket a Szentlélek arra készítet, hogy olykor gondoljanak a nyomorúságos végre, ami majd minden bizonnyal bekövetkezik, mind testben, mind lélekben. Ezek a nők könnyen visszavonulhatnak a rossz cselekedetektől akkor, ha lenne valami jó hírű hely, ahol eltarthatnák magukat és gyermekeiket. Mert nem léphetnek be a Zitelle vagy Convertite-k közé, ha anyjuk, férjük, gyermekük, vagy más kötelezettségük van. Ráadásul nehéz rávenniük magukat, hogy egy ilyen könnyelmű létből egy pillanat alatt olyan szigorú életmódba lépjenek, mint amilyen a megtérőkre vár. Mivel nincs rendelkezés ilyen esetekre, kitartanak... többek között abban a förtelmes bűnben: hogy a rászoruló nők eladják saját ártatlan lányaik szüzességét.”¹⁸ (Megjegyzés: Le Zitelle (hivatalosan Santa Maria della Presentazione), vagy „A vénlányok” egy templom Velencében, amely a hozománnyal nem rendelkező fiatal leányoknak – „zitelle” olaszul – adott menedéket. A Giudecca sziget keleti részén található. Ez a könyv leírja több ex prostituált életét, akik a Toszkánában lévő, számukra menedéket nyújtó kolostorokban megtalálhatták nyugalmaikat a kényszeres prostitúciótól elmenekülve. Sőt akadtak akik apácákká, majd akár rendfőnökökké is válhattak ezeken a helyeken. Ez egy jó példája annak, ahogyan a valamikori feleség, az apáca és a szexmunkás, a három szűkös választási lehetőség, ami egy nő számára megadatott létforma volt, hogyan találkozott egy kolostorban és mosódott össze a társadalmi kasztok közti határ. A nőknek akkoriban megadatott három szerep összemosódásának példája volt a különös életű apáca története is. Paola de Odivelas (1701-1768) a *Szent Denis* kolostor apátnője a barokk kor Lisszabonjában, apácaként V. János portugál király hivatalos ágyasa volt évtizedeken át, ez idő alatt egy fiút szült a királynak

¹⁸ Margaret F. Rosenthal: Veronica Franco's Terze Rime: The Venetian Courtesan's Defense, *Renaissance Quarterly* 42 (Summer 1989) 227-57. in: Sherrill Cohen: *The Evolution of Women's Asylums Since 1500 / From refuges for exprostitutes to shelters for battered women*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1992, p. 35.



(11.) *Az istenszülő anyja*, (18. századi Portugál Iskola) Paola de Odivelas nővér arcát adta a Szűz Mária képéhez

2.1.8 A portugál apáca öt levele, Sórora Mariana Alcoforado Santa Maria da Feira

Lisszabonban 2022-ben a Gulbenkian nevű művészeti szakkönyvtárban folytathattam kutatást, amikor megismertem a mára költőként elismert portugál apáca, Sórora Mariana Alcoforado Santa Maria da Feira nevű írónő történetét. Beja városában született 1640. április 22.-én és ugyanott halt meg 1723. július 28.-án. A Klarissza rendnek a *Convento de Nossa Senhora da Conceição* nevű kolostorában (magyarul: A Fogantatás Szűzanyja kolostorában) élt apácaként, szülőhelyén. Mariana Alcoforado volt az *Egy portugál apáca levelei* című, öt levélből álló kötet szerzője, amit először 1713-ban Franciaországban adtak ki. A Noël Bouton (1636-1715) francia tiszttel, Franciaország Portugáliában állomásozó marsalljával folytatott állítólagos szerelmi kapcsolata tette híressé irodalmi körökben, főleg Portugáliában és Franciaországban. Egyes irodalomtudósok a leveleket kitalált műnek tartják, és szerzőjüként Gabriel-Joseph de Lavergne-ot, (1628–1684) Guilleragues grófját nevezik meg. De ugyanakkor ismert tény, hogy valóban létezett Mariana Alcoforado nevű apáca Beja városában. A mű szerzőjének kiléte körüli viták végére, a további kutatások eredményei tehetnek esetleg egyszer majd pontot.



(12.) Arláth Krisztina: *Mariana Alcoforadó könyvével a Lisszaboni Nemzeti Könyvtárban*, digitális print, 30 X 40 cm, Lisszabon, 2022

Függetlenül ezektől a vitáktól, vagy éppen ezekre reagálva, a *Mariana apáca levelei*-ként ismert szöveg az, ami megihlette az *Új portugál levelek* című 20. századi kötetet szerzőit. (Megjegyzés: A 20. századi kötet megnevezése portugálul: *Novas Cartas Portuguesas*; angolul: *New Portuguese Letters*, rövidítve: NPL. A portugál és az angol megnevezést felváltva használják a kutatók, ezért fontosnak tartom mindkét megnevezés közzétételét.) A 20. századi kötet, egy levelekből, esszékből, versekből, töredékekből, rejtvényekből és jogi dokumentumok kivonataiból álló irodalmi mű. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta és Maria Velho da Costa portugál költőnők közösen írták 1972-ben jelentették meg. A szerzők nemzetközileg "The Three Marias" néven váltak ismertté.

A kötet megjelenése és betiltása, későbbi színpadi adaptációi, valamint a szerzők letartóztatása miatti nemzetközi felháborodás feltárta a világ előtt a rendkívül diszkriminatív, diktatórikus elnyomás létét és a katolikus patriarchátus hatalmát Portugáliában. A kötet elítélte a portugál gyarmatosítás igazságtalanságait és szerepet játszott a Második Köztársaság és a Portugáliát 1926 óta uraló tekintélyelvű rezsim bukásában is. Az *Új Portugál Levelek* 1971 folyamán született, három évvel a szegfűforradalom és az afrikai portugál gyarmatok függetlenné válása előtt. Szerzői, a fentebb már említett Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta és Maria Velho da Costa ekkor már ismert írók voltak. A közös munka időszakában hetente kétszer találkoztak Lisszabonban, nyilvános helyeken ebédeltek és zártkörűen vacsoráztak hogy „megvizsgálják a problémákat, amelyekben nőként és liberális íróként osztoznak.”¹⁹

¹⁹ Horta, Maria Teresa, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa: *New Portuguese Letters*, Doublyday & Company, 1972, New York, p. 158



(13.) Maria Teresa de Mascarenhas Horta Barros, (született: 1937 május 20, Lisbon), (kép: Wikipédia)

A 20. századi kötet, kiváló példája a művészettörténet kánonjából kimaradt, figyelmen kívül hagyott női művészek kulturális örökségét integráló kortárs művésznők társadalmilag is hatékony alkotótevékenységének.

Kitérek itt egy a 20. századiban Amerikában élt művésznő munkásságára azért, mert ő is apácaként volt művész. Az 1960-as 70-es évek Európában és Amerikában a progresszív társadalmi és művészeti folyamatok időszakává vált. Az Egyesült Államok társadalmi berendezkedéséből, illetve a különböző vallások híveinek nagy számából adódóan az egyház befolyása a világi struktúrák szerveződésében is jelentőséggel bírt. Ez adta meg a társadalmi kereteit egy 20. századi apáca művészi munkásságának.

2.1.9 Corita nővér, a kortárs „pop art apáca”

"A kreativitás mindannyiunkban a művészé. Alkotni annyit jelent, mint kapcsolódni. ... Minden alkalommal, amikor összeillesztünk dolgokat, alkotunk - legyen szó akár egy kenyérről, egy gyermekről, egy napról".²⁰ Írta Corita Kent a *Learning by Heart* című könyvében.

Corita Kent, (1918-1986) születésekor a Frances Elizabeth Kent nevet kapta. Ismertebb nevén Mary Corita Kent nővér, de a művészeti közegben Corita nővérként tartják számon. Amerikai apáca, művész, tanár, filozófus és politikai aktivista. Corita nővér az 1960-as évek egyik leginnovatívabb és legszokatlanabb popművésze.

²⁰ Kent, Mary Corita: *Learning by Heart* (2008) in: Aaron Rose: *Sister Corita* in: Gerald Matt: *Power up - Female Pop Art*, Kunsthalle, Wien's Catalog, Vienna, KUNSTHALLE Wien, 2011, p: 151.

Kisgyermekként Los Angelesbe költözött a családjával és 1936-ban belépett a Los Angeles-i *Mária Szeplőtelen Szívének Szolgái* rendházba ahol felvette a Mary Corita nővér nevet. 1968-ig ebben a kolostorban élt, tanult és tanított. 1964-től 1968-ig az ottani főiskola művészeti tanszékének vezetője volt.



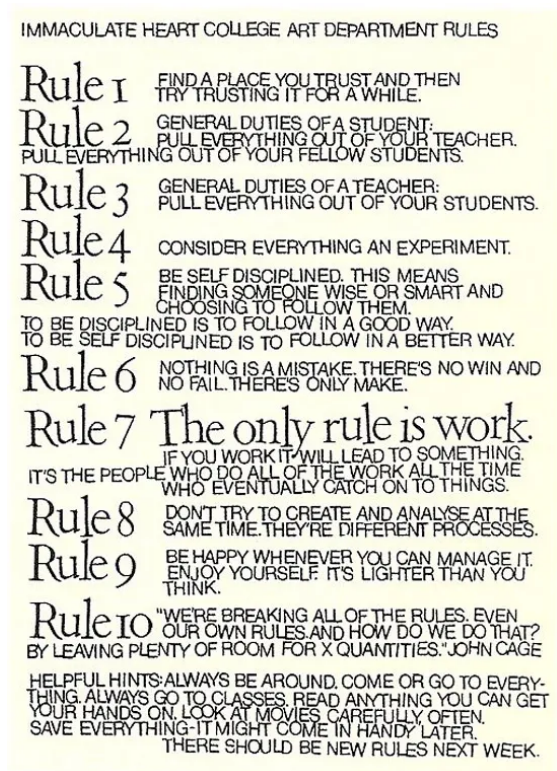
(14.) Corita Kent tanítványaival az IHC-ben, (fotó: <https://www.corita.org/about/corita>)

Kent fogalmazta meg azt az általa „10 szabály a diákoknak, a tanároknak és az életnek” nevezett művészetoktatói programot, ami 1967-1968-ban az általa tanított osztállyal megvalósított projekt részeként íródott. A szöveget gyakran tévesen John Cage zeneszerzőnek tulajdonították. Cage nem megszovegezte, hanem népszerűsítette a Corina féle szabályzatot, amelynek 10. pontja közvetlenül Cage-t idézi.

Az 1950-es évek elején Corita nővérnek már természetes volt, hogy tanulmányokat folytathatott. Művészettörténetből szerzett mesterdiplomát. Korai munkái figurális és vallási motívumokat tartalmaztak. Műveit azok formai jegyei alapján "neogótikusnak" nevezték. Főleg a szitanyomás technikát alkalmazta, mert ezt a műfajt megfizethető és demokratikus művészeti formának tekintette. Az 1960-as évek elejére munkái alapvetően megváltoztak, egyre inkább politikai jellegűvé váltak. Kent olyan személyiségekről, mint Martin Luther King, Coretta Scott King és César Chávez, a tömegmédiában kinyomtatott fényképeiket építette be szerigráfiáiba, így fejezve ki támogatását az olyan társadalmi és politikai küzdelmek iránt, mint a polgárjogi- és a vietnami háború elleni mozgalom.

Miután Corita nővér meglátogatta Andy Warhol egy kiállítását egyre inkább használni kezdte munkája nyersanyagaként a tömegkultúra által termelt nyomtatott képeket. "Sokszor tépte, vagy gyűrte ezeket, majd ebben az állapotban újra lefényképezte. Gyakran használta az élelmiszerboltok feliratait, újságkivágásokat, dalszövegeket, szentírásból vett szövegeket, és olyan irodalmi nagyságok írásait, mint Gertrude Stein, E. E. Cummings és Albert Camus, tette meg munkái szöveges elemeinek középpontjává."²¹.

Az 1960-as években készült művei "a szegénységtől, az anyagiaktól és a környezetromlástól kezdve az egyenlőtlenségen, a társadalmi igazságtalanságon és a háborún át terjedő témákat mutattak. ²². Mindeközben a *Szeplőtelen Szív* nevű közösségben tartott művészeti órái standard művészeti kurzusokká váltak, ő ezeket eseményekként és happeningekként írta le. Az aktivitások az avantgárd keresett találkozóivá váltak, olyan neves látogatókkal, mint többek között Alfred Hitchcock, John Cage, Charles és Ray Eames.

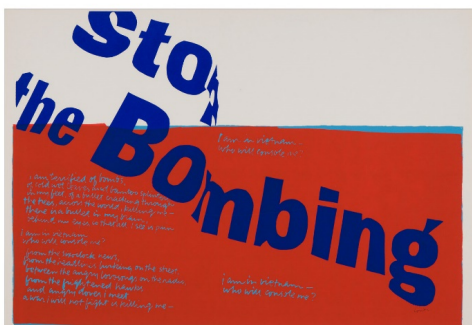


(15.) Corita Kent: *Szabályok*, szitanyomat, 1967, Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles

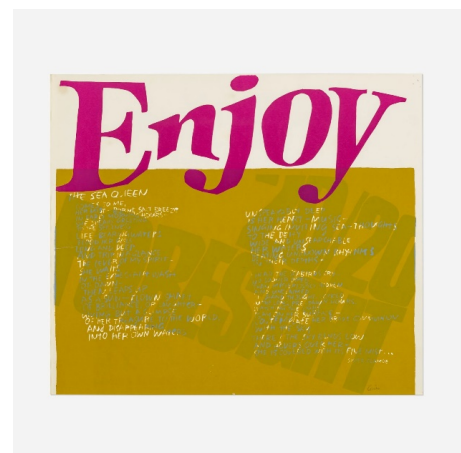
²¹ Aaron Rose: *Sister Corita* in: Gerald Matt: *Power up - Female Pop Art*, Kunsthalle, Wien's Catalog, Vienna, KUNSTHALLE wien, 2011, p: 151

²² Aaron Rose: *Sister Corita* in: Gerald Matt: *Power up - Female Pop Art*, Kunsthalle, Wien's Catalog, Vienna, KUNSTHALLE wien, 2011, p: 151

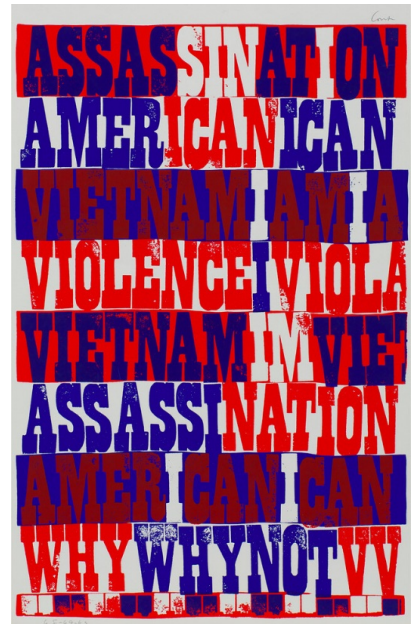
Kent-et a római katolikus egyház felettesei elítélték politikai tevékenységért és 1968-ban kényszerítették, hogy hagyja el vallási rendjét. Művészete tehát összeegyeztethetetlen volt a katolikus konzervativizmussal, több mint 30 apácaként eltöltött életév után 1969-ben kilépett a rendből, és Bostonba költözött, ahol csendben élt, és 17 ott töltött év után, 1986-ban rákban halt meg. 1997-ben a Los Angeles-i *Corita Art Center* múzeummá lett nyilvánítva, amely az ő hagyatékára épül. 1967-ben a *Harper's Bazar* felvette őt a 100 amerikai sikeres nő listájára, és a *Newsweek* 1967. december 25-i számának címlapján szerepelt.



(16.) Corita Kent: *Watts Stop Bombing*,
Immaculate Heart Collage, 1955,
35 mm-es dia, Corita Art Center



(17.) Corita Kent: *Enjoy 20/20*
szitanyomat, 23 in, 1967, Los Angeles



(18.) Corita Kent: *Kállitási meghívó*, 1969, szitanyomat, Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles, Fotó: Arthur Evans



(19.) Mary Corita Kent szerepelt a New Nuns magazin 1966-os cikkében (fotó: corita.org)

Arról, hogy a fiatal Elizabeth Kent miért lépett be a fent nevezett rendházba, eddigi tudásom szerint sajnos nem maradt hátra írásos anyag. Nem szeretnék messzemenő feltételezésekbe bocsátkozni, röviden azt jegyzem csak meg, hogy vallási hovatartozása mellett minden bizonnyal ez az életforma jelenhetett számára tanulási lehetőséget és biztos egzisztenciát, addig amíg meglátásai miatt nem került szembe a rend érdekeivel. A 20. század második felében Európában az egyház jelentősége egyre csökkent, az ott még működő kolostorok ellentétben a humanizmus korának támogató szellemiségével, nem kínáltak attraktív kibontakozási lehetőséget a 20. századi alkotó nők számára.

2.2. A velencei kurtizán művésznők csoportja

Kutatásom során nem találtam a reneszánsz és barokk idején élt képzőművésznőket, akik a kurtizánok csoportjához tartoztak. A kurtizán művésznők, zeneszerzők, énekesek, költők, színésznők voltak, filozófiai könyveket írtak. Feltételezem, hogy a művészet fent említett, nem anyaghoz kötött médiumait előnyösebben lehetett a szerelmi üzlet szolgálatába állítani. Ezen médiumok magas szintű gyakorlásával művészi hírnévre lehetett szert tenni a nőknek, akik egyébként a közéletből teljességgel ki voltak zárva. Szexmunkásként viszont gazdag férfiakhoz lehetett jutni, társadalmi kapcsolatokat és rangot lehetett szerezni.

Az értekezés 2.1.3 számú alfejezetében már megemlítettem, az 1528-ban megjelent Baldassare Castiglione, (1478-1529) olasz nemesi családból származó udvaronc, diplomata és író *Il Libro dei Cortegiano* (*Az udvari ember könyve*) című irodalmi művét, ami az 1530-as években közkedvelt olvasmány lett. A jelenkori kutatók a reneszánsz kor feminista irodalmának tekintik. Kutatásomnak ezen fejezetében azért térek vissza Castiglione művéhez, mert ebben az írásában jelenik meg először a „cortigiano” szó nőnemű változata, a „cortigiana”, kifejezés, aminek szó szerinti fordítása: – udvari nő – a könyv szövegének kontextusában udvaroncnő. A szerző a könyv tágabb összefüggésében egyértelműen utal arra, hogy az udvari nő nem más, mint az a magas rangú családból származó szexmunkás, aki megfelelő taníttatással és intelligenciával rendelkezik és képes a tanult férfiak, de akár az uralkodói udvarok lakói számára is megfelelő módon viselkedni.

Castiglione könyvének megjelenése előtt a kurtizán szó nem létezett, mint ahogyan maga az a tevékenység sem létezett, amit a szó jelöl. Annak, hogy ez a tevékenység azonban hamarosan egy bejegyzett pénzkereső szakmává, mondhatni iparaggá vált, több oka volt. Itt néhányat említek közülük például: A 16. században a test kultiválása fontos tényezővé vált úgy a művészetben mint az emberek mindennapi életében. Ennek megfelelően az udvarok világában, a férfiak köreiben is megnőtt az igény a test ápolására, kényeztetésére és szórakoztatására. Ennek az igénynek a kielégítése teremtette meg a kurtizánok csoportját, a szexmunkások elterjedését és pénzszerzési lehetőségeik biztosítását is. Gaia Servadio, (1938-2021) olasz író a *La Donna del Rinascimento*, (*A reneszánsz nő*) című 1986-ban megjelent tanulmányában arról ír, hogy egy tisztességes nő háromszor jöhetett ki élete során a lakásból. A keresztelőjére, az esküvőjére, amit a szülei rendeztek el, és a temetésére. A férj férfitárait sem vihette haza, nehogy találkozzanak a feleséggel. Az a tény, hogy a feleségek úgymond erkölcsi okokból teljesen el voltak zárva a férfiaktól, volt a másik oka a prostitúció megerősödésének.

Velence város vezetése például támogatta a kurtizánok tevékenységét annak a város számára előnyös üzleti és politikai haszna miatt. Az átutazók még nyomtatott listát is kaphattak a kurtizánok neveiről, áráiról, címeiről. Szájról szájra terjedtek a hírek, melyeknek alapján az idegenek számára Velence neve összekapcsolódott Vénusz nevével és a szabatos szerelem szimbólumává vált. Nagy vonzerőt jelentett az ott élő intelligens és könnyen megkapható szépségek meglátogatása nem csak az átutazók és a kereskedők, hanem az uralkodók számára is, akik gyakran felkeresték a lagúnák városát. Ilyen közismert személy volt például Veronica Franco költőnő, aki miatt a francia király III. Henrik (1551-1589) is halt a városban. Az éjszaka sikerének köszönhetően Velence hadiflottát is kaphatott a törökökkel folytatott ciprusi háborújához a francia államtól. Ez egy speciális, nem mindennapos példája a kurtizán tevékenység történetének, de a kevésbe rangos vendégek nagy száma és annak gazdasági haszna miatt a kurtizánok tevékenysége ebben az időben egy elismert és mi több, hivatalosan bejegyzett szakma volt. Mivel a szakma gyakorlói nem csupán saját maguknak, hanem a városnak is jövedelemmel és politikai előnnyel szolgáltak, ezért Velencében a város vezetése soha nem gondolt arra, hogy valaha is betiltsa ezt a mindkét fél számára lukratív tevékenységet. Marin Sanuto, aki „velencei patrícius és híres naplóíró volt, jegyezte fel, hogy a 100.000 lakosú városban 11.654 prostituált volt”²³. Abban az időben kétféle módon működött a kurtizán szakma. A *cortigiana di lume* nevű kasztban voltak az alsóbb osztálybeli kurtizánok. A *cortigiana onesta* réteghez tartozott az akit a felső kategóriás szexmunkások közé soroltak. Ide magas szintű kultúrával rendelkező, kimagasló oktatásban részesült nők tartozhattak, akik sokszor előkelő családok leszármazottai voltak, művészi tevékenységük által meghatározó szereplői voltak a társadalomnak. Ahogy Margaret Rosenthals *Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, könyvében olvastam: „A velencei kurtizánok nemcsak a szexuális üzletért, hanem a pusztá beszélgetésért is standard díjat számíthattak fel”.²⁴ A továbbiakban két kurtizán művésznő alkotó- és közéleti tevékenységére térek ki.

²³ Rosenthal, Margaret F.: *Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992 p. 11

²⁴ Rosenthal, Margaret F.: *Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992, p.20

2.2.1 Veronika Franco, az első közéleti aktivista, író és *cortigiana onesta*



(20.) Jacopo Tintoretto: *Hölgy arcképe*, (Veronica Franco), olaj, vászon, 61,4x47,1 cm, Worcester Art Museum, Worcester, kb. 1575-1594

Veronica Franco (1546-1591) a 16. század végének legismertebb velencei kurtizánja és költőnője volt. Versei és petíciói maradtak ránk, az utóbbiak közül az elsőt 1570-ben, 24 évesen a velencei szenátushoz írta. Ebben, mint már korábban jeleztem, anyagi és erkölcsi segítséget kért az idős és beteg volt kurtizánok számára. Nyilvánosan kiállt és kitartóan harcolt egy a prostituáltaknak létrehozandó öregotthon megvalósítása mellett amely 1580-ban a Giudecca szigetén megépült. Egy további petícióban írt a fiatal lányok megerőszakolásáról, akik egyedülálló anyjuk vagy családjuk szegénységének áldozatai voltak és a nemesi családokból származó lányok elleni szexuális erőszakról is. Ezek az írások a saját korukban messze túlmutattak a női jogokért való kiállás lehetséges keretein és utat törtek a későbbi, egészen korunkig vezető nőjogi aktivitásoknak. A 20. századi művészettudósok a 16. század legfontosabb nőjogi harcosaként tartják számon. Munkásságának ezen vonatkozása késztetett arra, hogy írjak disszertációmban alkotótevékenységről és személyéről annak ellenére, hogy nem képzőművészként tevékenykedett. A kutatás során kiderült számomra, hogy mivel a város polgáraként társadalmi, politikai és intellektuális szempontból aktívan részt vett Velence közéletében, ezért személye megkerülhetetlen az értekezés szempontjából. Írásai széleskörűen adnak betekintést nem csak a *cortigiana di lume* nevű, alsóbb osztályú kurtizánokat magában foglaló kaszt helyzetébe, akik akadályokba ütköztek a városállam vezetőivel és a közösséggel, hanem a *cortigiana onesta* kaszthoz tartozó felső kategóriás szexmunkások közé sorolt alkotó nők korabeli helyzetébe is. Ezen belül azokéba is, akik nem alkotásaik és a közéletben való közvetlen részvételük kapcsán nyilvánultak meg, hanem csak szexmunkás szakmájuk üzletei ügyei miatt vettek részt a város nyilvános életben.

