

HISTORIA SZTUKI BEZ MĘŻCZYŹN
KATY HESSEL

PRZEŁOŻYŁA
MAŁGORZATA GLASENAPP

MARGINESY

COPYRIGHT © Katy Hessel, 2022

First published as THE STORY OF ART WITHOUT MEN in 2022