Veronika Franco 1546-ban Velencében született, ezen az úton nyerte el az ottani polgárjogot. Az elszegényedett kurtizán, Paola Fracassa lánya volt, aki bevezette a kurtizánszakmába, de kikövetelte azt is, hogy amikor a három fiú gyermeke a házukba meghívott tudoroktól tanult, akkor lánya is részt vehessen a képzésben. Franco tizenéves kora közepén ment férjhez egy Paolo Panizza nevű orvoshoz, a házasság nyomasztónak bizonyult, és hamarosan válni akart. Bár a korabeli velencei nők kezdeményezhettek ilyen eljárást, ha ezt megtették, gyakorlatilag lehetetlen volt vagyonrendezést vagy tartásdíjat elérni. Veronica Franco például arra kérte férjét, hogy adja vissza a hozományát, de a férj, azt visszautasította.

Írói munkássága provokatívan követelt helyet magának az irodalmi életben. Iskolai végzettség nélkül sikerült társadalmi rangra és időnként fényűző megélhetésre is szert tennie. Ennek ellenére írásaiban kifejezésre juttatta, hogy téved aki azt a képet alkotja róla, hogy mindig kellemes, csillogó és gondtalan életet él. Ő maga úgy írta le a kurtizánok és ezen belül saját életét, mint ami a szolgátságot, az elnyomást, a mindig fenyegető szegénységet, az ebből következő betegségeket és a nyomult halált hozza magával.

Szabadelvű nyelvhasználatával konkrét helyzeteket megjelenítve dramatizálta és megkérdőjelezte Petrarca szerelmi költészetét, ezen belül kliséinek idealizáltságát is. Verseiben és leveleiben aláásta a női szerető hagyományos ábrázolását, vagyis a hallgatag, távolságtartó, kegyetlen és elérhetetlen nő képét. Ragaszkodott ahhoz, hogy a női elkötelezettség és párbeszéd harcias és polemikus legyen. Írásaival megvédte magát a férfiak nyilvános megalázási kísérleteivel szemben és példát szolgáltatott minden nőnek, akit férfi támadói verbálisan vagy fizikailag bántalmaznak. A nő hangján beszélt, a vágy, a kéj és a féltékenységből eredő frusztráció pusztító erejéről valamint a nők társadalmi száműzetéséről is. Írásaiban követelte a mecénások erkölcsi ellenszolgáltatásait, hiszen egy kölcsönösségen alapuló függő viszonyban volt velük, mint a saját fiatalsága adta lehetőségeivel is. A mecénásoktól kapott adományokból és a munkájával keresett pénzből nyomtatta ki könyveit, amik a mai napig aktuális jelentéssel bírnak.

Charles-Louis de Secondat Montesquieu báró (1689-1755) az 1778-as évek körül bírálta Velence politikai berendezkedését, a korrupciót, a prostitúciót. A város társadalmi hanyatlásáról így írt: „A szemem igen jóllakik Velencében, de a szívem és az eszem nem. Nem tetszik az olyan város, ahol semmi sem buzdít kedvességre és erényre. Még azok az örömek is, amelyeket nyújt, ellenérzést kezdenek kiváltani belőlem, és – Messalina-val ellentétben – úgy van belőlük elegendő, hogy beléjük

sem fáradtam.”²⁵ *

Montesquieu könyvéből az is kiderül, hogy a 17. században a kurtizánok száma tovább növekedett, Róma, Velence, Firenze, Ferrara mind híresek voltak a különösen művelt nők intellektuális és szexuális szolgáltatásairól. Nőtt a kevésbé intellektuális irányultságú szexmunkások száma is, akik a gyors de kevés pénz megszerzésére irányuló unalmas és kiszolgáltatott prostitúció területén szolgáltattak. Így például Firenzében ahol az állam azért támogatta a prostitúciót, mert a városállam vezetése úgy ítélte meg, hogy túl sok a meleg férfi a városban. A szexmunkások a városközpontban kaptak ingyenes lakhatási lehetőséget, ezekben a lakásokban alakultak ki a bordélyházak. A támogatással a város vezetése a „melegség divatját” próbálta háttérbe szorítani. Gaia Servado erre reagálva megjegyzi: „Mint tudjuk a történelemből Donatello, Michelangelo, Botticelli, Alberti is mind meleg férfiak voltak.”²⁶ – akikre egyébként mindannyian büszkék vagyunk.

Veronika Franco a *cortigiana onesta* / A tisztességes, becsületes kurtizán, a művelt, független, szabadelvű alkotó nők azon csoportjához tartozott, amely a gazdag és hatalommal bíró felsőbb osztálybeli férfiak társaságát kereste, cserébe pedig luxuskörülményekre és társadalmi státuszra tett szert. Ezen csoport kulturális és társadalmi hatása, történelmi és művészeti jelentősége abban állt, hogy az ezen réteghez tartozó nők alkotói szándékaik kibontakoztatása mellett, a nemek közti viszonyok egyenrangúságának megteremtésére is törekedtek. A gazdag támogató ismerte a kurtizán politikai vagy társadalmi célkitűzéseit, a kurtizán pedig ismerte az árat, amit ezért cserébe elvártak tőle. Így a törekvések a két fél elvárásainak értelmében találkoztak és kölcsönösek voltak. A társadalom többi csoportjának képviselői azonban ezeket az egyenrangúsági törekvéseket inkább csak eltűrték, érdekből esetenként támogatták is, de azoknak progresszív horderejét figyelmen kívül hagyták és evvel leértékelték és marginális pályára helyezték azokat.

²⁵ Montesquieu: Jászai Magda, Gera György, Kovács Ilona, Miklós Tamás, Lothar Müller, Rónay György, Szerb Antal jogutódja: *Casanova Velencéje*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2010, 21.o.

* Messalina (* Kr. u. 20 körül - Kr. u. 48 őszén) Claudius római császár harmadik felesége volt. A forrásokban, amelyek többsége rendkívül negatívan nyilatkozik róla, kapzsinak, kegyetlennek és kicsapongónak írják le; állítólag nimfomániás volt. Számos magas rangú, kellemetlen személyiség esett áldozatul intrikáinak. Narcissus ösztönzésére kivégezték.

²⁶Servado, Gaia: *Renaissance Woman*, I.B. Tauris, London, New York, 2005, p. 54.

2.2.2 Barbara Strozzi az első saját neve alatt publikáló női zeneszerző



(21.) Bernardo Strozzi: *Barbara Strozzi*, 1630 körül, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda

Barbara Strozzi (1619-1677) a barokk kor zeneszerzőjeként a későbbi női zenészek pályafutását elősegítő úttörő művész volt. Nőként ő hozta nyilvánosságra először élő előadások és leírt kották formájában saját, világi témákkal foglalkozó kompozícióit.

Velencében született, anyja Isabella Garzoni, aki háztartási alkalmazottként dolgozott Giulio Strozzi librettista, író és költő házában. A kutatások jelenlegi állása szerint nem bizonyított tény, hogy Giulio Strozzi a biológiai apja volt-e, vagy örökbe fogadta alkalmazottjának lányát. Ami bizonyított: Barbara Strozzi apja házában élt, aki legnagyobb gondossággal neveltette és egyedüli örökösévé tette. Az apa Giulio Strozzi az *Accademia degli Incogniti*, (*Ismeretlenek Akadémiája*) nevű, szabadgondolkodású értelmiségiekből, főként nemesekből álló tanult társasághoz tartozott, amely jelentős hatással volt Velence kulturális és politikai életére a 17. század közepén. A társasághoz történészek, költők és librettisták tartoztak, akik semmibe vettek számos, akkoriban érvényben lévő normát és erkölcsi felfogást. Giulio Strozzi háza, a Viaggi di Gian Vincero Imperiale utcában ennek az értelmiségi körnek fontos találkozóhelye volt, ahol többek között a kor ismert zeneszerzői közül is többen megfordultak, így például Claudio Monteverdi és Francesco Cavalli. Giulio Strozzi lányát nem azzal az akkoriban szokásos céllal nevelte, hogy férjhez adja, hanem zenei karrierjét tartotta szem előtt. Barbara Strozzi így alapos zenei nevelésben részesült, tanárai apja mellett Francesco Cavalli és Antonio Cesti voltak. Már 15 évesen énekelt apja estélyein és 1637-ben, amikor 18 éves volt apja megalapította számára az *Accademia degli Unisoni* (*Egyszólamúság Akadémiája*) nevű intézményt, amelynek rendezvényein Barbara Strozzi saját műveit adta elő. Apjának és a velencei akadémiák más tagjainak, mint például Aurelio Aurieli-nek,

Pietro Dolfino-nak, vagy a híres költő Giovanni Battista Marino szövegeit zenésítette meg, énekelte és viola da gamba vagy csembaló hangszereken kísértte magát. 19 éves korában operaénekesnőként lépett fel Nicolo Fontei *Bizzarrie veneziane* című operájában. Fontei összesen három operát írt neki, a *Contesa del canto e delle lagrime* (Venezia 1638), a *Se Amor non fugga* és a *Bizzarrie di Fontei* (Venezia 1639) című alkotásokat. Az opera műfajában való kitérő azonban rövid ideig tartott, mert ez a zenei forma nem vonzotta.

Az *Accademia degli Unisoni* nevű saját akadémiáján az opera műfajában tett kitérő alatt is folyamatosan bemutatta legújabb kompozícióit, amik közül sok a szerelem okozta szenvedéssel foglalkozik, tele iróniával. A téma zenei hangsúlyozása érdekében Strozzi gyakori és hirtelen kontrasztokat hozott létre műveiben a recitativ és az arioso szakaszok között. A saját maga írt szövegek tehát nem a vallás tiszteletéről, hanem a szerelemtől szóló nyílt diskurzusnak feleltek meg, ami akkoriban az akadémiai viták egyik fontos témája volt. Bár zenei előadásai és művészetről folytatott diskurzusai leginkább a magánegyetemen zajlottak, zenéje és gondolkodásmódja mégis széleskörűen ismertté vált úgy Velencében, mint annak határain túl.

Az általa írt és ránk maradt kották alapján tudott, hogy „Barbara Strozzi 125 vokális művet hozott nyilvánosságra”²⁷, szinte mind áriák és kantáták szólóénekeseknek, a legtöbbjük szopránra és basso continuóra íródtak. 1644 és 1664 között nyolc kottás kötetet adott ki, ezek közül az elsőt 25 évesen tette közzé *Il primo libro de' madrigali a due, tre, Quattro, e cinque voci* címmel. Ezt a zenei művet Vittoria della Rovere toszkánai nagyhercegnőnek ajánlotta. Apja révén szoros kapcsolatban állt a della Rovere családdal, és kutatásaim alapján Monteverdi-vel is. Második könyvét, a *Cantate, ariette e duetti*-t III. Ferdinándnak és Maria d'Austriának ajánlotta. *Donna di Maesta, di valor tanto* című könyvét III. Ferdinándnak és II. Eleonorának ajánlotta. Címzett még műveket II. Károlynak, Medici Annának, Francesco Carafa hercegnek és az utolsót, *Libro VIII* című művét a Velencébe látogató braunschweig-lüneburgi Zsófia hercegnőnek. Mára már bizonyított, hogy minden nyomtatásban megjelent kompozícióját magas rangú nemeseknek ajánlotta abban a reményben, hogy az udvarnál állást kaphat. Minden ilyen jellegű próbálkozása kudarcot vallott, független és vállalkozó szellemű művésznőként azonban egyre nagyobb jelentőségre tett szert a velencei művészeti életben. De mivel soha nem töltött be udvari pozíciót mint énekes, hangszeres vagy zeneszerző, ezért az udvari történetírás fejezeteiben neve nem szerepel.

²⁷ Poto, di Antonella: *Quis dabit mihi: per due trombe in Sib, Trombone e Tuba/ Barbara Strozzi 1619-1677*, Edizioni Diarmonia, Acerra, Napoli, 2023, p. 11

Barbara Strozzi személyét és munkásságát 1900-ig bezárólag a szakirodalom következő kiadványai említették: Johann Gottfried Walther (*Musikalisches Lexikon*, 1732), Francois-Joseph Fétis (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. kiadás, 1884) és Hugo Riemann (*Musik-Lexikon*, 5. kiadás, 1900).

Hosszú szünet után először 1978-ban Ellen Rosand amerikai zenetudós hívta fel a figyelmet a zeneszerzőnő úttörő munkásságára, amit hosszú időre egyszerűen figyelmen kívül hagyott a történetírás és a zenei előadók érdeklődése. A 80-es évektől kezdődően munkássága úgy a kutatók mint a zeneértők körében egyre nagyobb érdeklődésre tart számot, zenéjének játszottsága reneszánszát éli, különösen népszerű az énekesnők körében. Az eddig feltárt írásos jelentések, levelek, dosszié-jegyzetek azonban mind csak néhány mozaikdarabkát tartalmaznak és ezekből a kutatás jelenlegi állása szerint még nem lehet átfogó életrajzot rekonstruálni. Felmerül a kérdés, hogyan tudott Barbara Strozzi érvényesülni fiatal női művészként. A válasz részben még mindig találgatásokból és utalásokból áll össze. Azonban tény, hogy apja szándéka, hogy művésszé váljon és az ehhez nyújtott sokrétű támogatása döntő hatással volt zenei karrierjére és élettörténetére. Az eddig feltárt életrajzi adatok alapján nem állítható pontosan, hogy valóban dolgozott-e kurtizánként, mint ahogyan azt az egyetlen róla készült és fennmaradt festmény sugallja, amelyen fedetlen mellekkel látható. A Bernardo Strozzi (1581-1644) által festett, a *Női zenész hegedűs viola da gambával* című képmás 1635-1639 körül készült, amin nem csak egy nyilvánvalóan muzikális nőt látunk, – egy viola da gamba, egy vokális darabokból álló gyűjtemény és egy hegedű társaságában, – hanem egy nőt, aki nyilvánvalóan nem felelt meg a kor nemesi rétege által meghatározott társadalmi normáknak. De miért fontos ez a *Női zenész hegedűs viola da gambával* című képmás, amit az azonos családnévvel rendelkező, de nem rokon festő készített? Azért, mert a kutatások jelenlegi állása szerinti bizonyított, hogy az Barbara Strozzi képmása. A portré már saját korában is erőteljesen alakította a művésznő életéről alkotott közfelfogást. Személyének megjelenítése, valamint zeneszerzőként és zenészként betöltött nyilvános szerepe miatt a férfi kortársak kurtizánnak bélyegezték és háttérbe szorították munkásságának lényegi aspektusait. Ugyanakkor a férfiak definiálta közélet hangadói által "éneklő Vénuszként" dicsért, de megvetett nő megtestesítette a szabad szellemű és szabadelvű Velencét, merész zenei nyelvezetével a velencei zeneszerzők élvonalába pozícionálta magát. Barbara Strozzi magánéleti státusza, hogy férj nélküli nő volt, akinek négy gyermeke született, valószínűleg Giovanni Paolo Vidman családos férfival való kapcsolatából, tovább szíthatta a „Strozzi mint kurtizán” pletykákat, amik az 1630-as években kezdtek el keringeni Velencében, és a mai napig tartják magukat. Egyedülálló zenei lehetőségekkel

és befolyásos kapcsolatokkal rendelkezett így ki tudta adni kompozícióit egy olyan korban amikor a nőknek még nem volt sok beleszólásuk a közéletbe, és főleg nem a zeneszerzésbe. Figyelemre méltó tény, hogy Barbara Strozzi saját neve alatt publikált, ami a korabeli nőknél teljességgel szokatlan volt. A nevével jelzett és nyomtatásban hátramaradt kottás köteteinek köszönhető, hogy életművének ezen része kétséget kizáróan és egyértelműen a személyéhez köthetően maradt fenn.

Barbara Strozzi művészi munkásságát az értelmiségi családhoz tartozás és az onnan kapott impulzusok alapozták meg. Ennyiben pályájának alakulása összevethető az értekezés következő fejezetében tárgyalt művésznőknek, a családi kötelék alapján művésszé vált alkotó nők csoportjának tagjaiéval. Ugyanakkor tény, hogy egy olyan társadalomban élt, ahol a nők csak nyilvános zenét (operaénekesként) vagy magánzenét (kurtizánként) csinálhattak. Az ő zenéje egyszerre volt nyilvános és magánzene. A magam részéről feltételezem és tiszteletreméltónak tartom, hogy Barbara Strozzi szexmunkája alapján anyagilag független volt. Számomra ez ugyanis sokkal nehezebb munkának tűnik, mint például kórusvezetőnek lenni egy templomban vagy udvari zenésznek a befolyásos nemesek köreiben. Abban az időben a velencei kulturális életben ilyen művészi rangra szert tenni és a közéletbe fontos női tagként „beágyazódni” csak a kurtizánoknak volt lehetőségük. Ezért véleményem az, hogy ha Barbara Strozzi nem lett volna kurtizán, nem lehetett volna tagja kora férfidominanciájú társadalmának.

2.3. A családi kötelék alapján művésszé vált alkotónők csoportja

A reneszánsz és a barokk korban a nőknek akik nem tartoztak az apácák vagy a kurtizánok csoportjához, művészeti akadémiák hiányában, nem volt lehetősége, a képzőművészeti képességeiket intézményes keretek között fejleszteni. Ezért a professzionális művésszé válás és az alkotásaik ellenértékéből származó pénzkereset lehetősége számukra kizárt volt. Kivételt azok a nők képeztek, akik művészcsaládba születtek és édesapjuk vagy egy közeli férfirokon révén, a család műhelyében asszisztensként tanulhatták a szakma és az üzleti élet alapjait. Jó esetben megörökölhették felmenőik műhelyét és klienseit is. Ez az opció csak abban az esetben érvényesülhetett ha nem született tehetséges fiú utód a művészcsaládba. Az így művésszé vált nők, pályájuk kezdetén gyakran akkor is ha már önálló műhellyel rendelkeztek, továbbra is a rokon férfi neve alatt alkottak, mivel így több esélyük volt műveik eladására. Pályafutásuk során többnyire lettek pártfogóik, pápák, uralkodók, gyakran befolyásos családokból származó nők, akik anyagilag

is elismerték teljesítményeiket. A férfiak által meghatározott művészeti közegben, így például a művészek műhelyeiben vagy a nekik fenntartott társasági körökben azonban nem szívesen látták a női művészeket hiszen abban az időben a konvenció szerint nekik a háztartási szférában volt a helyük. A művészcsaládok tehetséges nőtagjainak azonban lehetősége nyílt arra, hogy felmenőik szakmai támogatásával tanulhassanak, férfi művészekkel is együtt dolgozhassanak és helyet kapjanak a művészeti közeletben. Előfordult azonban az is, hogy a család szakmailag legalább annyira kihasználta, mint támogatta művésszé vált nőtagjait. Példa erre Elisabetta Sirani (1638 – 1665) Bolognában élt olasz festőnő és rézmetsző esete. Sirani mindössze 27 évet élt, 18 éves kora óta nyilvántartást vezetett azokról a képeiről, amelyeket apja cége értékesített. A bevételből fedezték a műhely, a család és a háztartás költségeinek nagy részét. A műhely többi munkatársával ellentétben ő nem kapott részesedést a díjakból, azokat teljes egészében apja szedte be. A jegyzetfüzetben (*taccuino di lavoro*) nem szerepelnek azok a képek, amelyeket titokban eladott barátainak, és amelyek árából anyját támogatta, vagy saját szükségleteire, például zeneóráira fordította. Az 1600-as évek közepén művészeti akadémiát alapított kizárólag lányok és nők számára, mert saját helyzetéből kiindulva fontosnak tartotta a nők szakmai felkészültsége által elérhető alkotói függetlenség megszerzését. Ezt csak úgy valósíthatta meg, hogy akadémiáján az apja is tanított. Az általa alapított akadémián tanult nők tanulmányaikat követően művészetükből élhettek, ami rendkívülinek számított korukban.

2.3.1 Marietta Robusti Tintoretta a művészcsalád által meghatározott festőnő



(22.) Marietta Robusti: *Önarckép*, 1580, Uffizi Képtár, Firenze

Marietta Robusti Tintoretta (1554/55?-1590) Velencében született. Születésének időpontja bizonytalan. Tényként ismert azonban, hogy Marietta Robusti a legidősebb lánya volt Jacopo Robusti Tintoretto nevű festőművésznak, aki támogatta lánya művésszé válását, de szerető ragaszkodásával egyben erősen befolyásolta, min több behatárolta pályájának alakulását.

Apjának egy német nővel folytatott törvénytelen kapcsolatából született, anyja nevét a kutatók mostanáig nem tudták felderíteni. Az apa törvényes házasságából legalább nyolc fiatalabb féltestvére volt, köztük Domenico és Marco Tintoretto, akik szintén festők lettek. Az apja lányát tartotta a legtehetségesebbnek és személyesen tanította festeni és rajzolni. Már kisgyerek korában figyelhette apja munkáját, vele mehetett amikor közmegebízásokat teljesített. Ilyenkor, állítólag fiúként öltöztették fel, mert lányként nem mindenhol lehetett volna belépnie. Tehetségének egyik korai, kiemelkedő példája egy 1565 körül, 10 éves korában készített rajz, amely fekete és fehér krétával megrajzolva ábrázolja egy „Vitellius-mellszobor” fejét. A lap az 1990-es években egy milánói magángyűjteményben volt, és a következő felirattal van ellátva: „Questa testa si è di man de madonna Marieta” („Ez a fej Marietta kisasszony keze munkája”).



(23.) Marietta Robusti Tintoretta, *Vitellius-mellszobor tanulmány*, krétarajz, 1565

Marietta Robusti Tintoretta apja asszisztenseként eleinte oltárképeken dolgozott, de a portré műfajának mesterségét is hamarosan kitanulta. 1567/68 körül, körülbelül tizennégy évesen, megfestette a híres tudós és velencei műkereskedő, Jacopo Strada portróját. Ezt követően a velencei nemesség számára divatossá vált, hogy „La Tintoretta”, ahogy a festőnőt apja művésznevére utalva nevezték, fesse meg portréikat. Hírneve hamarosan messze túllépte a város határait. Európa legjelentősebb uralkodói, köztük II. Miksa császár, II. Fülöp spanyol király és Ferdinánd főherceg meghívták, hogy készítsen róluk portrét. Apja azonban személyes és szakmai okok miatt nem akart elszakadni lányától. A családi festő műhely is rá volt utalva munkájára, az apa megtiltotta, hogy

elhagyja házat. Később hozzájárult ahhoz, hogy férjhez menjen. A párnak biztosítania kellett Jacopó Tintoretto-t arról, hogy az esküvő után is az ő házában fognak lakni. Marietta Robusti Tintoretta férje egy Marco Augusta nevű ötvös volt, aki valószínűleg Augsburgból (olaszul Augusta) származott. Feltételezhető, hogy ez egy megszervezett házasság volt, mivel az aranyművesség nagy tekintélynek örvendett Velencében, amiből Jacopo Tintoretto is profitálhatott. A házaspár hamarosan elköltözött, és a Contrada di S. Stin (S. Stefano) negyedben, San Polo városrészben élt. Egy lányuk született, Orsola Benvenuta, akit a hivatal bejegyzése szerint 1580 április 9-én kereszteltek meg. 1590 körül Marietta Tintoretta, körülbelül 35 éves korában, hirtelen meghalt. Halálának oka ismeretlen, de feltételezhető, hogy második gyermeke születésekor következett be. A Madonna dell'Orto-ban, Marco Episcopi (Tintoretto apósának) sírhelyén temették el, ahol apja és testvére, Domenico is nyugszik. Halála olyan súlyosan érintette apját, hogy soha többé nem tudott felépülni belőle. Marietta Robusti Tintoretta képeinek eszköztára és festésmódja nehezen különböztethető meg apjától. A művészetkutatók évszázadokon keresztül nem tartották fontosnak felderíteni a két azonos családnévű művész képeinek tényleges szerzőjét, ezért máig csak kevés művet lehet teljes biztonsággal a festőnőnek tulajdonítani. Például a *Férfi fiúval* című festményt, amely a Bécsi Művészettörténeti Múzeumban található, és ami 1920-ig Jacopo Tintoretto vitathatatlan műveként volt ismert, azt ma egyre több művészetkutató tulajdonítja Marietta Tintoretta festményének.



(24.) Marietta Robusti Tintoretta: *Férfi fiúval*,
Kunsthistorischen Museum Bécs, 1567
körül



(25.) Marietta Robusti Tintoretta: *Ottavio Strada portréja*
olaj, vászon, 128 x 101 cm, Stedelijk Museum,
Amsterdam, 1567-68

A kortárs művészetkutatók egyre inkább fontosnak tartják a szerzők személyének pontos meghatározását. Így például Roland Krischel (1961) művészettörténész, Jacopo Tintoretto kutató, a *Richard-Wallraf-Museum* kurátora, 2000-ben Marietta Robusti Tintoretta művének tulajdonította az Ottavio Strada, Jacopo Strada fiáról készített portrét. Ez a mű ma Amsterdamban a *Stedelijk Museum*-ban látható.

Marietta Robusta Tintoretta, velencei kortársa, a költőnő Moderata Fonte (1555–1592) Az *Il Merito delle donne* (*A nők érdeme*) című könyvében „rendkívül tehetséges” festőként említi. Ez a könyv Fonte-s legismertebb műve, a mai nyelvhasználat szerint „protofeminista pamflet”, amelyet 1600-ban posztumusz adtak ki. Ebben a könyvben kritizálja a nők férfiak általi bánásmódját, erényeiknek és intelligenciájuknak elismeréséért száll síkra.

Marietta Robusta Tintoretta művészeti pályafutása láttatja, hogy az 1500-as években Velencében egy festőművész, aki felismerte és elismerte lánya képességeit hogyan tudta lehetővé tenni, hogy lánygyereke megismerkedhessen a képzőművészet szakmai fogásaival és később polgári életet élő nőként egyéni alkotói pályát járasson be.

2.3.2 Fede Galizia, a család művészeti műhelyéből kivált, önállósult festőnő

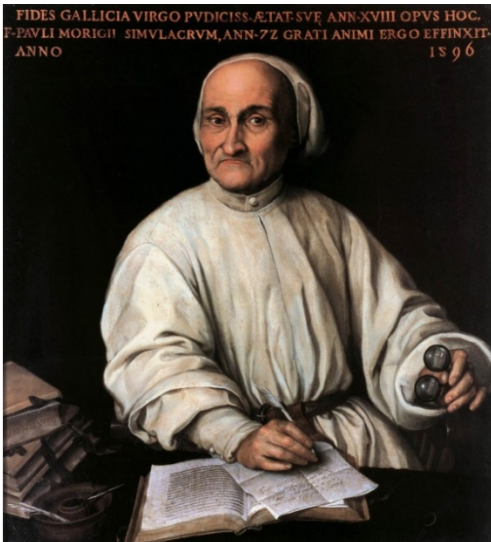
Fede Galizia (1578–1630) Milánóban született Nunzio Galizia miniatűrfestő és kézműves lányaként, és egész életét Milánóban töltötte. A képzőművészet alapjait apjától tanulta, aki Trientből származott, az 1570-es évektől Milánóban telepedett le, és kapcsolatokat épített ki a felső társadalmi réteggel. Fede Galizia stílusát az apja műhelyében kapott képzésnél is jobban meghatározta, hogy a régebben élt mesterek műveivel foglalkozott és azokat másolta. Nagy valószínűséggel ezek a művek inspirálták a festőnőt arra, hogy alkotásai „élethűek” legyenek. Ennek érdekében képeit sok részlettel, naturalista stílusban készítette. A festő és művészetelméleti szakember Gian Paolo Lomazzo az 1590-ben kiadott *Idea del tempio della pittura* (*A festészet templomának ötlete*) című könyvében már megemlítette munkáit. Galizia ekkor 12 éves volt. Az elkövetkező években nemzetközi hírnevet szerzett magának festőként. 1595-ben, 17 éves korában portrérajzaival olyannyira híressé vált, hogy neve eljutott II. Rudolf császár udvarába is. A kapcsolatot a milánói Giuseppe Arcimboldo (1526–1593) közvetítette, aki II. Rudolf hivatalos udvari művésze volt. Fede Galizia kapcsolata az uralkodó réteggel mindig laza maradt, soha nem

töltött be állandó udvari tisztséget. Ezért nem részesült az uralkodók vagy a nemesek támogatásában, de korának értelmiségi köreiből nagy elismertségre tett szert.



(26.) Fede Galizia: Férfiportré, (*Nunzio Galizia?*), datálatlan., olaj, vászon, 42x32cm, Amata Collection, Róma

A *Férfiportré*, ami valószínűleg apját Nunzio Galizia-t ábrázolja, mutatja azon rendkívüli képességét amivel a naturalista portrékat készítette. Vera Fortunati, a Bolognai Egyetem művészettörténet professzora, Jordana Pomeroy, amerikai múzeumigazgató, valamint Claudio Strinati, olasz művészettörténész, az *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque* című 2007-ben megjelent könyvükben írják, hogy ez az „egyik legkorábbi műve”²⁸.



(27.) Fede Galizia: *Paolo Morigia portréja*, olaj vászon, 88x79cm, 1592-95, Veneranda Biblioteca, Milánó



(28.) *Paolo Morigia portréja*, részlet, olaj vászon, 88x79cm, 1592-95, Veneranda Biblioteca, Milánó

²⁸ Claudi Strinati: *On the Origins of Women Painters*, in: Fortunati, Vera, Jordana Pomeroy, Claudio Strinati: *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, The National Museum of Women in the Arts, Skira Editore, Milan, 2007, p.16

Galizia 18 éves korában, 1596-ban festette a *Paolo Morigia portréja* című képet. Ez a számomra zseniális mű a milánói San Gerolamo templom számára készült. A képen látható Paolo Morigia jezsuita szerzetesként élt, és a festmény abban az élethelyzetben ábrázolja, amikor egy madrigál írásával van elfoglalva. A szemüveg tükörképe „az észak-európai hagyományok hatásait sugallja”²⁹. Csendéletekben, portrékban és vallásos festményekben is brillírozott, oltárképeket készített a milánói templomokban, a híres San Stefanóban is. Mantovában is dolgozott, manierista stílusban, és Franciaországban is ismert volt. Giovanna Garzonival Torinóban ismerkedett meg. Fede Galizia 63 ismert művéből 44 csendélet. A milánói művésznő e műfaj úttörői közé tartozott, és ma is leginkább ezzel a műfajjal hozták összefüggésbe. A fény és árnyék, a textúrák és a felületi hatások ábrázolásának minősége korában egyedülállónak számított. Az egyetlen aláírt műve ebben a műfajban 1602-ben készült, így ez az egyik legkorábbi, datált csendélet az olasz művészettörténetben. Ez a mű (is) évszázadokra elfelejtődött és csak az 1963 és 1989 között végzett kutatások hozták napvilágra. A későbbi években Fede Galizia érdeklődése a történelmi és bibliai témájú képek festése felé fordult.



(29.) Fede Galizia: *Noli me tangere* (*Ne érints engem*), olaj vászon, 1616, Pinacoteca di Brera, Milánó

Ebből az időszakból származik egyik fő műve, a *Noli me tangere* (*Ne érints engem*). A kép címe a föltámadt Krisztus figyelmeztető szavait idézi a bibliából, amiket a lábát átkarolni akaró Mária Magdolnához intézett. Ezen a képen nyomon követhető a régebben élt mesterek és az általa elismert kortárs művészek műveinek beható tanulmányozása. A kép háttérének megjelenítéséhez alkalmazott szakmai eszközök Leonardo festésmódjának tanulmányozására utalnak. A kép egyéb részein

²⁹ Fortunati, Vera, Jordana Pomeroy, Claudio Strinati: *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, The National Museum of Women in the Arts, Skira Editore, Milan, 2007, p.174

felfedezhetők „az észak-itáliai metszetek és Sofonosba Anguissola (1531/1532-1625) palermói festőnő tanulmányainak hatása”³⁰ is.



(30.) Fede Galizia :*Judit Holofernész fejével* (1596) olaj, vászon, John és Mable Ringling Művészeti Múzeum, Sarasota, Florida
(alakját önarcképnek tartják.)

Fede Galizia a Judit és Holofernész bibliai történettel behatóan foglalkozott. A téma különösen alkalmas egy nő küzdelmének dicsőítésére, akinek egy férfiak által dominált világban kell helytállnia. A *Judit Holofernész fejével* című festményének 1596-ban készült változata jelenleg az amerikai *Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida* intézményben található. Ennek a festményének hosszú útja volt míg eljutott jelenlegi helyére. Jacob és Eva Polak, zsidó vallású házaspár vitte Amszterdamból magával, amikor a náci rezsim miatt Amerikába költöztek, de a képet Hitler megbízottjai eltulajdonították és 1940-ben Németországba szállították. 1953-tól azonban az alkotás a *The Sarasota Collections* gyűjteményében látható. Az ezen változaton látható Judit alakját önarcképnek tartották, de ahogy Giovanni Agosti és Jacopo Stoppa írta *Fede Galizia* című könyvében, „ez nem lehet igaz”³¹. Személy szerint én az 1601-ben készült, Rómában a *Galleria Borghese, Salviati* részlegében őrzött változatot láttam, ami lélegzetelállító volt, leginkább a textiliák festésmódja miatt. Ezt a változatot 1612-ben Salviati bíboros gyűjteményének részeként dokumentálták. A fent említett két változat között nagyon kis különbségek vannak, például a Borghese változaton nincs gyöngy Judit nyakláncának közepén. A képen látható jelmez Fede apjának ideiglenes színházi munkájából származik, és az aranszálak rendkívül élethűen vannak megfestve, mintha valódiak lennének. Feltételezhető, hogy a valóságban a színházi jelmez nem valódi aranszállal volt elkészítve. A két változat közös vonása, hogy a hősnő arckifejezése nyugodt és határozott.

³⁰ Fortunati, Vera, Jordana Pomeroy, Claudio Strinati: *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, The National Museum of Women in the Arts, Skira Editore, Milan, 2007, p.173

³¹ Agosti, Giovanni, e Jacopo Stoppa: *Fede Galizia, Mirabile Pittoressa*, Catalog of Castello del Buonconsiglio, Presso Esperia, Lavis, Trento, 2021 p.138.

Galizia után Elisabetta Sirani és Artemisia Gentileschi is készített *Judit és Holofernesz* témájú festményeket. A három szerző azonos tematikájú műve egyértelmű hasonlóságot mutat abban, hogy Juditot határozott, erős és büszke nőként ábrázolják. Ezzel szemben a férfi kollégáik által festett azonos témájú képek a *femme fatale*-ra, a gyilkosra és Holofernes halálának kegyetlenségére helyezik a hangsúlyt. Látható tehát, hogy a festőnők által készített *Judit és Holofernesz* képek egy teljesen más narratívát követnek. A festőnők képeit összevetve az is láthatóvá válik, hogy a kor női képzőművészei inspirálták és erősítették egymást szemléletük alakulásában és alkotómunkájuk kiteljesítésében.

Fede Galizia életműve „talán nem annyira ismert, mint más női művészek, mint például Angelica Kauffman és Elizabeth Vigée-Lebrun életműve, hiszen nem fért hozzá az udvari vagy az arisztokrata társadalmi körökhöz, és nem kereste a politikai uralkodók és nemesek pártfogását.”³² írta róla Ann Sutherland Harris, az 1937-ben született brit-amerikai művészet-történész, aki a barokk- és a modern művészetre és a nők művészetének történetére specializálódott.

Az életmű feltárását az is megnehezítette, hogy számos művét kezdetben férfi kollégájának, Panfilo Nuvolonének (1581–1651) tulajdonították, aki jelentős mértékben Galizia inspirációjából táplálkozott. A monogrammal ellátott festmények újrafelfedezése azonban lehetővé tette a kutatók számára, hogy munkásságát újraértékeljék, megkülönböztetve kifinomult festészeti stílusát Panfilo nehezkesebb festésmódjától. Így csak későn vált ismertté a máig 63 képet számláló életmű, ami egyértelműen mutatja ennek az innovatív festőnőnek jelentőségét. Fede Galizia nem házasodott meg és nem született gyereke. 1630. június 21-én megírta végrendeletét, és valószínűleg nem sokkal később a pestisjárvány áldozatává vált.

2.3.3 Artemisia Gentileschi a polgárjogait kikövetelő festőnő

Artemisia Gentileschi (1593-1654?), az elismert festő Orazio Gentileschi legidősebb lányaként született Rómában. Tehetségét az apa korán felismerte és támogatta kibontakozását. Szerencsés helyzetét Artemisia Gentileschi nem hagyta kihasználatlanul, gyerekkorától kezdve apja műhelyében fejlesztette képességeit és ismereteit. Kedvező életkörülményei hozzájárultak ahhoz, hogy nagyon fiatalon felismerte személyi- és alkotói jogait és kiállt azok elismertetéséért. Hamarosan önálló művészzé vált, Firenzében, Nápolyban, Velencében és Londonban dolgozott festőként. Már 1609 körül, vagyis 15-16 éves korában professzionális szinten festett. Erről

³² Harris, Ann Sutherland és Linda Nochlin: *Női művészek (1550-1950)*, Random House, 1976, New York, p. 12.

tanúskodik a legkorábbi, aláírásával ellátott *Zsuzsanna és a vének* című korai remekműve, amit 1610-ben, 17 évesen alkotott meg és ami jelenleg a bajorországi Pommersfelden kastélyban található.



(31.) Artemisia Gentileschi: *Zsuzsanna és a vének*, olaj, vászon, 170 X119 cm, 1610, Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Németország

Az 1610-es évek elején Artemisia Gentileschi apjának Orazio Gentileschi-nek műhelyében dolgozott Agostino Tassi dekorációs és tájképfestő, aki a műhely tulajdonosának lányát a perspektíva szabályainak festői alkalmazására tanította. Ennek során egy tragikus esemény következett be, amely meghatározta a fiatal nő életét és hírnevét. 1611 márciusában Tassi megerőszakolta Artemisia Gentileschi-t. Ez nem pusztán egy személyes trauma volt, hanem társadalmi szerencsétlenségnek minősült, mert a szüzesség akkoriban egy fiatal lány legfőbb értéke volt, meglététől függött házassági esélye és családja becsülete is. Orazio Gentileschi 1612 májusában pert indított Tassi ellen, amelyet a tárgyalás fennmaradt okmánya aprólékosan leír. Tassi minden vádat tagadott. A bizonyítékok ellenére a per során nem a vádlottat, hanem az áldozatot kínozták hüvelykujcsavarokkal és emellett megalázó nőgyógyászati vizsgálatnak is alávetették.³³ Végül Tassit 1612. november 27-én elítélték. Ez a per az elsők közé tartozott, amit egy (művész)nő, – természetesen apja kezdeményezésére és csakis az ő támogatásával– megnyert egy férfi(művész) ellen. A korabeli viszonyokat és ezen belül a nők helyzetét tükrözi, hogy Tassi beleszólhatott a

³³ Luca Bortolotti: *Lomi (Gentileschi), Artemisia*. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 65 (2005), [online](#) (italienisch); Abruf am 6. November 2021.

büntetés kiszabásának és letöltésének módjába. Választhatott az öt évig tartó rabszolgamunka vagy a Rómából való száműzetés között. Az utóbbit választotta, a várost azonban csak hónapokkal később kellett elhagynia, miután 1613 áprilisában újabb ítéletet szabtak ki rá egy verekedés miatt.

Artemisia Gentileschi megsérült hírnevét mentendő már 1612. november 29-én feleségül ment az önmagához képest kevésbé ismert Pietro Antonio Stiattesi, nevű festőhöz, a Gentileschi családot a perben segítő jegyző testvéréhez. 1613 elején a pár Firenzébe költözött, házasságuk alatt négy gyermekük született.

A fiatal festőnő Firenzében már saját műhelyében dolgozott, tovább alakította független stílusát, számos portrét és bibliai festményt készített. Ennek egyik első példája az 1612–13 között készült *Judith lefejezi Holofernest* című festmény, amit a nápolyi székhelyű *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte* őriz. A festményből 1620 körül egy csak kissé, főleg a színekben megváltoztatott második változatot is festett, amely Firenzében a *Galleria degli Uffizi*-ban található. Ezt a bibliai motívumot előtte gyakran megfestették többek között Fede Galizia, Tintoretto és Caravaggio is. Artemisia Gentileschi képének sajátossága, hogy hidegvérű gyilkosként ábrázolja Judit személyét és sokkolóan naturalista ábrázolásmódjával hatásosan jeleníti meg a történetet. A kutatók a művészi közlés ezen módját gyakran a művésznő traumatikus élményével való személyes leszámolásaként értelmezik. Munkái már az 1610-es évek közepén elnyerték a szakértők és a kollégák elismerését. 1616-ban, 23 évesen az a megtiszteltetés érte, hogy felvették a firenzei *Accademia dell'Arte del Disegno* tagjai sorába.

Artemisia Gentileschi 1620-ban elismert művészként tért vissza Rómába, ahol meghatározó benyomások érték, így például a fiatal Rubens festészete és a caravaggisták inspiráló hatása. Édesapja és Caravaggio barátok voltak, közösségüknek a *Via della Croce* csoport³⁴ nevet adták a Gentileschi-műhely utcájának nevére. Artemisia Gentileschi volt az egyetlen női Caravaggio követő, több közös festményt készített az általa nagyra tartott művésszel, ahogyan ez az alábbi képen is látható.

³⁴ Garrard, Mary D.: *Artemisia Gentileschi*, Rizzoli Intl Pubns, Princeton, 1993, p.17.



(32.) Artemisia Gentileschi és Caravaggio: *Judit Holofernész fejével*,
olaj, vászon, 147X108 cm, 1620, Galleria degli Uffizi, Firenze

1630-tól Nápolyban élt, amely akkoriban Európa egyik legfontosabb városa volt, háromszor akkora, mint Róma és virágzó művészeti életet tudhatott magáénak. Nápolyban is megpróbálta fenntartani kapcsolatait korábbi ügyfeleivel, de további külföldi uralkodóktól is kapott újabb megbízásokat, például IV. Fülöp spanyol királytól, akinek megrendelésére 1633 körül festette meg *Keresztelő Szent János születése* című képét, amely egy nagyobb ciklus része volt. 1635 és 1637 között három oltárképet festett a Pozzuoli nevű város székesegyháza számára. Nápolyi sikerei és a helyi festőkollégáitól kapott nagy elismerés ellenére csak „mérsékelten” kedvelte Nápolyt, ezért szívesen ment más városokba ha felkérték egy munkára. 1635-ben meghívást kapott Londonba, I. Károly király udvarába, ahol apja ekkor udvari festőként dolgozott. Ezt a meghívást csak 1637-ben vagy 1638-ban tudta teljesíteni. Londoni tartózkodása alatt valószínűleg segített a már beteg apjának a greenwichi *Queen's House* mennyezet festményének megvalósításában is. Apja 1639 februárjában Londonban meghalt.

Artemisia Gentileschi 1640–41-ben tért vissza Nápolyba, ahol Don Antonio Ruffo, a messinai nemes, műgyűjtő és mecénás támogatta. Utolsó éveit egészségügyi és anyagi nehézségek jellemezték. Az 1648 és 1650 között Don Ruffo-hoz írt levelei tanúsítják terheit, de művészi önbizalmát is. Halálának pontos dátuma nem ismert, a forrásokban nagyon eltérő információk találhatók róla.

Artemisia Gentileschi munkásságának alakulása sok tekintetben eltért pályatársaiétól. Például saját műhelyt vezetett férfi alkalmazottakkal és ellentétben néhány név szerint ismert korabeli festőnővel, nem korlátozta magát az akkoriban jellemzően nőknek fenntartott műfajokra – portrék, virág- és

gyümölcsceszendéletek, miniatűrfestészet és tájképfestészet – hanem a történelmi, a mitológiai és a bibliai témákat választotta, amelyeket nagyméretű festményeken ábrázolt. Ezeket a műfajokat akkoriban a festészet legnemesebbikének tartották, és ezért ezek általában férfi festőknek voltak fenntartva. Festményeinek főszereplői gyakran bátor, elszánt és energikus hősnők – Judit, Lukrécia, Zsuzsanna, Kleopátra, Betsabé vagy Mária Magdolna – akiket drámai kompozíciókban karizmatikus nőként ábrázol.

Bár életében nagyon híres és elismert volt, halála után a feledés homályába merült. Körülbelül 250 évvel halála után a bécsi *Hausfrauen-Zeitung* (*Háziasszonyok-Újsága*) 1902. november 16-i számában, említették meg ismét a nevét:³⁵ „Még két női festő érdemel említést, akik dicsőséget hoztak a hazának. Az egyik Marietta Robusti, Tintoretto lánya volt aki [...] élete során nagy hírnevet szerzett. [...] Festményei a Pitti-palotában és a Nápolyi Múzeumban is megtalálhatók. Ebben a múzeumban, ami eléggé jelentős, egy szobát négy klasszikus festmény díszít, melyek négy különböző női festőtől származnak: Artemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani, Sofonisba Anguissola és Lavinia Fontana.”³⁶

1916-ban Roberto Longhi művészettörténész publikált egy értekezést az apáról Orazio Gentileschi-ről és lányáról, amely nagyban hozzájárult újrafelfedezésükhöz.³⁷ Az 1960-as években, a feminista mozgalmak nyomán Artemisia Gentileschi művészete egyre nagyobb figyelmet kapott. A londoni *National Gallery* több képpel is rendelkezik tőle, többnyire olyanokkal amik I. Károly idejéből származnak és amelyeket az utóbbi években a *National Gallery* szervezésében több helyen is kiállítottak. Művei egyre inkább láthatóvá és a művészeti diskurzus részévé válnak. A kortárs alkotónők közül is többeket foglalkoztat Gentileschi munkássága. Judy Chicago feminista művész *A vacsoraparti* című művében az asztal 39 terítékének egyikét neki ajánlotta.³⁸ A könyvekben és kiállítási katalógusokban jól dokumentált Judy Chicago alkotás 2007 óta a *Brooklyn Museum of Art New York* tulajdona és a *Museum of Art Elizabeth A. Sackler* Feminista Művészeti Központban található.³⁹

³⁵ I. B. Münz: *Bedeutende Künstlerinnen aus dem XV. und XVI. Jahrhundert*. In: *Wiener Hausfrauen-Zeitung*. Nr. 46, 1902, S. 412 ([ANNO – AustriaN Newspapers Online](#) / utolsó megtekintés: 2025. 07.29).

³⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi / utolsó megtekintés: 2025. 07.29.

³⁷ Roberto Longhi: *Gentileschi padre e figlia*. In: *L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*. Rom 1916, S. 245–314

³⁸ *Components of the Dinner Party*. brooklynmuseum.org; abgerufen am 3. Oktober 2020 / utolsó megtekintés: 2025. 07.29.

³⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Judy_Chicago

Artemisia Gentileschi azon festőnők egyike volt, akinek több mint 400 évvel ezelőtt sikerült utat törnie a férfiak által uralt művészeti közegben. „A legnagyobb formai különbség Artemisia Gentileschi és híresebb apja között az, hogy míg ő az energia és a dráma művészi megjelenítésével foglalkozott, addig apja a különleges hangulat és a költői csend festészeti megoldásainak tökéletesítésére koncentrált. Artemisia női karakterei csak a felületes nézőt emlékeztetik az Orazio által festett nők karaktereire, az övéi egészen más módon reagálnak és cselekszenek.”⁴⁰

Bár neve több száz évre homályba borult, az 1970-es évektől azonban munkássága ismét a diskurzus részét képezi és mára a 17. század egyik legjobban értékelt művésznőjévé vált. „Számos munkája saját útját, személyes történeteit tükrözi. Nyers témák, mély, drámai haragvétél és ellentmondásos karakterek hatják át és jellemzik a legtöbb festményét.”⁴¹.

Artemisia Gentileschi munkásságát értekezésem rendszerében nem az udvari festők csoportjához soroltam, mert az élete egy kisebb részében adatott meg számára ez az akkoriban kiváltságosnak tekintett helyzet. De mivel időnként kapott megbízásokat a társadalom gazdag rétegének képviselőitől, – többek között a pápa unokaöccseitől, a spanyol királytól, a francia királynőtől és I. Károly angol királytól – ezért Dr. Costanza Barbieri római művészettörténész szerint, (aki ösztöndíjam idején professzorom volt az *Accademia di Belle Arti di Roma* nevű egyetemen) Artemisia Gentileschi az udvari művészek csoportjába is tartozhatna értekezésem rendszerében.

Azt gondolom, hogy Artemisia Gentileschi szemlélete, életútja és kimagasló életműve megkülönbözteti művészetét az udvari művésznőkéétől. A döntő különbség szerintem az, hogy szemben az udvari festőnőkkel, nem törekedett az uralkodó reprezentációs igényeinek kielégítésére, gondolkodása és tevékenysége független volt a hatalom elvárásaitól.

2.4. Az udvari festőnők csoportja

A 16. században a női művészek számára megnyílt a lehetőség az udvari festő pozíciójának betöltése. Ez a szerepkör helyet biztosított számukra úgy a társadalmi életben mint a társadalom hierarchiájában való részvételre, továbbá esélyt adott az anyagi felemelkedésre, művészi teljesítményeik elismerésére is. Az uralkodói udvarokban való munka nemcsak a festő és szobrász nőknek, hanem a családjaiknak is anyagi biztonságot adott.

⁴⁰ Garrard, Mary D.: *Barokk művészet*, Princeton University Press, New Jersey, 1989 p. 85

⁴¹ Garrard, Mary D.: *Barokk művészet*, Princeton University Press, New Jersey, 1989 p. 89

Az udvari művésznők csoportja azt a művésztípust foglalta magába, amely a reneszánsz idején az európai császári, királyi grófi és nemesi udvarokban, privilégiumokkal ellátott, esetenként még személyzettel is rendelkező művészként szolgált. A privilégiumokhoz tartozott az is, hogy az uralkodói udvarhoz tartozó művésznők mentesültek a cégeknek szakmai alapon de szigorúan beszabályozott kötelező tagsága alól. Udvari festőnőként az uralkodó reprezentációs igényeit elégítették ki. Az első női udvari festőket hivatalosan nem udvari művész néven, hanem udvarhölgy címen alkalmazták. Az udvarhölgyek oktatták pártfogóikat és az udvarukban élő rokonaikat művészeti tevékenységekre illetve elkísérték őket utazásaikra, de elsősorban festményeket készítettek az udvar tagjairól.

2.4.1 A Habsburg udvar és Caterina van Hemessen festőnő kapcsolata

Hollandiában a Habsburg-udvarban mind a lányok, mind a fiúk kaptak némi bevezetést a rajzolásba, azonban az érdeklődés tárgyában, a képességek alakulásában és a fejlődés előrehaladtában voltak nemek szerinti különbségek. "A nők festőként gyakran nagyobb eredményeket értek el, mivel egyszerűen több idejük volt a technikailag bonyolult és nehéz művészet elsajátítására. A nemesi osztályok férfi tagjai gyakran az építészeti rajzolásra koncentráltak, a fiatal nemes férfiak rajzi képzése gyakran katonai irányultságú volt, azzal a céllal, hogy elmélyítsék a védelmi építészet megértését."⁴² A hollandiai Habsburg-udvarban Caterina van Hemessen festőnő tanította a rajzolást nem csak az udvarhoz tartozó fiatal generációnak, de Magyarországi Máriának is úgy, ahogyan azt későbbi csodálója és követője Sofonisba Anguissola a spanyol udvarban tette, aki ott Valois Erzsébetet tanította.

Caterina van Hemessen (1528-1565) Antwerpenben született és élt, Jan Sanders van Hemessen festőművész (kb. 1500–kb. 1566) lányaként. Az apa az antwerpeni Szent Lukács céh tagja volt. Öt gyermeke közül hármat művésznek nevelt, lányát körülbelül 20 éves koráig tanította festészetre. Itt jegyzem meg, hogy a 16. században egy németalföldi művésznő számára teljesen lehetetlen volt tanulmányi célból Olaszországba utazni, ahogyan azt Caterina van Hemessen testvérei, Gillis és Hanse tették az 1550-es évek elején. Az szokásrend akadályai ellenére ő volt az első flamand művésznő, akinek festményei aláírásával és dátummal ellátottak. Ez annál is figyelemre méltóbb, mivel a családi műhelyekben dolgozó lányok és fiúk ritkán használták a saját nevüket. Caterina van Hemessen apja halála után örökölhette a céhtagságot. Ezek a családi kapcsolatok lehetővé tették

⁴² Jones, Tanja L.: *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe c. 1450-1700*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2021 p. 48

számára, hogy olyan művészeti technikákhoz és társadalmi hálózatokhoz férjen hozzá, amelyek akkoriban a nők számára gyakran elérhetetlenek voltak.

Gyermekkorában a humanista központ Antwerpen város egyik elemi iskolájába tanult. A város oktatási intézményei nyitottak voltak úgy a fiúk mint a lányok számára. Az iskola számos tantárgyat kínált, mint például olvasás, írás, nyelvtan, könyvelés, matematika, zene, latin, holland, francia, spanyol, angol és olasz. Az itt szerzett humanista tudását bizonyítja első önarcképe is amelyen latin nyelvű felirattal ábrázolja önmagát. A képen látható ruhája pedig udvari ruha, amivel mutatta, hogy udvari műveltséggel rendelkező festőművész. Ezzel a portréval olyan hírnevet szerzett magának, ami egész Európában ismert lett, ahogyan azt az utódja, Sofonisba Anguissola életrajzában is olvastam. Ez a hírnév segíthetett neki abban, hogy a Habsburgoknál udvarhölgyi pozíciót kapjon.



Bildaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel

(33.) Caterina van Hemessen: *Önarckép*, 1548, olaj, vászon, 32,2 x 25,2 cm, Öffentliche Kunstmuseum, Bázél

1548-ban készítette el azt az önarcképét, amely a legkorábbi festmény, amelyen egy festő munka közben, festőállványával ábrázolja magát. Önarcképét a következő felirattal szignálta: EGO CATERINA DE / HEMESSEN ME / PINXI 1548 / AETATIS / SVÆ / 20 (Magyarul: Én, Catharina van Hemessen, 1548-ban festettem magam 20 éves koromban.)

A kép nemcsak tehetségéről tanúskodik, hanem arról is, hogy egy férfiak által dominált világban egyenrangú művésznőként akarta elismertetni magát. Egy olyan korban, amikor a nők alulreprezentáltak voltak a művészetben, ez egy merész és fontos képi megnyilatkozásnak számított. Catharina van Hemessen ezen önarcképe, a legkorábbi olyan önarckép, amelyen egy festő vagy festőnő az állványa előtt dolgozik. „A korabeli konvenciókkal szemben megalkotta az Észak-Európában készült, legkorábbról ismert női művész által készített önarcképet és egyben az

első női önarcképet festőállvánnyal.”⁴³. Ezt a női önarckép-stílust később Sofonisba Anguissola és Artemisia Gentileschi, Elisabeth Vigee-Lebrun és más női művészek is alkalmazták, mutatva a humanista nevelésére utaló jeleket. Portréit az is megkülönböztette a kor portréfestőinek munkáitól, hogy modelljeinek belső érzelmeit és jellemvonásait intuitívan és hitelesen tudta ábrázolni. Műveinek nagy részét olajjal festette fa táblára, ami korában elterjedt és nagyra becsült technika volt. A legtöbb kis méretű képe 1548 és 1554 között készült, és drágán kereskedtek velük. Realista portréi mindig sötét háttérrel rendelkeznek. Az ábrázolt személyek nem néznek a nézőre (kivéve az önarcképeket).

Catharina van Hemessen legfontosabb támogatója Habsburg Mária (1505-1558) volt, aki házassága révén Magyarországi Mária néven is ismert királyné volt. (1515-ben ment feleségül II. Lajos magyar és cseh királyhoz, aki az 1526-os mohácsi csata során életét vesztette.) Magyarországi Mária nagynénje Ausztrál Margit főhercegnő volt, aki ebben az időben Németalföld királyi kormányzója volt és aki 1530. november végén elhunyt. 1531 január 3.-án Magyarországi Mária királynő, aki akkor 16 éves volt, kinevezést kapott bátyától, V. Károly császártól a Habsburg birodalom németalföldi területének főkormányzói feladatkörének betöltésére. A régensi hatalmat csaknem 25 éven át gyakorolta. Uralkodása alatt Antwerpen fontos kulturális központtá vált. „A Habsburg uralkodók pártfogásának köszönhetően a város lakosságának száma folyamatosan növekedett. Az 1500-as évek kezdetén ott élő 40 000 lakosok száma 1560-ra több mint 100 000-re bővült.”⁴⁴ Nagy számban éltek sikeres képzőművészek is a városban, akik „inkább saját műtermükből árulták műveiket, mintsem hogy részt vettek volna a céhben”⁴⁵. Ez időben sok képzőművészek lett különböző gazdasági háttérű vásárlója. Magyarországi Mária királyné uralkodása alatt bőkezűen támogatta a kézművességet és a művészetet. Brüsszeli palotáját egy galéria-szárnnyal bővítette, ahol a nagynénijétől Ausztrál Margit főhercegnőtől örökölt festménygyűjteményt helyezte el. Ennek része volt például Jan van Eyck *Az arnolfini házaspár portréja* (1434) című mű is. Nagynénjének nyomdokaiba lépve portrékat is rendelt magáról és családjáról, „hogy ezzel is alátámassza a Habsburgok jogait és a területen betöltött szerepét.”⁴⁶

⁴³ Jones, Tanja L.: *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe c. 1450-1700*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2021 p. 71

⁴⁴ Jones, Tanja L.: *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe c. 1450-1700*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2021 p. 76

⁴⁵ Jones, Tanja L.: *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe c. 1450-1700*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2021 p. 76

⁴⁶ Jones, Tanja L.: *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe c. 1450-1700*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2021 p. 78

Neves festőket hívott meg udvarába, köztük a velencei Tizianót és Catharina van Hemessen festőnőt is, akit már 1567-ben egy Hollandiáról szóló könyvben megemlítettek, mint híres és sikeres festőnőt. Mivel apja már dolgozott Ausztriai Margit főhercegnőnek és később Magyarországi Máriának is ezért valószínűleg az ő közreműködése segített a lánya udvari pozíciójának megszerzésében.

Catharina van Hemessen apja 1530-ban készítette a *Klavikordon játszó nő* című festményt, amely a nők társadalmi státuszát jelenítette meg az elegáns ruházattal, enteriőrrel és egy hangszeren való játékkal.



(34.) Jan Sanders van Hemessen: *Klavikordon játszó nő*,
1530 körül, olaj vászon, 67,2 x 55,2 cm,
Art Museum, Worcester



(35.) Caterina van Hemessen: *Lány cseballóval*,
1548, olaj, vászon, 30,5 x 24 cm,
Wallraf - Richartz - Museum, Köln

Az apa ezen munkája volt az ok, hogy Caterina is készített egy önarcképet magáról a hangszerével. Ezt azért jegyzem meg, mert ez a képe nagy hatással volt a festőnők, mint például Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Marietta Tintoretta Robusti önarcképeire, akik szintén hangszerrel ábrázolták magukat.

Catharina van Hemessen 1554-ben házasságot kötött az antwerpeni székesegyház Chrétien de Morien nevű orgonistájával. 1555-ben ő is és férje is tagja lett Magyarországi Mária udvarának, aki 1555-ben lemondott a helytartóságról és 1556-ban udvartartásával együtt elköltözött Madridba. Ottani udvarába is meghívta van Hemessen-t és férjét. Még lemondása előtt egy alapítványt hozott létre a házaspár javára, és halála után bőséges járadékot hagyott rájuk. Abban az időben „az udvarnál betöltött állás és végül a régenstől kapott élethosszig tartó nyugdíj nagyobb jövedelmet és stabilitást biztosított a házaspár számára, mintha apja műhelyében folytatta volna karrierjét, vagy

tagja lett volna az antwerpeni Szent Lukács céhnek”⁴⁷. A festőnő családi hátterének és műveltségének köszönhetően a spanyolországi multikulturális környezetében is kiválóan megállta a helyét. Magyarországi Mária 1558 október 18-án a Cigales nevű helységben elhunyt. Ezt követően a művésznő és férje visszatértek Hollandiába. Sajnos nincsenek szignózott képei abból az időből amikor az udvarból visszaköltözött Antwerpenbe, apja műtermébe. Így a korábbi időszakában festett 13 datált műve a bizonyíték művészi tevékenységére és arra, hogyan támogatta a 16. századi Holland udvar a kimagasló festőnő alkotói pályáját.

2.4.2 A Spanyol Udvar és Sofonisba Anguissola festőnő kapcsolata

Sofonisba Anguissola volt az első női festő, aki nem művészcsaládból származott, mégis ő lett Valois Erzsébet, spanyol császárné és Ausztria Anna udvari portréfestője.



(36.) Sofonisba Anguissola: *Önarckép a festőállványnál vallásos kép festése közben*, 66 x 57 cm, olaj, vászon, 1556, Lancut Kastély



(37.) Sofonisba Anguissola: *Önarckép spinét hangszerrel*, 56,5 x 48 cm olaj, vászon 1554 Museo e Real Bosco di Capodimonte, Nápoly

Sofonisba Anguissola (1532-1625) olyannyira sikeres festő volt, hogy Vasari, Michelangelo és Van Dyck leírásai is tanúskodnak tehetségéről. Halála után neve mégis a feledés homályába merült. Erre a helyzetre az ő esetében a következő életrajzi adatok is okot adhatnak: A spanyol udvarban készült műveit sajnos nem szignálta. Művei iránti érdeklődés okán képei szétszóródtak a világban. A madridi Prado palota tűzvészében megsemmisültek ott őrzött munkái. Fennmaradt műveit néhányat híresebb kortársainak tulajdonítottak, mint például Leonardo da Vincinek. Az *Önarckép spinét*

⁴⁷ Jones, Tanja L.: *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe c. 1450-1700*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2021 p. 87

hangszerrel című művét 1890-ig Annibale Carraccinak tulajdonították.

Sofonisba Anguissola a Milánóhoz közeli Cremona-ban született. Ez a város egyben Stradivari és Monteverdi születési helye is és a 16. században gazdaságilag kiemelkedő szerepe volt. A Pó-völgye sok eperfájával, ami a helyi selyemkészítés alapját képezte, híres lett a textilgyártásról. Velence selyemkereskedelme is ebben az időben nőtt meg, így ez a virágzó piac is kapcsolatba került a kisvárossal. Ez lehet talán az egyik oka annak, hogy a cremonai Sofonisba Anguissola művei rendkívül professzionálisan megfestett textiliákat jelenítenek meg. Ez nem csak szakmai vagy esztétikai okok miatt volt számára fontos, hanem elsősorban azért, mert a 16. században a textiliák magas szintű megfestésének képessége gazdagsági forrásnak számított. Ennek oka az volt, hogy az öltözék anyagának precíz megjelenítését az uralkodók rendkívül fontosnak tartották, hiszen öltözetük nagyban hozzájárult hatalmuk és gazdagságuk reprezentációjához. Éppen ezért csak azok a festők készíthettek uralkodói portrékat, akik rendelkeztek a textilek megfestésének képességével. Ebből következett, hogy az uralkodókról képet készítő festők egyik legfontosabb stílusjegye a textiliák hiteles és érzékletes megjelenítése volt. Anguissola a 16. századi viselet minden részletének megfestésében jeleskedett.

Az ő gyerekkorában a cremonai területet a Pallavicini család uralta. Ezt követően Cremona Milánóhoz került, és a Visconti, majd a Sforza családok irányították. Ezeket követte Velence, utána a spanyol uralom, akiknek Sofonisba Anguissola későbbi sikerét és elismertségét köszönhetette. A művészi előmenetelét ugyanis legfőképpen a spanyol uralkodótól kapott megrendelések tették lehetővé. A 16. század az olasz reneszánsz művészet virágzása és egyben Sofonisba Anguissola életének időszaka volt, de ebben az időben élt Észak-Európában Dürer és Holbein is. A művészek megélhetése ebben az időben Európa egész területén az arisztokrácia pártfogásától és szeszélyétől és/vagy a katolikus egyháztól függött.

Sofonisba Anguissola művészi képzését a nemesi rangú családja tette lehetővé. Apja fizette a rajz- és festőképzését, tanára gyermekkorától a festő, Bernardino Campi volt, de Michelangelo is felismerte tehetségét, amikor Rómában bemutatták őket egymásnak. Michelangelo soha nem tanította a fiatal tehetségeket hagyományos módon, de tanácsokat adott nekik, és sok festő tanult vázlatmásolataiból, melyeket maga Michelangelo adott nekik. Írásos bizonyíték van arról, hogy apja levélben kérte Michelangelo-t hogy adjon vázlat rajzokat lánya bátorítása és taníttatása érdekében. Tehát Sofonisba Anguissola sem volt hivatalosan Michelangelo tanítványa, de sokat tanult a tanácsaiból és vázlataiból. Amikor Rómából Firenzébe utazott, elvitt egy vázlatot Michelangelo-tól a Medici családnak. Tommaso Cavalieri, aki Michelangelo közeli barátja volt, írt

is arról, hogy „Cosimo hercegnek a *Kleopátra* című vázlatát Michelangelo isteni kezéből Sofonisba kézbesítette”⁴⁸.



(38.) Michelangelo Buonarroti: *Cleopatra*, vázlat,
232x182 mm, ceruza, 1535 körül, Casa
Buonarrotti, Gabinetto Fotografico
Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Firenze



(39.) Sofonisba Anguissola: *Önarckép*,
olaj vászon, 19,5 x 14,5 cm,
1554, Kunsthistorisches Museum, Bécs

Miután bebizonyosodott kivételes tehetsége, apja nagyszabású kampányt indított lánya művészi hírnevének terjesztésére Cremona környékén, a Gonzaga és a Farnese udvarban, valamint a spanyolok által kormányzott Milánóban. Jorge Sebastiano Lozano a Valenciai Egyetem doktora, 2005-ben a *Női képek a 16. századi spanyol udvari művészetben* című disszertációjában azt írta hogy a festőnő első önarcképét apja küldte el Lucrezia d'Este-nek, II. Ercole d'Este ferrarai herceg lányának. „A legidősebb lánya népszerűsítésére irányuló kampánya nemcsak a művészi sikereire összpontosított, hanem egy előnyös házasság megszerzésére is, hogy segítsen az Anguissola családnak kilábalni az állandó anyagi nehézségekből.”⁴⁹

A tehetségét reprezentáló regionális kampány ellenére Anguissola patrónusa mégis II. Fülöp lett, aki később spanyol uralkodóvá vált. Amikor a spanyol királyi udvar főintézője Franciaországba utazott, hogy II. Fülöpöt képviselje Isabel Valois-sal kötött harmadik házassága alkalmából, úgy döntött, hogy Sofonisba Anguissola-t magával viszi az új olasz anyanyelvű királyné udvarhölgyeként és portréfestőjeként. Egy nemesember jól képzett lányaként ideális jelölt volt. „Megfelelt a tizenhatodik század közepének az ideális nőről alkotott elképzeléseinek: nemesi családban nevelkedett, rendelkezett a szükséges erényekkel, és sokoldalú nevelést kapott, beleértve a zene, a

⁴⁸ Perlingieri, Ilya Sandra: *Sofonisba Anguissola the first great woman of the Renaissance*, Rizzoli, New York, 1992, p. 71

⁴⁹ Jorge Sebastiano Lozano: *Self-Portrait in Miniature* in: Ruiz Gómez, Leticia: *A Tale of Two Women Painters, Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019, p. 95

tánc, az irodalom, valamint a rajzolás és a festészet tudományának ismeretét.”⁵⁰ Körülbelül 27 éves volt, amikor elhagyta Olaszországot, 1559-1560 telén érkezett Madridba. Ez a város Sofonisba Anguissola életének lényeges állomása volt, hiszen a cremonai arisztokrata származású festőnő ambíciói ott váltak valóra. Gyorsan elnyerte a fiatal királyné tiszteletét és bizalmát, és az azt követő években számos hivatalos portrét festett a királyi udvar számára, többek között II. Fülöp testvérének és fiának.



(40.) Sofonisba Anguissola: *Valois Elisabeth*, 1559-60, Madrid, Kunsthistorisches Museum Wien

Kilenc éven át Isabel Valois udvarhölgyeként dolgozott. A spinét hangszer ismerete és tehetséges használata kezdetben biztosan segített neki, hogy kapcsolatát a fiatal francia királynővel elmélyítse, hiszen több hónapba telt, mire megtanult spanyolul.



(41.) Sofonisba Anguissola: *Anna of Austria*, olaj vászon, 86 X 67,5 cm, 1573, Museo del Prado, Madrid



(42.) Sofonisba Anguissola: *Philip II.*, olaj vászon, 88 X 72 cm, 1573, Museo del Prado, Madrid

⁵⁰ Ruiz Gómez, Leticia: *A Tale of Two Women Painters, Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019, p. 15

A királynő udvarhölgyeként jó kapcsolatot ápolt az udvar többi tagjával is, például a király húgával, Anna osztrák hercegnővel. A Sofonisba Anguissola által készített *Ausztriai Anna hercegnő* című festményen a nő saját nagyapja, V. Károly szent római császár medálját tartja a kezében.



(43.) Sofonisba Anguissola: *Ausztriai Anna hercegnő*, olaj vászon, 106x81 cm, 1571, magángyűjtemény, Ausztria



(44.) Sofonisba Anguissola: *Don Carlos herceg fehérben*, olaj, vászon, 112,5X88,2 cm, magángyűjtemény, Ausztria

A *Don Carlos herceg fehérben* című festmény Alonso Sanches Coello műhelyéből származik, de Sofonisba Anguissola munkájának másolata. Az eredeti Anguissola festmény már nem létezik. Don Carlos volt II. Fülöp legidősebb fia, rövid életet élt, mert mentálisan instabil volt, és apja bebörtönözte. Magánzárkájában halt meg. A királynővel és udvarhölgyeivel azonban szoros kapcsolatot ápolt, és 1567-ben megbízta Anguissolát, hogy fesse meg a portréját. Ez volt az utolsó róla készült portré röviddel a 23 éves korában bekövetkezett halála előtt. „Francisco Pacheco a festő, 1654-ben Anguissola legjelentősebb műveként emlékezett vissza erre.”⁵¹ Később Ausztriai Anna (másnéven Magyar Maria) számára is dolgozott. Azt a tényt, hogy Magyar Mária udvarában női festőnek mindenképp kellett lennie, példaértékűnek tartotta. Azt gondolom lehetett volna ez egy példa a Habsburg-dinasztia többi tagja számára is.

1570-ben Anguissola 38 éves volt és még mindig hajadon. Isabel de Valois korai halála után II. Fülöp érdeklődni kezdett Sofonisba jövője iránt, és házasságot szervezett neki. Így 1571 körül feleségül ment Don Francisco de Moncada-hoz, a szicíliai alkirály, Paterno herceg fiához. Az esküvői szertartást nagy pompával ünnepelték, és a spanyol király hozományt adott neki. 18 éven át

⁵¹ Ruiz Gómez, Leticia: *A Tale of Two Women Painters, Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019, p. 149

maradtak a spanyol udvarban, Anguissola és férje végül 1578 folyamán elhagyták Spanyolországot a király engedélyével. Palermóba mentek, ahol azonban Don Francisco már 1579-ben meghalt. 47 éves korában Sofonisba Anguissola hazafelé tartva Cremonába találkozott a nála jóval fiatalabb Orazio Lomellinóval, aki a hajó kapitánya volt, amelyen utazott. 1580 januárjában, nem sokkal később Pizában házasodtak össze. Genovában telepedtek le, ahol a férje családja élt. Anguissola saját műtermet kapott, ahol sok időt töltött festéssel és rajzolással. Orazio támogatta őt művészi munkájában. A férj vagyona és II. Fülöp nagylelkű járadéka lehetővé tette Sofonisba számára, hogy szabadon festhessen és kényelmesen élhessen. Sok művészt fogadott, akik meglátogatták, és beszélgetett velük a művészetről. Néhány fiatalabb művész lelkesen tanulta és utánozta egyedi stílusát. 1620-ban festette meg utolsó önarcképét, utána romló látása miatt elvesztette festői képességeit. Ezt követően gazdag művészeti pártoló lett. 1623-ban az idősödő Sofonisbát meglátogatta a flamand festő Anthonis van Dyck, aki az 1600-as évek elején több portrét is festett róla. Van Dyck megjegyezte, hogy Sofonisba, bár „látása gyengült”, szellemileg még mindig nagyon jó memóriával, élelkséggel rendelkezik, biztos kezű, és bár alig lát, tanácsot tud adni a portré legjobb megvilágítására, a vonások és ráncok lágyítására is. Van Dyck ezen látogatás alatt készítette el a művésznő képmását megjelenítő utolsó portrét.



(45.) Anthony van Dyck: *Sofonisba Anguissola*, olaj, vászon, 416x337 cm, 1624, Knole's Portrait Collection, Kent

Sofonisba Anguissola már életében nemzetközi hírnévű festőnő volt, mert képes volt élethű portrékat készíteni, amelyek intellektuálisan lenyűgözőek voltak, ugyanakkor hízelgőek is a modellek számára. Az 1563-ban Isabel de Valois-ról festett képmás Spanyolország leggyakrabban másolt portréja volt. A mű másolóinak sorában számos korabeli kiváló művész található, köztük olyan mesterek mint Peter Paul Rubens. III. Gyula pápa természetesen egy eredeti művét, egy önarcképét

tette be a személyes gyűjteményébe. Eddig körülbelül 50 művet tulajdonítanak neki, melyek többek között Bergamo, Madrid, Nápoly, Siena és Firenze jelentős múzeumaiban láthatók. Anguissola 1625-ben 93 éves korában halt meg Palermóban. Életműve és személyisége a feminista orientációjú művészettörténészek számára is fontos. Bár a nyugati történelemben soha nem volt olyan időszak, amikor a nők teljesen hiányoztak volna a képzőművészetből, de Sofonisba Anguissola nagyszabású pályafutása több olyan festőnő számára is utat nyitott, akik megélhetésüket művészi munkájukból tudták biztosítani. Híres utódai között található többek között Artemisia Gentileschi és Lavinia Fontana.

2.5. Az intézményes művészeti oktatásban részvevő művésznők csoportja

2.5.1 Az intézményes művészeti képzés létrejötte és jelenkori kulturális hatása

Az intézményes művészeti képzés kezdete az 1500-as évek második felére és Itália területére tevődik. A Medici udvar bizalmasa, Giorgio Vasari valamint Vincenzo Borghini humanista író javasolták Cosimo de' Medicinek, Firenze akkori hercegének egy művészeti képzésre irányuló intézmény létrehozását. Így született meg 1563-ban Firenzében az *Accademia delle Arti del Disegno*, röviden *Accademia* a világ legrégebbi, állami hatóság által alapított művészeti főiskolája, amelynek első alapszabályát 1563. január 13-án hirdették ki. A legkiválóbb művész-személyiségekből álló, korlátozott számú testület volt. Leonardo da Vinci szellemében teljes mértékben az emberi test tanulmányozására, valamint a perspektíva művészi kutatására koncentrált, a művészetoktatás csak egy kis szeletét tette csak ki az akadémia tevékenységének. Feladatuk a művészi kutatás működtetése valamint a Medici fejedelemség minden művészeti produkciójának védelme és felügyelete volt. Az *Accademia* hamarosan példátlan presztízssre tett szert. Az első akadémikus, akit a művészetek atyjává és mesterévé választottak, Michelangelo Buonarroti volt, és ettől kezdve számos művész kérte felvételét egész Olaszországból. A társaság férfiakból állt, a nők felvételét hivatalosan ugyan nem zárták ki, de mikor az *Accademia* 1616-ban úgy döntött, hogy felveszi soraiba az első festőnőt, Artemisia Gentileschi-t, akkor az igazi szenzációnak számított. 1784-ben Lotharingiai Péter Lipót nagyherceg megreformálta az *Accademia del Disegno*-t. Így jött létre az *Accademia delle belle arti*, amelynek elsődleges célja az volt, hogy ingyenes művészeti oktatást biztosítson az arra érdemes fiataloknak. A díjak odaítélése és az intézmény vagyonának

kezelése az *Accademia di belle Arti* belső szervébe, a Professzori Kollégiumba került. Ez a működési forma alapozta meg az európai művészeti felsőoktatás jelenleg is fennálló kereteit. Az intézmény 1784 óta az *Accademia di Belle Arti Firenze* nevet viseli, napjainkban természetesen helyet ad már a női művészhallgatók képzésének úgy, mint az összes többi Európában működő művészeti egyetem.

Az *Accademia di San Luca*, ma *Accademia Nazionale di San Luca*, egy római művészekből álló egyesület, amelynek létrejöttét 1577-ben XIII. Gergely pápa kezdeményezte. 1593-ban a festő és művészetteoretikus, Federico Zuccari alapította meg Federico Borromeo bíboros védnökségével az akadémiát, ahol a fiatal művészeket azon elvek szerint oktatták, melyeket Zuccari később meg is jelentetett művészetelméletéről írt könyvében. Zuccari egyik alkotását és a nevét viselő római *Palazzo Zuccari* ma a *Biblioteca Hertziana* épületegyüttes része. Az egyedül álló anyaggal rendelkező könyvtár a *Max Planck Művészettörténeti és Tudományfejlesztési Társaság* kutatóintézete. Abban a kiváltságos helyzetben volt részem, hogy 2024-ben és 2025-ben a római Erasmus ösztöndíjam idején engedélyt kaptam, hogy ebben a nagy múltú könyvtárban kutathassak. Az ott töltött időben megtapasztalhattam, értekezésem írásakor pedig értékesíthettem az első római akadémia szellemi örökségének a jelen kultúrájának alakulására gyakorolt hatását.

1582 körül Bolognában a Carracci család három fiúgyereke, mindhárman művészek, megalapították az *Accademia degli Incamminati* nevű intézményt (Szó szerinti fordításban: *A felkelők akadémiája*) azzal a céllal, hogy az teljes körű gyakorlati és elméleti képzést nyújtson a diákoknak. A tanulók itt már a kifejezetten nekik készült és kiadott könyvekre támaszkodhattak, élő aktmodelleket rajzolhattak. A Carracci fivérek előregedése után számos kísérlet történt a művészeti oktatás újjáépítésére Bolognában. Az *Accademia degli Incamminati* utódintézménye az 1710-ben alapított és máig működő *Accademia di Belle Arti di Bologna*. A művészeti iskola már a Carracci család által vezetett időszakban is odavonzotta a haladó szemléletű, a festészeti technikákat magas szinten elsajátítani akaró fiatalokat, ami hozzájárult az egyetemi város amúgy is pezsgő szellemi életének alakulásához, amelyben a nők fontos szerepet töltöttek be. Már a 11. században létrejött Bologniában Európa legrégebbi egyeteme az *Università degli studi di Bologna* ami, jogi- természet- és bölcsészettudományi ismeretek tanulását tette lehetővé. Különösen figyelemre méltó, hogy az egyetemen fennállása óta nők is tanulhattak, sőt taníthattak ezen az a kivételes egyetemen például jogot, filozófiát, orvostudományt. Európa első női professzora Bettisia Gozzadini (1209-1261) is a bolognai egyetemen 1237-ben szerzett jogi diplomát és 1239-ben kezdte meg az előadásait ugyanezen az egyetemen. Követői Novella D'Andrea (1312–1333) majd 1380 és 1396 között

Maddalena Buonsignori voltak, akik szintén jogi előadásokat tartottak. A 15. században Dorotea Bucca orvosi tanszéket vezetett. Később Laura Bassi (1711–1778) aki filozófia és fizika professzori tisztséget is betöltött. Bolognában az egyetemen kívül számos nagy női személyiség élt, akik hatékonyan járultak hozzá a város kulturális és művészeti életének virágzásához.

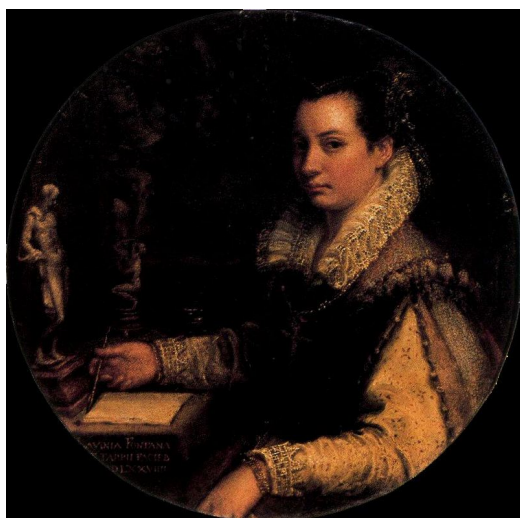
A Bolognában élő művésznők nem tanultak művészeti akadémiákon, azonban a város sajátos helyzetéből adódón kiváltságos helyzetben voltak. Ezért értekezésem ezen fejezetében mégis néhány rövid utalást kell tennem a bolognai alkotó nők kulturális életét és alkotótevékenységét meghatározó tényezőkre. A 16. században, amikor Bologna a világ második legnagyobb városának számított, az ott élő nők egyaránt részesültek a polgári és egyházi pártfogásból, mert az egyház is és a nemesi családok is művészeti pártfogók voltak, gazdagságuk demonstrálására többek között női festőktől is rendeltek oltárfestményeket, freskókat, faldíszeket templomaikba és palotáikba.

Az egyház helyi képviselői 1512-ben a Bologna körüli Emilia Romana régió pápai állammá nyilvánítását kérte. Amikor 1572-ben megtörtént a bolognai Ugo Buoncompagni VIII. Gergely pápává választása akkor az egyház szerepe és gazdagsága Bolognában tovább növekedett. Ebben az időben versengés alakult ki Róma és Bologna között a művészekért, és ez a tényező is hozzájárult ahhoz, hogy a művésznők egyedi státuszt vívhattak ki maguknak városukban. Manzini Passeri olasz életrajzírónak azon feljegyzéséből, mely a 16.-18. században élt mintegy 300 olasz női művész, leginkább festőnő nevét gyűjtötte össze megtudható, hogy ebben az időszakban csak Bolognában 68 női művész élt. Azon nők neveit akik hímezők, nyomdászok, szobrászok és grafikusok voltak nem jegyezte fel. Sajnos ezen alkotónők nyolcvan százalékának nincs (bizonyíthatóan) ránk maradt műve, sokan nem írták alá műveiket, többen férfiművészeknek dolgoztak, ez esetben többnyire a férfiművész neve maradt ránk. (Ismert tény, hogy mára sok férfinak tulajdonított műről kiderült, hogy női alkotás, mint például Sofonisba Anguissola egy művéről is, amit sokáig Leonardoénak vélték.) Az, hogy a bolognai művésznőkről létezik kutatható anyag nagyrészt Carlo Cesare Malvasinak köszönhető, aki 1616- 1693 között élt, nemesi származású életrajzi író volt és a 17. századi Bologna művésznőinek alkotásai is gyűjtötte. *Felsina Pittrice című*, 1678-ban megjelent munkáját Vasari életrajzi írásainak kritikájaként fogalmazta meg, a Vasari által megjelent, firenzei férfifestőket bemutató szövegek ellensúlyozásaként. Malvasia műgyűjtőként Elisabetta Sirani (1638-1665) festő és rézmetsző nőnek fejlődését személyesen is támogatta. Sirani művészete Bologna város kulturális egyediségéből fakadt, hiszen ott alapított művészeti iskolát nők számára. Sirani egyike volt azon női művészeknek, akiket valaha is felvettek a rangos római *Accademia di San Luca* tagjai közé.

A néhány művésznő akit a 19. századot megelőzően az a megtiszteltetés ért, hogy az itáliai *Accademia* tagjai lehettek, nem tanultak művészeti egyetemeken, mert egyik akadémia sem követte az *Università degli studi di Bologna* intézmény nőjogi elképzelését, ami a lehetővé tette a nők felsőoktatásban való részvételt. Olaszországban a nők intézményi szintű felsőoktatási képzésben való részvételének jogát 1874-ben törvényesítették.

A felsőoktatásban való részvétel korlátozása a nők számára egyben teljesítményeik társadalmi elfogadottságuk hiányát is korlátozta. Ebből következik, hogy a művészettörténet, – ami a sikeres, társadalmilag elfogadott és elismert vezető pozícióban lévő művészeket veszi számba – az 1960-as évekig, a feminizmus kezdetéig, nem foglalkozott a művészet női úttörőinek a művészettörténeti kánonba történő beemelésével. És ebből következik az is, hogy a 19. század előtti időkben alkotott nők művészetének öröksége napjainkig is csak részlegesen vált az egyetemes kultúra részévé.

2.5.2 Lavinia Fontana festőnő alkotótevékenysége és akadémiai kapcsolatai



(46.) Lavinia Fontana: Önarckép, olaj, vászon, 1579 körül

Lavinia Fontana (1552. augusztus 24., Bologna; 1614. augusztus 11., Róma) olasz manierista festőnő volt. Különösen portréiról, történelmi ábrázolásairól és vallási motívumairól ismert. Ma a női művészet egyik úttörőjének tartják, aki korát meghaladó alkotótevékenységet és életmódot folytatott.

Apja, Prospero Fontana, saját korában sikeresnek számító festő volt, aki elsősorban oltárképeket és polgári portrékat festett és szisztematikusan foglalkozott festői képességekkel rendelkező lányának a művészeti pályára való felkészítésével. Mivel a családban nem volt férfi örökös, ezért elvárta lányától, hogy ő folytassa vállalkozását. Apja háza könyvtárként is szolgált, nyomtatokat, metszeteket, rajzokat, és latin irodalmat is tartalmazott. Lavinia megtanult latinul írni, és tudott zongorázni is. A legendás bolognai művésznők, mint – Caterina Vigri és Propherzia Rossi, valamint a cremonai Sofonisba Anguissola – Fontana példaképeivé váltak, és tudatosították női művészi identitását. Első dedikált festménye a Franese család melankolikus képe, amely az egyik Farnese-gyermekről készült. 1576-ban kezdődött a vallási alkotások kivitelezésének időszaka, hisz ekkoriban Paleotti püspök szorgalmazta a bolognai reformációs vitát a szakrális művészetről. Prospero Fontana volt az egyik tanácsadója. Ez lehet az oka annak, hogy vallásos témájú munkákkal kezdett foglalkozni. Ebben a műfajban hatottak rá a Bolognában élő flamand művészek, Dennys Calvaert, Taddeo Zuccari, de Michelangelo rajzai és a Pieta szobor is. Caterina Vigri műveinek édeskés misztikuma Fontanát is befolyásolta. 1580-ban portréfestővé vált, egyházi személyeknek, egyetemi tanároknak, politikusoknak, bankároknak és a bolognai társadalom fontos nemes asszonyainak is dolgozott. Malvasia azt írta róla, hogy ő XIII. Gergely pápa festője.

Tehát Lavinia Fontana sem részesült akadémiai képzésben. Az ok, amiért alkotótevékenységéről mégis értekezésemnek itt, – Az intézményes művészeti oktatásban résztvevő művésznők csoportja – című fejezetében írok, a következő: Az egyik ok az, hogy a festészetre és a művészi pályához szükséges önállóságra irányuló alapos neveltetése személyiségét és munkásságát a majdani akadémiai végzettségű festőnők szintjére emelte. A másik ok az, hogy több szál is fűzte korának a felsőszintű művészeti képzést biztosító iskoláihoz. Szülővárosában Bolognában az egyetemen 1580-ban 28 éves korában megszerezte a „*donne addottrinate*” (doktori fokozattal rendelkező nő) címet, később pedig Rómában a Federico Zuccari alapította *San Luca Akadémia* tagjává választották.

Életvitele azért haladta meg korát, mert férje Gian Paolo Zappi aki maga is festő volt és akivel 11 gyermekük született, otthon gondoskodott a háztartásról, gyakran képkereskedőként és festőasszisztensként is segített a feleségének, sokszor készítette a festmények kisebb elemeit, például a drapériákat. Ez az egyik oka annak, hogy Lavinia gyakran hozzáadta a Zappi nevet festménye aláírásához. Gyakran a művészek közt szokatlanul tűnő közeli kapcsolatot ápolt női ügyfeleivel, például Sora Constanza hercegnőjével, Sforza Boncompagni-val aki nem csak ügyfeleként portrét készíttetett magáról, hanem gyermekeinek keresztanyja is volt.



(47.) Lavinia Fontana: *Constanza Sforza*, olaj, vászon, 112 X 88 cm, 1594, magángyűjtemény



(48.) Lavinia Fontana: *Vénusz és Amor*, olaj, vászon, 1592, Rouen Szépművészeti Múzeum

Fontana készített mitológiai témájú képeket is. Az itt látható műve 1837-ben a francia Louis-Philippe-nek készített ajándéka volt. A kép 1874-ben bekerült a francia nemzeti gyűjteménybe. Vénusz valószínűleg egy Ruini családtag, talán Isabella Ruini.

1590 körül festette leginnovatívabb alkotását, a *Szűz Mária születése* című képét. Az ábrázolt jelenet tele van vallási képeken szokatlan tevékenységekkel, mint például az ahogyan Szent Anna az ágyban almát pucol, egy cica árnyékot vet a padlóra, az öreg dajka megmossa Máriát. Ez a tanulmány kifejezetten a fény-árnyék játékról szól, és El Greco *El Soplon* című művére utal, (Neapoly, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), amelyet akkor festett, amikor a művész Rómában tartózkodott. 1586-ban, Rómában tartózkodása alatt Fontana, aki kapcsolatban állt Fulvio Orsinivel, láthatta El Greco olasz remekművét a Palazzo Farnese-ben.



(49.) Lavinia Fontana: *Szűz Mária születése*, olaj, vászon, 315 x 112 cm, ca. 1600, Bologna, Chiesa della Santissima Trinità



(50.) Lavinia Fontana: *Minerva öltözködés közben*, olaj, vászon, Róma, 1613
Galleria Borghese, Rom

Lavinia Fontana volt az első női festő, aki meztelenül ábrázolt nőt. Ez volt utolsó festménye, egy mitológiai allegóriát ábrázol. Címe: *Minerva öltözködés közben*, Scipione Borghese számára festette. Napjainkban ezt a festményt a Galleria Borghese őrzi. Egy évvel a Minerva-festmény után halt meg. A Santa Maria Sopra Minerva templomban temették el.

A következő alfejezet egy ma élő, nem művészcsaládból származó, több egyetem képzésében részt vett angol művésznő alkotótevékenységének kontextusait tárgyalja, aki a brit kultúra nőket megvető sztereotípiáit tematizálja a képzőművészet eszközeivel. Azért döntöttem így, mert míg a reneszánsz idején Olaszországban addig ma Angliában figyelhetők meg leginkább a nők művészi tevékenységének és társadalmi helyzetének átalakulási folyamatai. Arról, hogy a 19. és 20. század progresszív női művészeinek munkásságára miért nem térek ki dolgozatomban, az Összegzés című fejezetben írok bővebben.

2.5.2 Sarah Lucas jelenkori , angol alkotónő

A *Tate Magazine* azon kiadványa, amely a *Tate Modern* jelenlegi épületének 2000 május 11.-én rendezett megnyitóünnepségére készült, tartalmazza a BBC Radio 4-nak a Sarah Lucas művésznővel készített interjújának átiratát. (*It's a good time to be a woman*) A *Most jó nőnek lenni* című interjú Lucas véleményét rögzíti, miszerint „ma nőnek lenni olyan, mint marxistának lenni az oroszországi forradalom idején, ez igazán a mi pillanatunk!”⁵²

„Plakátokkal összeragasztott bedeszkázott üzletek mindenfelé, mindenhol hullámkarton, ilyen Londonban nőttem fel. Az 1980-as években a shoreditch-i stúdiók környéke is nagyon más volt, mint amilyen most – piszkos és kopott volt minden. London sokkal kopottabb volt. És ez a kopottság és a depresszív érzés Londonnal kapcsolatban mindig is jelen volt, egészen mostanáig.”⁵³ – mondja a saját környezetéről Sarah Lucas, aki munkásosztálybeli háttérben nőtt fel London közepén, ahol sokféle ember élt. Apjával, aki tejszállító volt, kisgyerekként gyakran jártak be az átlagemberek házába, de rendszeresen találkoztak az átlagon felüli réteghez tartozó orvosokkal és építészekkel is. A *Tate Magazin* Sarah Lucas katalógusában Martin Amistől a *Money* (1985) című könyvet említi, ami nagyon találóan írja le „Lucas Londonját.”⁵⁴ Ebben a könyvben London tele van kétkezi munkásokkal, nehézkesen megélő, másnapos emberekkel, masszázsszalonnokkal, szexshopokkal, prostituáltakkal, játékgépekkel és szeméttel teli garázsokkal. A leírásban a *The Blind Pig* és a *The Butchers Arms* nevű kocsmákban való ivás után jön a mindennapos verekedés. A könyvben tárgyalt város az erkölcsi hanyatlásról szól, „arról, ahogyan a gyorséttermi vécékben privát és gyötrelmes bunyók zajlanak, a lakásokban fizetett barátnőkkkel találkozgatnak.”⁵⁵ Sarah Lucas Londona, mely a műveiben megnyilvánul, valóban nagyon hasonló a *Money* című könyvben leírt világhoz. Sarah 90-es évekbeli művei sokszor parkolóban, garázsokban talált tárgyak, mint például a snookerasztalok vagy az ellenállhatatlan, csontatlan és reménytelen nyuszilányok, cigarettával betömött nemi szervei. Ez egy világ, amely a vulgáris valóságon alapul, és ami egyenértékű Amisnak a könyv szerzőjének életével is. Ebben a világban a dolgok mindig szürreálisak is: dinnyemell, uborkapénisz, tükörtojás mellet érett narancsból készült herékkel, kebabból készült vaginák, tűzoltóvödörből és drótkefékből álló kompozíciók. Lucas a Tate által kiadott katalógusában így nyilatkozott a munkáiról: „Vannak olyan időszakok, amikor nagy örömet érzek az általam készített munkáktól, és nagy vonzalmat érzek irántuk, a brutalitásuk miatt is.

⁵² Lucas, Sarah: *Most jó nőnek lenni Tate 21* (2000) 55. o. in: Dimitrakaki, Angela, Perry, Lara: *Potitika üvegvitrinben: feminizmus, kiállítási kultúrák és kurátori tevékenységek*, Liverpool University Press, Liverpool , 2015 (Lucas, Sarah: *It's a Good Time to Be a Woman Tate 21* (2000) p.55 in: Dimitrakaki, Angela, Perry, Lara: *Potitics in a glass case: feminism, exhibition cultures, and curatorial transgressions*, Liverpool University Press, Liverpool, 2015)

⁵³ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas* , Tate Publishing, London, 2002., p. 95

⁵⁴ Matthew Collings: *Sarah Lucas* , Tate Publishing, London, 2002., p. 95

⁵⁵ Matthew Collings: *Sarah Lucas* , Tate Publishing, London, 2002., p. 95

Vannak más esetek is, amikor számomra is olyan sivárnak tűnik, mint ahogyan azt bárki más is gondolná, hogy két tükörtojás van csak az asztalon.”⁵⁶ Nagyszerű és tanulságos számomra már az is, ahogy Sarah Lucas tükrözi a 90-es évek Londonjának brutalitását. Azonban a különböző városrészekben megtalált és alternatív kiállítóhelyként felhasznált helyszínekkel folytatott alkotói párbeszédét innovatívabb megoldásnak gondolom. Kiállított például a londoni Freud Múzeumban, ezen belül a pszichológus valamikori dolgozószobájában, ahol szembesítette szobrait a freudi elmélettel és ezzel újraértelmezte a helyszín eredeti jelentését. Bérelt szállodai szobákat, az ezekben bemutatott „magán kiállításait” progresszívnek találtam. Tisztelen a művészek bátorságát, akik mernek kimenni a White Cube hagyományos kiállítóteréből.

Sarah Lucas 1962-ben született Londonban. 1982-83 között a *Working Men's College*-ban, majd a *London Collage of Printmaking*-ben (1983-84), végül a *Goldsmiths College*-ban tanult 1984-87 között, ahol találkozott és megkezdte együttműködését saját generációja, Young British Artists néven ismert művészeivel. Karrierje 25 évesen, 1988-ban kezdődött, amikor részt vett a Damien Hirst által kuratált *Freeze* című kiállításon, amely 1988-ban a londoni Docklands-ban egy üres épületben került megrendezésre.



(51.) Freeze kiállítás résztvevői: Ian Davenport, Damien Hirst, Angela Bulloch, Fiona Rae, Stephen Park, Anya Gallaccio, Sarah Lucas and Gary Hume.

A *Freeze* nem csak mint egy provokatív kiállítás, hanem mint a *Young British Artists* fogalmának születési pillanata került be a művészettörténetbe. A *Young British Artists* egy fiatal brit művészekből álló heterogén csoport volt, akik esetenként együttműködtek, azonban soha nem tekintették magukat alkotócsoporthoz. A *Freeze* kétségtelenül egy változás kezdetét jelentette, amely a 1990-es évek számos „Warehouse Show”-jában is megmutatkozott. A fiatal művészek maguk kezdeményezték a változást, és így felkeltették jelentős galériatulajdonosok, gyűjtők és

⁵⁶ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 95

mecénások figyelmét. Lucas a kiállítást követően a következőket mondta: „A *Freeze* után úgy döntöttem, hogy abbahagyom a művészetet. Aztán elkezdtem mégis bütykölni apróságokkal anélkül, hogy az a nyomás nehezedett volna rám, hogy mindenkivel lépést tartsak, mert hiszen már úgylis feladtam. És úgy döntöttem, hogy csak élvezem, amit csinálok, de az élvezet határozottan agresszív élvezet volt.”⁵⁷

Első önálló bemutatója 29 éves korában került megrendezésre 1992-ben a *Penis nailed to a board* címmel, a *City Racing* nevű, mára megszűnt dél-londoni galériában. Ez kiállítás kulcsfontosságú esemény volt Lucas számára, mert a nemek közötti különbségek szimbólumait megjelenítő és azokat újraértelmező műveivel, amiket itt mutatott be először, vált később híressé. A szobrászatban korábban nem alkalmazott anyagokkal és technikákkal készült, látványában szokatlan műveinek létrejöttét a poszt-freudi társadalomelmélet és a feminizmus is motiválta. „Ez a kiállítás azonban nem tűnt elméletinek vagy feministának, inkább nagyon figyelt a modern életre”.⁵⁸ – írja Matthew Collings. A látogatókat lenyűgözte Lucas nyers, de kifinomult stílusa. A hatalmas Xerox újságpéldányokat tartalmazó munkák kézi gyártásúak voltak, minket egy viszonylag bonyolult eljárással hoztak létre. Egyetlen lapot tizenhat részre osztottak fel, amelyeket aztán össze kellett ragasztani. A *Sunday Sport* egy cikkét használta Lucas korai művében, melynek címe, a *Táblára szögelt péniszek társas szexjátékok közben volt!*” (Soup, 2012) Ez a műcím arra a hírhedt bulvársajtó történetre utalt, ami egy olyan férfiakból álló csoportot érintett, akik szexuálisan kínozták egymást, és akiket bíróság elé állították a közerkölcs megsértése miatt. A történet undorítónak tűnt, de Lucas számára lehetetlen volt figyelmen kívül hagyni. A sajtóból ismert esetet egyfajta társasjátékként dolgozta fel és a következő konstellációban mutatta be: Volt egy doboz és egy dobozfedél. A felfordított, vagyis nyitott fedőn belül volt az a térfél, ahol a vádlottak helyei sorakoztak. A dobozban alul pedig az összes vádlott arcát megjelenítette kis lapos fa téglalapokra erősítve.

Egy másik alkotása egy cím nélküli kollázs volt, amelyet péniszek hegyének kivágott fotóiból készített, és amelyet egy zöldségleves képe fölé ragasztott. A kivágott hímtagok lebegtek a káoszban. „Azt hittem, hogy ez egy modern vicc a *Szemtenger* szürrealista kliséjére, és általában a szürrealista művészet freudi szimbolikájára. De volt valami az elkészítésének durvaságában, ami megkérdőjelezte a művészettörténeti olvasatot, és egyszerűen visszavezetett a tényhez, amiből kiindult. Volt benne olyan hirtelenség és önkény, amelyről azt lehetett volna gondolni, hogy a tények ellen hat, de ami valójában erőteljessé tette.”⁵⁹ -írja Matthew Collings.

⁵⁷ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 23

⁵⁸ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 22

⁵⁹ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 26



(52.) Sarah Lucas: *Leves (Soup)*, papírkollázs, 1992, London

A *City Racing* nevű galériában 1992-ben rendezett kiállítása kapcsán ismerkedett meg későbbi üzlettársával Tracey Emin művésznővel, akivel 1993-ban megnyitották a *The Shop* nevű üzletüket, amit hat hónapig vezettek. Olyan pólókat árultak, amelyekre kézzel nyomtatott szlogenek voltak írva, mint például a „Rám untál már?”, „Teljes selejt”, „Haszontalan”. "Tehát egy bizonyos fajta ingerültség érzet volt, amit az üzlet kínált: szexis, de reménytelen, pusztító, ostoba, vicces és szomorú."⁶⁰ „Ha odamentél, mosolygós, intelligens nőkkel találkoztál, akik mindketten barátságosak voltak. Ugyanakkor már az ajtón belépve egyértelmű volt, hogy az üzletben semmi kellemesség vagy egyéb pozitívum nincs, a kreatív energia légkörén túl. És ez az energia a durvaságról szólt. Volt benne egyfajta gúnyos punk-szerű önmegvetés, világmegvetéssel párosulva, valamint az a punk érzés, ami mindig felhívja a figyelmet a szóban forgó megvetendő dolgokra. Ezt ők nem csak csendben, önmagukon belül, magányosan tették.”⁶¹ „Az üzlet a megkésett kamaszkori energia megnyilvánulásának tűnt (Lucas éppen harminc éves volt) egy sajátos társadalmi és művészi háttér mellett. Nem tűnt a hely túl formálisnak, inkább egy kortárs galéria paródiájának tűnt. A galériák az 1980-as évek elején még vállalati stílusú, fehér négyzetes terek voltak, megfélemlítő zombik vezették őket (ahogy többnyire ma is); míg a boltban semminek sem volt erre emlékeztető kinézete. Minden tákolt és efemer volt.”⁶² Voltak drótpéniszek és abszurd polip nők, ez egyfajta negatív szuvenír-bolt volt Londonban. Ben Vautier Fluxus boltjára utalt a 70-es évekből. Mindkettő tele volt az állandó részegség és másnaposság hangulatával, és egyfajta művészi igénytelenséggel. Sarah Lucas Tracey Emin-nal való kapcsolatáról azt mondta, hogy az „nem volt szexuális, de a közönség számára a fantázia, hogy az lehetne, az üzlet izgalmasságának a része volt”.⁶³ Amikor az üzlet bezárt, Emin elégette az összes maradék árut, és elhelyezte a hamvait az első *West End*-ben tartott bemutatóján, egy *White Cube* kiállítóterben. Ugyanaz a galéria volt, ahol

⁶⁰ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 29

⁶¹ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 29

⁶² Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 29

⁶³ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 29

Lucas kiállította a *Headstone for Tracey* című, 1993-ban készült betonoszlopot, amelyre a következő mondat volt ráírva: „Baszd meg, amíg alszom. (Fuck you, until I sleep)”

A Goldsmiths Collage elhagyása és az első egyéni bemutatója közötti eltelt öt év alatt felfedezte a feminista szerzőt, Andrea Dworkint, aki a pornográfia és a nők elleni erőszak kérdéseiről írt. „Andrea Dworkinnel kezdtem, és ő vezetett el más feministákhoz, Jacqueline Rose-hoz és Juliet Mitchellhez, akik pedig eljuttattak a pszichoanalízishez, valamint Freudhoz és Lacanhoz. És elkezdett érdekelni a nyelvészet is,... sok mindent meg kell érteni ahhoz, hogy használni tudja az ember a nyelvet a művészetben. És senki sem tanulta meg a nyelvet szótárból.”⁶⁴



(53.) Sarah Lucas: *Csendélet*, (*Still life*), 1992, London

1992-ben készült alkotása, a *Csendélet egy fejjel lefelé fordított kerékpárral* volt, a kerekek mentén faanyaggal, amely egy sor kis pillanatfelvételt tartalmazott. Ezek egy névtelen, meztelen férfitestet mutattak be, aki sejtelmesen uborkát tart, és különféle szemérmes pozíciókban jelenik meg. „Talán a bicikli egybevág Lucas humoros dekonstrukciójával – a városi bicikli, amivel mindenki járt már – kifejezéssel.”⁶⁵ Dworkin azt írta, hogy „a pornográfiában mindennek van jelentése. Ebben a kerékpáros munkában nem nehéz megérteni a szexuális konnotációkat. Lucas erről a munkáról azt mondta, először a kandallópárkányára tette fel a pillanatfelvételeket, de a bicikli volt az, ami humorossá tette a munkát, a jeleneteket úgy hagyta a fotókon, ahogy voltak.”⁶⁶

Interjúiban Lucas elmondta, hogy szexista hozzáállást alkalmaz, mert ettől kap erőt a munkájához. „Valószínűleg azért erősek, mert valóságosak és nem elvontak, ahogy Dworkin rámutat, persze ő más célt tartott szem előtt, mint művészetet csinálni.”⁶⁷ Dworkin folyamatosan az „absztrakttal” szembeni „igazit” idézi ami a valódi erőszak megfelelője, amely az „igazi nőkkel” történik.

⁶⁴ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 31

⁶⁵ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 33

⁶⁶ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 33

⁶⁷ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 33

A *Fat, forty and flabulous!* (Kövér, negyvenes és mesés!) című 1991-ben készült munkájában egy újságoldalt használt egy férfiről, aki el akarta adni a feleségét, mert túl kövér volt. „Reg Morris... úgy döntött, árverésre bocsátja a sorházbeli lakásukkal együtt.”⁶⁸



(54.) Sarah Lucas: *Fat, forty and flabulous!*, fekete-fehér fotó, '91, Tate, London

Egy régimódi kritikus, John Berger azt mondta, hogy Lucas kultúránk dekadenciájához tartozik. Nem értek vele egyet, szerintem az 1950-es és 60-as évek munkáskultúrájának mindennapjairól beszél. Matthew Collings ezzel a műalkotással kapcsolatban azt írta könyvében, hogy „politikai értelme van annak, hogy megkérdőjelezzük, mit jelent az, hogy egy nő túlságosan eltér az átlagostól”.⁶⁹ A *Két tükörtojás és egy kebab* című, 1992-es munkája egy asztalból, a címben megnevezett tárgyakból és a tárgyakról készült fotóból tevődik össze. A fotó az asztalon áll, és Magritte *A nemi erőszak* című 1934-ben készült művére utal. Az asztal lehet egy test, a tárgyak pedig lehetnek mellek és női nemi szerv is. Az alkotás az 1990-es évek *Young British Artists* csoportjának egyik ikonjává vált. Ez a munka a *Pénisz deszkára szegezve* (*Penis Nailed to a Board*) címmel szerepelt a kiállításon.



(55.) René Magritte: *Nemi erőszak*, olaj, vászon, 1934

⁶⁸ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 36

⁶⁹ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 36



(56.) Sarah Lucas: *Két tükörtojás és egy kebab*, 1992

Sarah Lucas szobrai a testiség kérdéskörével foglalkoznak, humoros, néha ironikus formában. Szobrai szándékos utalásokat adnak a szürrealizmusra, Marcel Duchampra, az 1950-es évek neodadaizmusára, az assamlage-művészetre, a pop artra, az Arte Poverára, valamint az 1960-as évek posztminimalizmusára és konceptuális művészetére is.



(57.) Sarah Lucas: *Tudod mit (You Know What)*, gipsz, cigaretta és asztal, 1998, The Saatchi Gallery, London

A saját ágyékáról 1998-ban készült és asztalon prezentált gipsz direktöntvény, a hüvelybe szúrt valódi cigarettával, *Tudod mit (You Know What)* címmel, a freudizmus paródiája is lehet. Az asztal műtárggyá emelése miatt ez a szobor is utal Duchamp ready-made tárgyaira, a figura a szürrealizmusra, habár nincs benne semmi költői vagy titokzatos, mint ahogy ez a hagyományos szürrealista művekben megvan. A művészettörténeti utalások fontos komponensei műveinek. A hagyományos szobrászati szemlélet határait feszegeti ugyan, azonban nem változtatja meg radikálisan, amit például Bruce Neumann. Lucas művészete inkább az alkotói nyelvezettel való kísérletezésről szól, inkább humor és poénok jelennek meg alkotásaiban.



(58.) Sarah Lucas: *The old in out*, installáció, Barbara Gladstone Gallery, New York, 1998

Használja az úgynevezett vécéhumort is, 1996-ban egy berlini galériában vécét állított ki *The Great Flood*, majd a londoni ICA-n ezt megismételte. 1998-ban New Yorkban állította ki a *The old in out* installációt, amely költőibbnek tűnik, átlátszó üvegből készült WC-k csoportjával. Ebben a munkáiban nem csak Duchamp piszoár (Szökőkút, 1917) témája tükröződik, hanem a női alteregó, a „Rose Sélavy” („a szerelem az élet”) koncepciójának újraértelmezése is. Lucas evvel egy nemi kaméleon szerepét veszi fel. "A fotóin látható szexissége nem a hagyományos nőies tulajdonságokon alapul, hanem kemény és fiús rajtuk."⁷⁰

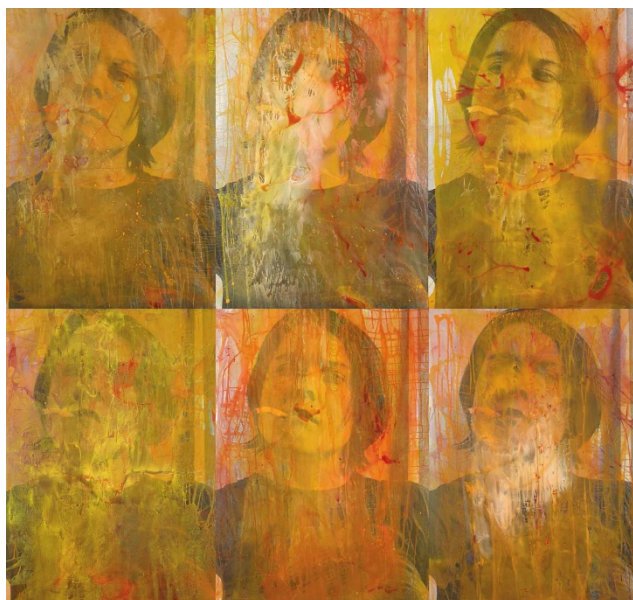
1996-ban a *Minneapolis Walker Art Center*-ben a *Brilliant* című csoportos kiállításon szerepelt. Ez a kiállítás szenzáció volt, amelyet 1997-ben Londonban, 1999-ben New Yorkban is bemutatták. Ez volt az első nagyobb megjelenése az Egyesült Államokban ahol az is fontos volt, hogy a Young British Artists sztárjainak tekinthették.



(59.) Sarah Lucas: *Get hold of this*, műanyag, 1995

A *Brilliant* című kiállításon mutatta be a *Get hold of this* című sorozatot, amely nyolc műanyag kar formájában jelenik meg. Mind a nyolc más színben készült.

⁷⁰ Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 48.



(60.) Sarah Lucas: *Fighting fire with fire*, 1997, London

Sarah Lucas a London Collage of Printmaking nevű iskolában sokszorosító grafikát tanult, jól ismeri a műfaj sajátosságait, gyakran készít hatalmas printeket, leginkább önarcképeket amin gyakran fiús gesztusban jeleníti meg magát. Ezekről a képekről azt mondta: „Véletlen volt, a rólam alkotott kép. De segített, mert megerősítette a kapcsolatot köztem és a művek között.”⁷¹ Matthew Collings azt írja az 1997-ben készült *Fighting fire with fire* című sorozatról, hogy „Lucasnak van egy bizonyos megjelenése, ami nem férfias, de nem is nőies. Ebből a természetes sajátosságból erényt csinál, úgy alkalmazza, mintha ez valami önmagában különös jelentene, az egyébként sokszor rendkívül minimalisztikus fotókon.”⁷² Sok nyomtatott önarcképe van magáról amik mindennapi helyzetben mutatják. Például banánevés közben, vagy pólóban ülve a WC-n, vagy cigarettával és kávéval, és így tovább. Mindennapi cselekményeket láttat a mindennapi életéről, különösebb megvilágítás nélkül. Ezeket nézve könnyen eszünkbe juthatnak olyan előképek, mint Andy Warhol, Gilbert és George, vagy Jeff Koons, akik valamennyien önmagukat jelenítik meg művészetükben.

2000-ben az észak-londoni Freud Múzeumban mutatta be a *Beyond the Pleasure Principle* című kiállítását. Az egyik alkotás Lucas saját felsőtestéről készült egy lyukas, szürke pamut pólóban, aminek lyukán át mellbimbói látszanak. Mintha csak véletlenül jelenne meg a híres kanapé fölött ez a kép, mint egy álom. Ez egy nagy keret nélküli nyomat volt, az 1980-as évek hangulatával. A mű inkább a kortárs helyzetről szólt, mint Freudról. Freud dolgozószobájának egyik székében két papírmáséból készült női láb volt elhelyezve, mindegyiket magazinokból kivágott képek borították, az egyik szájakkal, a másik szemekkel.

⁷¹ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 59.

⁷² Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 59.



(61.) Sarah Lucas: *Hisztérikus roham (szájak)*
Hysterical attack (mouths), 1999, szék, papírmásé,
installáció a Freud Múzeumban, London, 2000



(62.) Sarah Lucas: *Nyuszi snooker-t kap,*
Bunny gets snookered), installáció, 1997

A Nyuszi szobrok széken ülő figurák kitömött harisnyacombok. Az 1997-es installációban hét nyuszi van, mindegyik más típusú székben. Két szék van egy snooker asztalon, ami egy macsó tárgy. A botok, a labdák, a lövöldözés szintén szexuális szimbólumok. Az installációhoz a snooker labda színeit használta. Úgy tűnik, hogy a mű szatíra a tetszetős nőiességről: a nyuszik mind szexik, engedelmesek, mint a Playboy nyuszik. Ezekről a munkákról a következőket írta: „A nyuszik eredete hosszú történet. Amikor 1993-ban boltom volt, újságpapírral tömött harisnyanadrágból polipot készítettem (*Octopus 1993*). És nagyon tetszett. Azt gondoltam: A harisnya bizonyos értelemben olyan szexi. Tehát valamit csinállok velük....Nem tudtam hova jutok, csak mivel eszembe jutott foglalkoztam velük, hát ezzel kezdem újra. És véletlenül volt egy szék, aminek egy bizonyos támlája volt. Rátettem azokat amik már be voltak tömve, meg akartam nézni, hogyan néznek ki, ezért csak a szék támlájára csíptettem őket, és ennyi. Hozzáfűztem pár dolgot, de tényleg ennyi. Zseniális volt. Ritkán fordul elő, hogy tényleg megkapja az ember a "Heureka!" érzést, és szeretne meginni egy sört, vagy hirtelen nevetni, és nagyon gyorsan elszívni egy cigit, és felhívni az embereket, és azt mondani: "Ide kell jönnöd!" Ez az egyik dolog, amiről mindenki álmodozik...”⁷³

1997-ben kiállítást rendezett a kölni Ludwig Múzeumban, *Car Park* címmel, és bemutatott egy installációt egy összetört autóval és sok nyomattal a falon *Concrete Void* és *Islington Diamonds* címmel. 1999-ben egy másik autót állított ki Berlinben, aminek belsejében üvegszálás kezét akasztott fel. Egy időszaki kiállítóhelyen pedig *It Sucks* címmel egy cigarettás porszívót állított ki. És itt volt egy elektromosan mozgó doboz maszturbáló kezekkel és tükrökkel, a neve *Wichser Schicksaal, Wanker Destiny*. A cigaretta használatáról így írt: „Amikor először elkezdtem cigarettát használni a művészetemben, az azért volt, mert azon töprengtem, miért önpusztítóak az emberek. De gyakran a pusztító dolgok miatt érezzük magunkat a legelőbbnek”⁷⁴

⁷³ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002., p. 89.

⁷⁴ Sarah Lucas in: Matthew Collings: *Sarah Lucas*, Tate Publishing, London, 2002, p. 108.



(63.) Sarah Lucas: „*A természet irtózik a vákuumtól (Nature Abhors a Vacuum)*”, 1998, WC kagyló cigarettával vakolva

A méreteit tekintve legnagyobb szobrát New Yorkban, a *Life's a drag* nevű *Barbara Gladstone Galériában* állították ki 1998-ban. Két leégett és tipikusan amerikai autó volt, amelyeket cigarettával takartak be. Jelenleg Milánóban található a *Fondazione Prada*-ban.



(64.) Sarah Lucas: *Az élet húzza (orgonák) Life's a drag (organs)*, 1998

2001-ben Lucas együttműködött Michael Clark táncossal, a *Sadlers Wells*-ben egy balettelőadást hoztak létre. Lucas biztosította a látványt tárgyaival. Egy mechanikus lengőkar, egy mobilis, kör alakú fémketrec, néhány szabványos hosszúságú csík szerű neon világítótest és egy vetítő hozták létre az előadásnak megfelelő tér struktúráját és látványát. A kar olyan hatalmas volt, hogy az egész színpadot uralta. A filmvászonra egy névtelen férfi volt rávetítve, amint a falnak támaszkodik. A táncos megadott pontokon haladt át a színpadon. Az előadás illúziókeltés nélkül zajlott, mint Beckett művei, a hangulat drámai, ugyanilyen volt ez is.

2000 és 2023 között számos nemzetközi kiállítást mutatott be, többek között 2015-ben ő képviselte Nagy-Britanniát az 56. Velencei Biennálén. A máig legjelentősebb mégis a *Tate Britain* múzeumban 2023 szeptember 28. és 2024 január 14. között megrendezett *Happy Gas* című bemutatója volt. Ezen a kiállításon úgy a bemutatott anyag, mint a nézőnek Lucas-ról alkotott elképzelései is a 90-es évek művészeti szcénájához kötődnek. Egyrészt azért, mert a művészetkutatók napjainkban is

gyakran hivatkoznak a *Goldsmiths College*-ban létrejött híres *YBA (Young British Artists)* társulással való kapcsolatára és az 1988-as *Freeze* kiállításon való részvételére valamint gyakran említik Tracey Eminnel való szoros barátságát is, akivel Lucas hónapokon át egy sajátos művészeti happening keretében dolgozott a *The Shop*-ban. Másrészt azért kötődnek a Lucas-ról alkotott elképzelések a 90-es évek művészeti szcénájához, mert a *Tate Britain* múzeumban bemutatott legújabb művek is azt mutatták meg, hogy Lucas hogyan reflektál ma a 90-es években kialakult életművére, hogyan viszonyul korábbi önmagához és hogyan gondolkodik ma azokról a témákról, amelyek munkásságát a 90-es évek óta meghatározzák. A kiállítás nézője mindenek előtt a női test tárgyiasításának és a mindennapi tárgyak antropomorfizálásának alkotói potenciáljával szembesült és ennek összefüggésében érzékelte a kiállítótérben megjelenő új műtárgyak új perspektívákra utaló jellegét. A kiállítás Lucas feminista diskurzusát láttatta, a testiség társadalmi dimenzióit vizsgálta, de az a kemény, nyers Sarah Lucas, akit a 90-es években megismertünk ma összetettebb, árnyaltabb képet adott magáról és a nők helyzetéről.



(65.) Sarah Lucas, *Tate Britain* múzeum 2023 szeptember - 2024 Január *Happy Gas* című kiállítás

A női test ábrázolásába időközben valamennyi öröm is beszivárgott, az 1997-es első nyuszija helyét a kiállításon testesebb, idősebb és gondoskodóbb Doris nyuszik vették át, lógó mellekkel, húsos

redőkkel és vannak nyuszik, amelyek ragyogó színekben pompáznak. Munkáinak „erkölcstelen és sokkoló” tényezője – amellyel kritikusai általában összefüggésbe hozzák – nem különösebben sokkoló az új generáció számára. Egyrészt azért, mert 5 percnyi scrolling az iPhone-on több erkölcstelen és megrázó képet nyújt, mint a Sarah Lucas teljes életművét bemutató kiállítás. Másrészt azért, mert a feminizmus már évek óta aktív, és az egykor homályos akadémiai fogalmak, mint a „patriarchátus” vagy a „misoginia”, mára bekerültek és sajnos részint devalválódtak a köznyelvbe. Mindezen 21. századi tényezőket figyelembe véve azt gondolom, hogy az általam sajnos csak reprodukciók és leírások alapján ismert kiállítás nagyon érzékletesen megmutatja azt, amiben Sarah Lucas a legjobb: Azt, hogy látni, feltárni és láttatni tudja, milyen is az, nőként élni a fiataalkortól az öregkorig Nagy-Britanniában az 1990-es évektől napjainkig. Lucas nagyon jól tudja azonosítani, szétválasztani és alkotói szinten újrahasznosítani a brit kultúra nőket megvető sztereotípiáit amiket térbeli formákká sűrítve szembesít a befogadóval. A néző maga dönti el, hogy ezek számára viccesek, komolyak, megalázóak vagy vonzóak.

3. Összegzés

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájában folytatott kutatásom a művészet figyelmen kívül hagyott női úttörőinek feltérképezése irányult. Ezen belül az alkotónők művésszé válásának lehetőségeire, feltételeire és körülményeire fókuszáltam, vizsgáltam munkásságuknak saját korukhoz való viszonyát, valamint a kortárs kulturális közegben betöltött pozícióját. Ezen túl az értekezés narratívája betekintést nyújt a témához való személyes viszonyomba is. Szándékom az volt, hogy kutatásom eredményeivel felkeltssem a fiatalabb generáció érdeklődését a figyelmen kívül hagyott női művészek progresszív szerepének és az általuk létrehozott kulturális örökségnek megismerésére.

Kutatómunkámat nagyban segítette, hogy az MKE Doktori Iskola sokrétű oktatási programját kiegészítendő, 2022-ben Campus Mundi Ösztöndíjasként a római *Accademia di Belle Arti* Rektorasszonya, Prof. Dr. Tiziana D'Acchille befogadta és támogatta kutatásomat, hogy 2022-ben Erasmus ösztöndíjam idején a Lisszaboni Egyetem Képzőművészeti Doktori Iskolájának vezetője, Antonio de Sousa Dias segítségével a *Gulbenkian* Művészeti Könyvtár, Lisszabon intézményben kutathattam. Továbbá az, hogy 2024-25-ben Erasmus Praxis ösztöndíjam idején a *Accademia di Belle Arti* egyetem művészettörténész professzorasszonya Dr. Costanza Barbieri konzultációk

keretében segítette munkámat és megszervezte, hogy az egyedülálló anyaggal rendelkező *Biblioteca Hertziana* könyvtárba kutathassak. Valamint, hogy Emiliano Coletta szobrász professzor az egyetem műhelyében patronálta alkotómunkámat. Az ösztöndíjak segítségével hozzáférést kaptam olyan korabeli írásos anyagokhoz, amik felett csak a fent nevezett könyvtárak rendelkeznek és ezekben könyvtárakban rendelkezésemre álltak a 20. századi amerikai művészetkutatóknak tanulmányai is, mint például Linda Nochlin, Anne Sutherland Harris, Eleanor Tufts, Whitney Chadwick, akik a feledésbe merült női művészekről publikáltak.

Kutatásom során azt tapasztaltam, hogy amíg még nem, vagy csak elvétve voltak női művészettörténészek, addig nem volt meg a szándék sem a női alkotók iránti érdeklődés felkeltésére. Azt gondolom, hogy többek között ezért maradtak ki a művészettörténeti kánonból a letűnt korok progresszív női alkotóinak nevei. Az 1960-as évek közepén Nyugat-Európában és Amerikában elindult társadalmi változásokkal egyidőben kezdődött el a művészet női úttörőinek munkássága iránti érdeklődés és ezzel egyidőben munkásságára irányuló kutatások nagy része. A kutatások eredményéről megjelent tanulmányok nem csak az életművek megismerését teszik lehetővé, de segítenek revízió alá venni azt a szemléletmódot, amely évszázadokon át figyelmen kívül hagyta a progresszív női művészek munkásságát. Ezen írások nélkül ma nem lenne kutatható az évszázadokon át figyelmen kívül hagyott női mesterek tevékenységének kultúrát teremtő jelentősége. Tény, hogy az elmúlt közel száz évben egyre nőtt a témakör kutatásához rendelkezésre álló tanulmányok száma. Ugyanakkor nem állítható, hogy azok számával egyenes arányban növekedett a témakör iránti érdeklődés is. Meggyőződésem, hogy érdeklődés felkeltésén a legkülönbözőbb területeken tovább kell dolgozni.

A kutatásomat segítő, többnyire női művészettörténész professzorok, akikkel munkám során Budapesten, Rómában és Lisszabonban találkoztam, mind azt mondták, hogy nagyon érdekes a témám és hozzá tették, hogy az általam kutatott művésznők nagy részéről soha nem tanultak, és csak nagyon keveset ismernek közülük. A professzorasszonyokkal folytatott szakmai megbeszélések során visszaigazolást kaptam azon elképzelésem helyességére, miszerint a nők művészetével foglalkozó kutatók könyveit, bele értve értekezésemet is, fontos lenne a művészeti felsőoktatás rendszerébe beágyazni. Különös tekintettel arra, hogy a művészképzésben jelenleg Európa szerte sokkal több a női hallgató mint a 2000-es éveket megelőző időszakban. A művészeti egyetemek női hallgatóinak érdekeit szolgálná, ha az oktatás keretében megismerhetnék elődeik életművét, alkotói stratégiáját és ezáltal a saját művészi ambícióikat, az európai kulturális

örökségnek a nők művészete által létrejött összefüggésében is értelmezhetnék. A megismerési folyamat alkalmat adna az önreflexióra, így a hallgatóknak saját életpályájáról alkotott elképzeléseinek tisztázására is.

Köztudott, hogy a kulturális örökség megismerése, az így szerzett tapasztalatok és ismeretek továbbadása úgy a kontinuitás megőrzésére mint annak újraértékesítésére való felkészítés az oktatási intézmények kikerülhetetlen feladata. A figyelmen kívül hagyott alkotónők tevékenysége által létrehozott kulturális örökség feltárása jelenleg kezdeti szakaszában van ezért méginkább szükség van arra, hogy a jelen és az utána következő generáció aktívan részt vegyen az erre irányuló folyamatokban is.

A női művészek kulturális örökségének témaköre rendkívül szerteágazó és mivel értekezésem terjedelmét be kellett határolni, ezért kutatásom tartalmát az európai művészettörténet korai szakaszában élt női művészek munkásságára fókuszáltam. A dolgozat szövege egyrészt ezért nem tér ki a 19. és 20. századi, innovatív alkotó nők sokrétű tevékenységére. A másik ok amiért nem térek ki erre az időszakra az, hogy az ekkor élt alkotónők többségének életműve nem merült a feledés teljes homályába. A 19. és 20. században legalábbis csírájában már megvolt a társadalmi érdeklődés irányukban. Az akkor élt alkotónőknek természetes volt, kulturális és szociális közegüknek pedig már szinte természetes volt, hogy a nők részt vehettek az intézményesített művészeti képzésben. Mi több, a 19. századtól kezdődően Európa országaiban fokozatosan törvénybe foglalták a nők tanuláshoz és szavazáshoz való jogát. Ezért az akkor élt alkotónők potenciálisan jobb perspektívákkal rendelkeztek, mint elődeik. Ugyanakkor meg kell jegyezzem, hogy a 19. és a 20. század néhány progresszív művésznőjének munkássága napjainkig sem kapta meg a neki kijáró figyelmet. Szakmai érvényesülési esélyeik sem voltak azonos rangban kortársaik férfitagjainak esélyeivel. Még az egyik legprogresszívbab képzésben, a Walter Gropius által 1919-ben Weimar-ban alapított Bauhaus Művészeti Iskolában sem. Bár a Bauhaus olyan kezdeményezésként indult, amelynek célja a hierarchikus akadályok leküzdése volt, a forradalmi iskola nem volt annyira forradalmi a nők bevonása tekintetében. Főként a szövőműhelyben tanulhattak, ami gyűjtőhelyként működött a legtöbb női hallgató számára. Az építészet karon, amely a Bauhaus legfontosabb képzési programjának számított, kevés figyelemre méltó kivételtől eltekintve, nem fogadtak nőket. Ez csak egy példa azon sok eset közül, amivel kutatásom során foglalkoztam. Ezt itt csak azért említem meg, hogy jelezzem, sokkal több esetet és munkásságot kutattam, mint amennyit módomban állt értekezésemben tárgyalni. Az értekezéséből kimaradt

művésznők tevékenységét is szeretném a jövőben kutatni és megismertetni a jelen- és a következő generáció művésznövendékeivel előadások keretében.

Tapasztalataim és ismereteim arra engednek következtetni, hogy még néhány évtizedbe telik, mire az alkotó nők társadalmi és kulturális egyenlősége valóban és nem pusztán jogilag rendeződhet, amíg az a piaci árakban és az aukciós eredményekben is tükröződni fog. Addig is keményebben és többet kell dolgoznunk azon, hogy „csak” néhány évtizedbe teljen mire elérjük ezt a célt – ez a plusz teher az egyik legnagyobb kihívás. De azt is hiszem, hogy ezt exponenciálisan fokozhatjuk, különösen, ha a nők egyre inkább támogatják egymást és ha az ehhez szükséges ismeretek átadását a művészet felsőoktatás keretébe is beiktatjuk.

Az általam kutatott témakör intézményes tanítását azért is tartom még fontosnak, mert tapasztaltam, hogy az interneten is egyre több bejegyzés található azokról a figyelmen kívül hagyott művésznőkről akiknek munkásságát napjainkban kevés művészettörténész és még kevesebb művésznövendék ismeri. Tehát potenciálisan lehetséges volna a tájékozódás ezen a médiumon is. Ha nem is átfogó tudást, de információkat lehet szerezni a témakörrel kapcsolatban a világhálón. Ugyanakkor tudom, hogy a neten való eredményes információszerzéshez birtokában kell lenni azoknak az intelligens keresőszavaknak, amiknek megléte a keresendő téma kulcsszavainak ismeretét feltételezi. Nekem ezeket a kulcsszavakat nem a képzés során, hanem a könyvtári kutatásom közben sikerült megszerezni.

Az alapismeretek megszerzésén túl felismertem azt, hogy az általam kutatott női művészek munkásságát mindig is erősen befolyásolták az európai patriarchális társadalmi berendezkedés közéleti és magánéleti vonatkozásai. Az ebből adódó erőviszonyok napjainkig olyan struktúrák mentén szerveződnek, amelyek útvesztőként szolgálnak a női művészek társadalmi előmenetelében. Az útvesztők közti tájékozódáshoz nincs térkép, mindenek előtt egy belső iránytűre van szükség, azon túl pedig többek között elszántságra, kitartásra, humorra, érdekfelismerő képességre és mindenkinek képessége és érdeklődése szerint más eszközökre is. Az alkotó nők a kultúra állandóan változó folyamatában többnyire az együttműködés, de esetenként a női elkötelezettség és párbeszéd harcias és polemikus eszközeivel tájékozódtak, igyekeztek, igyekeznek megteremteni az érdekérvényesítésükhöz szükséges alkotói feltételeket. Ebben a sokrétű folyamatban mindig is figyelemmel kísérték egymás munkásságát, és amint az tanulmányomból is kiderül, az egymás ikonológiájára, témájára, kísérleteire épülő kommunikációban hozták létre saját munkásságukat. A nőket évszázadokon át kirekesztő képzőművészeti közegben ugyanis példaképek kellettek ahhoz, hogy képesek legyenek elképzelni maguk számára egy, a gondolkodásukat és művészi megnyilvánulásukat elfogadni tudó kulturális közeget és ezen belül egy sikeres alkotói pályát.

Az értekezésemben tárgyalt művésznők saját korukban többnyire egyedül voltak progresszív nézeteikkel, és az előző generációk női életútjaiból tudtak erőt meríteni. Szerintem ez sok tekintetben ma is így történik. Mint minden, ez is kis körben zajlik, ahogyan az esőcseppek megtörik a felületet, kis körökben gyűrűznek és erősítik egymást.

4. Felhasznált irodalom- és képjegyzék

Bibliográfia

Agosti, Giovanni, Luciana Giacomelli, Giacompo Stoppa: *Fede Galizia: mirabile pittoressa*, Castello del Buonconsiglio, monumenti és produccioni provinciali, Trento, 2021

Aretino, Pietro: *A heterák tudmánya*, Hellas Verlag, Bécs, 1921

Baillio, Joseph, Lang, Paul, Baetjer, Katharine: Elisabeth Louise Vigée Le Brun, a Kanadai Nemzeti Galéria katalógusa, Ottawa, 2016

Bohn, Babette: Texas Christian University, a Prado konferencián, 2020, <https://www.museodelprado.es/en/resource/a-tale-of-two-women-painters-sofonisba-anguissola/97f7c676-fd77-4652-975f-4228fca280f1>

Blakesley Rosalind P.: *Women Artists in the Reign of Catherine the Great*, Lund Humphries, London, 2023

Sherrill Cohen: *The Evolution of Women's Asylums Since 1500 / From refuges for ex-prostitutes to shelters for battered women*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1992

Caretta, Paola: *Orsola Maddalena Caccia, Gentilesca del Monferrato: riflessioni intorno alla vita e alla opere* in: Caretta, Paola and Daniela Magneti: *Orsola Maddalena Caccia*, L'Artistica Editrice, Savigliano, 2008

Gerardo Casale: *Giovanna Garzoni, "Insegnante miniatrice" 1600-1670*, Jandi Sapi Editori, Milano, 1991

Castiglione, Baldassare: *Az udvari ember, fordította és jegyzetek: Vigh Éva, Balassi Intézet, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Budapest, 2008 (eredeti kiadás Il libro del Cortegiano, Venezia, Aldo Manuzio, 1528)*

Chadwick, Whitney: *NŐK, MŰVÉSZET ÉS TÁRSADALOM*, Thames és Hudson, London, 1990 és 1996

- Christiansen, Keith és Judith W. Mann: *Orazio és Artemisia Gentileschi*, Yale University Press, 2001
- Collier Frick, Carole: *Olasz női művészek*, Nők a Művészetek Nemzeti Múzeuma, Sylvestre Verger Művészeti Szervezet, Versailles, Milano, Skyra, 2007
- Consuelo, Lolobrigida: *Plautilla Bricci: pittura és architettura celebris: l'architetrice del barocco romano*, Roma, Gangemi, 2017
- Alberto Cottino: *Metafore dipinte: le nature morte 'devote' di Orsola Maddalena Caccia*, in: Caretta, Paola and Daniela Magneti: *Orsola Maddalena Caccia*, L'Artistica Editrice, Savigliano, 2008
- Dimitrakaki, Angela, Perry, Lara: *Potitika üvegvitrinben: feminizmus, kiállítási kultúrák és kurátori vétségek*, Liverpool University Press, Liverpool, 2015
- Fortunati, Vera: *Lavinia Fontana of Bologna*, National Museum of Women in the Arts, Electa, Milánó, 1998
- Fortunati, Vera, Jordana Pomeroy, Claudio Strinati: *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, The National Museum of Women in the Arts, Skira Editore, Milan, 2007
- Garrard, Mary D.: *Artemisia Gentileschi*, Rizzoli Intl Pubns, Princeton, 1993
- Garrard, Mary D.: *Barokk művészet*, Princeton University Press, New Jersey, 1989
- Garrard, Mary D.: *Artemisia Gentileschi: A női hős képe*, Rizzoli Intl Pubns, Princeton, 1991
- Golinelli, Rosanna Berto: *Arte storia e fede nel Seicento tra Mantova e il Monferrato* / a cura di Angela Ghirardi, Rosanna Golinelli Berto, Casadreasi, Mantova, 2018
- Grassi, Alessandro: *Artemisia Gentileschi*, A. Menarini Industrie Farmacheniche Riunite, Pacini szerkesztő, Pisa-Ospedaletto, 2017
- Graziani, Irene: *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 és '600*, Skira, 2021
- Hall-van den Elsen, Catherine: *Luisa Roldán*, Getty Publications, Los Angeles, 2021
- Harris, Ann Sutherland és Linda Nochlin: *Női művészek (1550-1950)*, Random House, New York, 1976
- Jászai Magda, Gera György, Kovács Ilona, Miklós Tamás, Lothar Müller, Rónay György, Szerb Antal jogutódja: *Casanova Velencéje*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2010
- Jo Anna Isaak: *Insight from Italy: Pleasure, Pluralality and Shaping the Present*, esszé in: *Politics in a Glass Case/Feminism, kiállítási kultúrák és kurátori vétségek*, szerkesztette és bevezetővel: Angela Dimitrakaki és Lara Perry, Liverpool University Press, Liverpool, 2013

- Jones, Tanja L.: *Women Artists in the Early Modern Courts of Europe c. 1450-1700*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2021
- Lapierre, Alexandra: *A „művésznő” az irodalomban: szépirodalom vagy fikció? In: Olasz női művészek a reneszánsztól a barokkig*, Milano, Skira, 2007
- Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina Pittrice, Vite dei pittori Bolognesi*, Edizioni Alfa Bologna, Bologna, 1971, (eredeti kiadás, 1678)
- Mann, W. Judith: *Artemisia Gentileschi: számbavétel*, Brepols, 2005
- Garrard, Mary D.: *Artemisia Gentileschi 1622 körül: A művészi identitás formálása és újraformálása*, University of California Press, California, 2001
- Horta, Maria Teresa, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa: *New Portuguese Letters*, Doublyday & Company, New York, 1972
- Nochlin, Linda (1988). " *Miért nem voltak nagy női művészek?*". *Nők, művészet, hatalom és egyéb esszék*. New York: Harper & Row.
- Pomeroy, Jordana: *Olasz női művészek a reneszánsztól a barokkig*, in: *Olasz női művészek*, Milano, Skira, 2007
- Poto, di Antonella: *Quis dabit mihi: per due trombe in Sib, Trombone e Tuba/ Barbara Strozzi 1619-1677*, Edizioni Diarmonia, Acerra, Napoli, 2023
- Perlingieri, Ilya Sandra: *Sofonisba Anguissola the first great woman of the Renaissance*, Rizzoli, New York, 1992
- Ruiz Gomez, Leticia: *Die Malerin der Renaissance (um 1535-1625)* herausgeben von Museo del Nacional, Prado, Madrid, 2019
- Ruiz Gómez, Leticia: *A Tale of Two Women Painters, Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019
- Servado, Gaia: *Renaissance Woman*, I.B. Tauris, London, New York, 2005
- Verdon, Timothy – Longhi, Andrea: *Fede e cultura nel Monteferrato di Guglielmo e Orsola Caccia*, Casale Monteferrato, ALERAMO, 2013

Képjegyzék

1. Arláth Krisztina: *Végre kinőttek a tökeim!* Installáció, installáció, gipsz, textil, töknövény, tus, Budapest, Epreskert, 2013
2. Arláth Krisztina: *Tökkert*, videó, 2'40', installáció, gipsz, töknövények, Budapest, Epreskert, 2014
3. Ormani degli Albizzi: *Önarckép*, 1453, Nemzeti Könyvtár, Bécs
4. Caterina Vigri: *Breviarium miniaturákkal*, 20X30 cm, 1452, Corpus Domini Kolostor, Capella della Santa, Bolonya
5. Plautilla Nelli: *Egy fiatal nő feje és válla*, GDSU, Firenze
6. Plautilla Nelli: *Térdelő férfi alak*, GDSU, Firenze
7. Plautilla Nelli: *Pünkösöd*, San Domenico, Perugia, 1554
8. Plautilla Nelli: *Krisztus siratása szentekkel*, Museo di San Marco, Firenze
9. Plautilla Nelli: *Utolsó vacsora*, 7x2 m, olaj, vászon, 1560 körül, Santa Maria Novella bazilika, Firenze
10. Plautilla Bricci: *Keresztelő Szent János vértanúságát ábrázoló irgalmas társaság*, 1675, Poggio Mirteto, Keresztelő Szent János templom, főoltár
11. *Az istenszülő anyja*, (18. századi Portugál Iskola) Paola de Odivelas nővér arcát adta a Szűz Mária képhez
12. Arláth Krisztina: *Mariana Alcoforadó könyvével a Lisszaboni Nemzeti Könyvtárban*, digitális print, 30 X 40 cm, Lisszabon, 2022
13. Maria Teresa de Mascarenhas Horta Barros, (született: 1937 május 20, Lisbon), (kép: Wikipédia)
14. Corita Kent tanítványaival az IHC-ben, (fotó: <https://www.corita.org/about/corita>)
15. Corita Kent: *Szabályok*, szitanyomat, 1967, Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles
16. Corita Kent: *Watts Stop Bombing*, Immaculate Heart Collage, 1955, 35 mm-es dia, Corita Art Center, Los Angeles
17. Corita Kent: *Enjoy 20/20*, szitanyomat, 23 in, 1967, Los Angeles
18. Corita Kent: *Kállítási meghívó*, 1969, szitanyomat, Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles, Fotó: Arthur Evans
19. Mary Corita Kent szerepelt a New Nuns magazin 1966-os cikkében (fotó: [corita.org](https://www.corita.org))

20. Jacopo Tintoretto: *Hölgy arcképe*, (Veronica Franco), olaj, vászon, 61,4x47,1 cm, Worcester Art Museum, Worcester, kb. 1575-1594
21. Bernardo Strozzi: *Barbara Strozzi*, 1630 körül, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda
22. Marietta Robusti: *Önarckép*, 1580, Uffizi Képtár, Firenze
23. Marietta Robusti Tintoretta: *Vitellius-mellszobor tanulmány*, krétarajz, 1565 körül
24. Marietta Robusti Tintoretta: *Férfi fiúval*, Kunsthistorischen Museum Bécs, 1567 körül
25. Marietta Robusti Tintoretta: *Ottavio Strada portréja*, olaj, vászon, 128 x 101 cm, Stedelijk Museum, Amszterdam, 1567-68
26. Fede Galizia: *Férfiportré*, (*Nunzio Galizia?*), datálatlan., olaj, vászon, 42x32cm, Amata Collection, Róma
27. Fede Galizia: *Paolo Morigia portréja*, olaj vászon, 88x79cm, 1592-95, Veneranda Biblioteca, Milánó
28. Fede Galizia: *Paolo Morigia portréja*, részlet, olaj vászon, 88x79cm, 1592-95, Veneranda Biblioteca, Milánó
29. Fede Galizia: *Noli me tangere* (*Ne érints engem*), olaj vászon, 1616, Pinacoteca di Brera, Milánó
30. Fede Galizia :*Judit Holofernész fejével* (1596) olaj, vászon, John és Mable Ringling Művészeti Múzeum, Sarasota, Florida (alakját önarcképnek tartják.)
31. Artemisia Gentileschi: *Zsuzsanna és a vének*, olaj, vászon, 170 X119 cm, 1610, Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Németország
32. Artemisia Gentileschi és Caravaggio: *Judit Holofernész fejével*, olaj, vászon, 147X108 cm, 1620, Galleria degli Uffici, Firenze
33. Caterina van Hemessen: *Önarckép*, 1548, olaj, vászon, 32,2 x 25,2 cm, Öffentliche Kunstmuseum, Bázél
34. Jan Sanders van Hemessen: *Klavikordon játszó nő*, 1530 körül, olaj vászon, 67,2 x 55,2 cm, Art Museum, Worcester
35. Caterina van Hemessen: *Lány cseballóval*, 1548, olaj, vászon, 30,5 x 24 cm, Wallraf - Richartz - Museum, Köln
36. Sofonisba Anguissola: *Önarckép a festőállványnál*, vallásos kép festése közben, 66 x 57 cm, olaj, vászon, 1556, Lancut Kastély
37. Sofonisba Anguissola: *Önarckép spinét hangszerrel*, 56,5 x 48 cm, olaj, vászon 1554 Museo e Real Bosco, di Capodimonte, Nápoly

38. Michelangelo Buonarroti: *Cleopatra*, vázlat, 232x182 mm, ceruza, 1535 körül, Casa Buonarroti, Gabinetto Fotografico, Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Firenze
39. Sofonisba Anguissola: *Önarckép*, olaj vászon, 19,5 x 14,5 cm, 1554, Kunsthistorisches Museum, Bécs
40. Sofonisba Anguissola: *Valois Elisabeth*, olaj, vászon, 1559-60, Madrid, Kunsthistorisches Museum Wien
41. Sofonisba Anguissola: *Anna of Austria*, olaj vászon, 86 X 67,5 cm, 1573, Museo del Prado, Madrid
42. Sofonisba Anguissola: *Philip II.*, olaj vászon, 88 X 72 cm, 1573, Museo del Prado, Madrid
43. Sofonisba Anguissola: *Ausztriai Anna hercegnő*, olaj vászon, 106x81 cm, 1571, magángyűjtemény, Ausztria
44. Sofonisba Anguissola: *Don Carlos herceg fehérben*, olaj, vászon, 1568, 112,5X88,2 cm, magángyűjtemény, Ausztria
45. Anthony van Dyck: *Sofonisba Anguissola*, olaj, vászon, 416x337 cm, 1624, Knole's Portrait Collection, Kent
46. Lavinia Fontana: *Önarckép*, olaj, vászon, 1579 körül
47. Lavinia Fontana: *Constanza Sforza*, olaj, vászon, 112 X 88 cm, 1594, magángyűjtemény
48. Lavinia Fontana: *Vénusz és Amor*, olaj, vászon, 1592, Rouen Szépművészeti Múzeum
49. Lavinia Fontana: *Szűz Mária születése*, olaj, vászon, 315 x 112 cm, ca. 1600, Bologna, Chiesa della Santissima Trinita
50. Lavinia Fontana: *Minerva öltözködés közben*, olaj, vászon, Róma, 1613, Galleria Borghese, Rom
51. *Freeze* kiállítás résztvevői: Ian Davenport, Damien Hirst, Angela Bulloch, Fiona Rae, Stephen Park, Gallaccio, Sarah Lucas and Gary Hume
52. Sarah Lucas: *Leves (Soup)*, papírkollázs, 1992, London
53. Sarah Lucas: *Csendélet., (Still life)*, 1992, London
54. Sarah Lucas: *Fat, forty and flabulous!*, fekete-fehér fotó, '91, Tate, London
55. René Magritte: *Nemi erőszak*, olaj, vászon, 1934
56. Sarah Lucas: *Két tükörtojás és egy kebab*, 1992
57. Sarah Lucas: *Tudod mit (You Know What)*, gipsz, cigaretta és asztal, 1998, The Saatchi Gallery, London
58. Sarah Lucas: *The old in out, installáció*, Barbara Gladstone Gallery, New York, 1998

59. Sarah Lucas: *Get hold of this*, műanyag, 1995
60. Sarah Lucas: *Fighting fire with fire*, 1997, London
61. Sarah Lucas: *Hisztérikus roham (szájak) Hysterical attack (mouths)*, 1999, szék, papírmásé, installáció a Freud Múzeumban, London, 2000
62. Sarah Lucas: *Nyuszi snooker-t kap (Bunny gets snookered)*, 1997, szék, papírmásé,
63. Sarah Lucas: „*A természet irtózik a vákuumtól (Nature Abhors a Vacuum)*”, 1998, WC kagyló cigarettával vakolva
64. Sarah Lucas: *Az élet húzza (orgonák) Life's a drag (organs)*, 1998
65. Sarah Lucas, Tate Britain múzeum 2023 szeptember - 2024 Január *Happy Gas* című kiállítás

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Legújabb levelek az apácaimtól

Mestermunka

Arláth Krisztina

2025

Budapest

Témavezető: dr. habil Sass Valéria DLA, egyetemi tanár, professzor emerita



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, című kiállítás, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025.

A kiállítást dokumentáló fotókat Arláth Krisztina készítette.

Mestermunkám több elemből álló installáció, melyet 2025 februárjában önálló kiállítás keretében mutattam be Budapesten az ISBN+ Galériában. Az installáció címe *Legújabb levelek az apácáimtól*. A kiállítást Tarczali Andrea művészettörténész nyitotta meg 2025 február 18.- án.

A Doktori Iskola keretében végzett művészeti kutatásom alkotói vonatkozásait összegző mestermunka koncepciójának szerves részét képezi az elméleti kutatásom során szerzett ismeretanyag, melynek összegzése doktori értekezésemben olvasható. A tapasztalaton alapuló alkotói és az ismeretszerzésen alapuló elméleti kutatás eltérő módszerei, esetemben egy egymásra ható, párbeszéd jellegű, kölcsönhatásokra épülő folyamatban alakították és egészítették ki egymást.

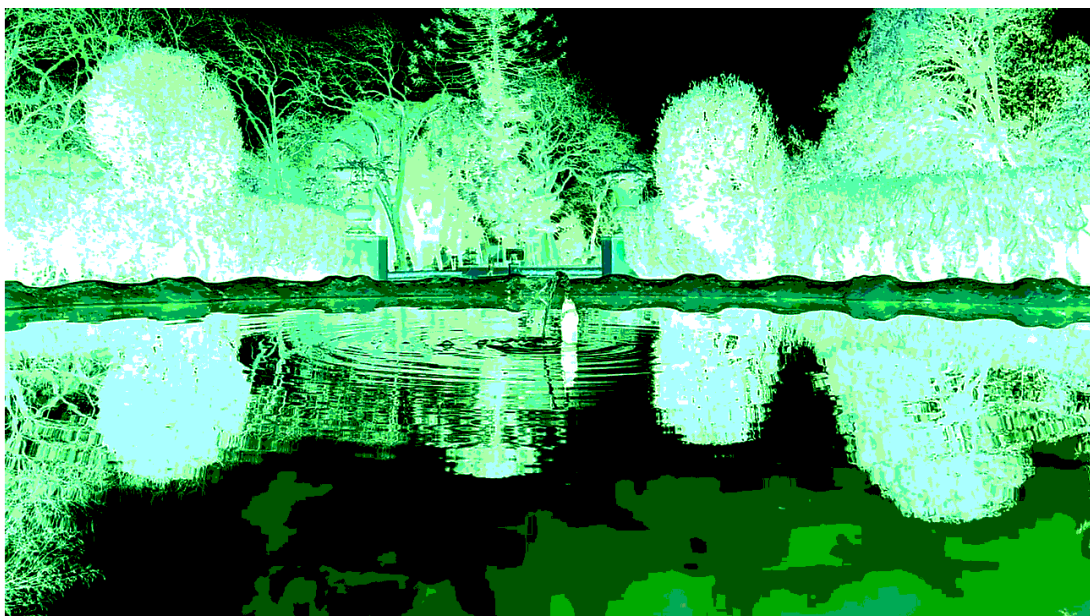
A kiállítás koncepciója

A nők művészetének progresszív hatása az európai kultúra alakulására megnevezésű témakör jelölte ki alkotói kutatásomnak és a kiállítás koncepciójának tágabb kereteit. Ezen belül a művészet női úttörőinek szociális helyzetére, alkotásaira és az életművük által létrejött kulturális örökségre fókuszáltam.

A megvalósult mű bemutatása

A koncepció által kijelölt témakörre vonatkozó alkotói reflexióimat a nézők a kiállításon bemutatott installáció terében tapasztalhatták meg. Az installáció közléstartalmát a fénykép, a videó valamint a textiltől - gipszből - és kőből készített szobrok együttesből létrejött összefüggésrendszer látványa tette a befogadó számára érzékelhetővé és értelmezhetővé.

A Portugáliában 2022-ben felvett, majd Rómában 2024-ben véglegesített videóban megjelent Paula de Odivelas 17. századi apáca és V. Joao portugál király szerelmének helyszíne, a mafrai palota kertje.



Arláth Krisztina: *I'm not sad*, videó (0:00:26), Róma, 2025

A fenti képen ebből a videóból látható egy still. A video egésze a szökőkút vízének mozgását láttatja és annak csobogását hallatja. Saját énekhangom van rávágva angol szöveggel. A kortárs online levelezésről szóló zenei aláfestés Mariana Alcoforado, 14. századi apáca egy versailles-i katonához írt szerelmes leveleihez kötődik.

Az alább fotón látható könyvritkaság Mariana Alcoforado apáca összegyűjtött leveleit tartalmazza. Ez a fotó szintén a kiállítás részét képezte.



Arláth Krisztina: *Mariana Alcoforado könyvével a Lisszaboni Nemzeti Könyvtárban*, digitális print, 30 X 40 cm, Lisszabon, 2022

A további videókat melyek az ISBN+ galériában bemutatott installáció részét képezték, a közel fél éves római képzőművészeti ösztöndíjam idején vettem fel a város utcáin. Ezek a videók azokat az akcióimat dokumentálják, amelyeknek során az általam Rómában készített gipszöntvényeket a város közterein helyezem művészettörténeti és kortárs kulturális kontextusba. Ezek az akcióim az 1500- 1700 között élt alkotó nők művei által közvetített társadalmi és kulturális viszonyokra reagálnak. Az egyik kiállított videóm az első női építész Plautilla Bricci temetési helyszínén, az olasz fővárosban a Basilica of Santa Maria in Trastevere templom bejáratánál megvalósult akciómat, az ideiglenes installációm elhelyezését mutatja.



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, kiállításrészlet, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025.



Arláth Krisztina: In memory of Plautilla Bricci, installáció, textil, gipsz, 2,2 m X 30 cm, Piazza Santa Maria in Trastevere, Róma, 2025

A Santa Agatha, Santa Apollonia és Santa Lucia életéhez kötődő gipsz-öntvényeim ideiglenes installációját dokumentáló videók is az installáció részét képezték. Orsola Maddalena Caccia (1596-1676), a manierista festőnő, az észak-olaszországi Monferrato környékén dolgozott. Termékeny művészi munkásságának nagy része ma is ebben a kisvárosában tekinthető meg. A moncalvói Sain't Antonio di Padova templomban található, engem megihletett festménynek alább látható változata, a *Santa Liberata, Agata e Lucia* című mű. A festményen Szent Lucia egy tányéron tartja a szemét, Santa Agata pedig a levágott melleit.



Orsola Maddalena Caccia: *Sante Liberata, Agata e Lucia*, olaj, vászon, Parrocchia di Sant'Antonio di Padova, Moncalvo, 1657 körül.

A festményre reflektálva készítettem el saját szememről az alábbi képen látható gipszöntvényt, ami fémtálcára elhelyezve részét képezte a kiállításnak.



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, kiállításrészlet, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025

Orsola Maddalena Caccia szentábrázolásainak tanulmányozása nagyban meghatározta a római kutatásom során végzett szobrászati alkotómunkámat, és az ott készült dokumentációs videóimat. A Szent Ágota témakör elméleti kutatása közben a levágott mellekről készítettem direktöntvényeket az Accademia di Belle Arti gipszöntő műhelyében. A Szent Apollónia témakört kutatva fogakról és kezekről vettem formát, melyeket Coletta Emiliano professzor segítségével készítettem el. Magdalena Jaminska, az egyetem másik ösztöndíjasa is betársult a munkámba, a videók egyikében ő is megjelenik.



Magdalena Jaminska és Arláth Krisztina: *In memory of Santa Agata*, gipszöntvény, fémtálca, Róma, 2025

Az alábbi képeken a Vatikán Múzeumban általam elhelyezett, ideiglenes szobrom látható.



Arláth Krisztina: *Miért nincsenek a nők reprezentálva a Vatikán Múzeum szoborgyűjteményében még meztelenül sem?*, festett gipsz, 12 X 30 X 2 cm, Vatikán, Róma, 2024

A kiállítás részét képezte az a tardosi mészkőből készült szobor, amely combok torzóit ábrázolja harisnyatartóval. Az installáció ezen elemét Casanova önéletrajzi iratai ihlették, melyek egy számomra nagyon megható részt tartalmaznak, egy ajándék harisnyatartóról, melyet legnagyobb szerelmének egy apácának ajándékozott.



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, kiállításrészlet, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025

Öt, apáca kezekre asszociáló textil szobor is része volt az installáció terének.



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, kiállításrészlet, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, kiállításrészlet, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, kiállításrészlet, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, kiállításrészlet, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, kiállításrészlet ISBN+ Galéria, Budapest, 2025



Arláth Krisztina: *Legújabb levelek az apácáimtól*, ISBN+ Galéria, Budapest, 2025

Két kortárs zenésszel dolgoztam a videók létrehozása során, Molnár Ákos és Leonardo Barbierato zenei művei hangzottak el az eseményen.

Az installáció elemeinek adatai

1 db 2 m X 1,5 m X 1,5 m textil, mely apácakezeket ábrázolt, fa tartórámával

3 db 0,6 m X ,05 m X 0,02 cm textilkép apácakezekkel

6 egyenként körülbelül 3 peres video, projektorral vetítve

1 db fotó, 30 cm X 40 cm, ami Mariana Alcoforado könyvét, melyet a Lisszaboni Nemzeti Könyvtár olvasótermében olvastam, mutatja a kezemmel

1 kőszobor, 17 cm X 17 cm X 9 cm, mely harisnyatartókat és két combrészt ábrázol, anyaga tardosi mész

2 db gipszöntvény, 12 cm X 6 cm X 3 cm mely egy kezet ábrázolt egy csipesszel és foggal, textillel Santa Apolloniára utalva, és Santa Luciat megidézve

1 db szemről készített gipszöntvény, 6 cm X 6 cm X 2,5 cm egy fémtálcán.

Az alábbi szöveg Tarczali Andrea 2025. február 18-án elhangzott megnyitóbeszédének szerkesztett változata.

Női aktot a Vatikánba!

Félretéve a tréfát, lépünk közelebb, gondoljuk végig, milyen jelenségek sarkallják kiegyenlítő vagy harmonizáló aktivitásra Arlath Krisztinát? Milyen szokatlanok és milyen változatosak ezek? Fogalmazzunk finoman a tevékenység definiálásánál, mert micsoda fenyegető zöngéi lennének a revideálás, kompenzálás és kárpótlás kifejezéseknek? És nem utolsó sorban... miképp adózhatnánk elismerően annak a játékos hévnek, az együttérző kuncogásnak, a finom humornak, amit módszerként, már-már hosszútávú stratégiaként alkalmaz megközelítésében a művész, ami ettől még nem nélkülözi a kritikai élt. Naiv kérdéseket tesz fel vagy állításokat fogalmaz meg, már-már gyermeki egyszerűséggel tárja eléünk rácsodálkozását bizonyos egyenlőtlenségekre, ami, úgy tűnik, kitartóan fenntartja figyelmét, élénk érdeklődését. Hiszen már bő egy évtizede, a 2013-as *Végre kinőttek a tökeim* című projektjétől kezdve foglalkozik ezzel a hihetetlen tágasan kezelt szűk kérdéskörrel.

Animációs munkái sorával és doktori értekezésében is gondosan regisztrálja a számára fontos nőket. Ők azok, akik helyett most éppen mi vagyunk kénytelenek megküzdeni láthatóságukért. Az

alkotó módszerével úgy könnyíti meg a helyzetünket, mint egy friss tavaszi fuvallat, ...könnyed narratíváit szinte ennek a mintájára működteti: itt fellebbent egy fátylat..., ott elfújja a súlyát a felejtésbe burkolózó... sötéten elleplező múltnak... és ezen a ponton már megnyílhat a kérdések sora. Miért nem tudunk mi ezekről a nőkről? Miért nem tudunk róluk sokkal többet?

A számbavételnél és felmutatásnál jobban izgatja az egy-egy alak mögött megbúvó történet, ami megmaradt belőle. Van ezekben a munkákban a karikírozás ellenére is valami visszafogottság, intimitás. A nem illendő gondolatok mégsem állítják meg abban, hogy a kérdéseit feltegye a mának. De kinek a pozíciójából beszél? Közelebb megy, kívárja, hogy ezek a letűnt női alakok visszanyerjék elevenségüket, megsúgják titkaikat...

Bánjunk örökünkkel szabadon, ne kössön béklyó! Követeljünk több női aktot a Vatikánba! Vajon a Guerrilla Girls plakátja nem épp ez ellen emelt szót? Úgy mint: *Nem kérünk több női aktot, van elég a múzeumokban! Viszont annál több női alkotót!* De itt nem csak alkotóként, még műalkotásként sincs helyünk a gyűjteményben. Ilyen körülmények között mégis indokoltnak tetszik a követelés, hisz a vatikáni szoborgyűjtemény kiállításain ki lett radírozva maga a nő, csak férfi aktokat látunk!

Apácák szerelme

A kiállításban a másik körülhatárolt téma az apácák szenvedélye. Mégpedig annak a kérdésnek a feszegetése, hogy miképp tekintsünk azokra az elődeinkre, akik gyakran gazdasági kényszer hatására beléptek egy szerzetesrendben, holott semmiféle belső indítást nem éreztek arra, hogy ilyen módon Istennek szenteljék életüket. Miközben egyre több ilyen élettörténetre derül fény, ennek az élethelyzetnek a másik oldala (pendantja/párdarabja) az apácák legendás szerelme sokkal inkább ismert, amelynek egyik híres példája Avilai Szent Teréz (1515-1582). Tőle tudjuk, hogy vallásos elragadtatása igencsak közel áll a szexuális elragadtatáshoz. Vágya közeli rokonságot mutat a szexuális vágygal, a fizikai testérzetei, ahogyan Teréz leírja vallásos tapasztalatait, nagyon is emlékeztetnek bennünket a szerelmi tapasztalat elemi excesszív voltára. A szent nem teljesen alaptalanul került úgy ábrázolásra, ahogy Giovanni Lorenzo Bernini megformázta ismertté vált extatikus alakját (*Szent Teréz extázisa*, Santa Maria della Vittoria, Róma, 1647-1652). És talán az sem véletlen, hogy Terézt inkvizíciós bizottság elé citálták. Írásban is megfogalmazott gondolatai és érzései fennmaradtak. Ennek folyományaként még most is bizonyos körökben „nem helyénvaló” szentként tartják számon érzéki alakját. Mégis, épp ennek, az eksztatikus Isten-egyesülésről történő beszámolónak támadtak követői a lelkeségi irodalom körében. (*Olasz misztikus írók Pozzi, G.-Leonardi, C. /szerk./ Európa Könyvkiadó, 2001*).

A vallási élmény és az erotika együttes megjelenése már a középkori trubadúrköltészetben is tetten érhető, a misztikus spiritualitásban pedig mindvégig fel-felüti a fejét - ez az egyház által ferde

szemmel nézett jelenség. Az isteni szerelem misztikus apái mellett pedig ott voltak azok a szerelmes apácáink, akik ugyan kénytelenek voltak egy rend kötelékében tevékenykedni, de nem tudtak vagy nem akartak a szenvedély és a szerelem testi ajándékairól lemondani. Megörződött ezeknek a nőknek a hangja a szerelmes apácák szerelmi lírája közvetítésével, és például egy 17. századi apáca szerelmes leveleivel, ami a művész jelen kutatásának kiindulópontját, egyik fontos szálát képezte (Sóror Mariana Alcoforado: *Love Letters of a Portuguese Nun*, 2022). Ezeket az apácákat is megidézi a kiállítás a rácsodálkozás és az együttérzés hangján. A fő tevékenység ezekben az apácarendekben a napi imádságos órán, a zsolozsmán való részvétel, (az ápoló és a tanító tevékenység mellett is). Az imádkozó kéz elénk állítja ezt a rendszerszintű anomáliát: ez a kéz bizony egy éppen szent cselekedetet végző, de közel sem feltétlenül szent életű nő keze, ...ami történetünk összefüggésében végtelenül emberi. Nem is olyan ritkán, előfordul, hogy ezek a családi nyomásra, kényszer hatására rendbe kerülő lányok és nők végül a művészetükben találnak kiteljesedésre.

Tarczali Andrea

2025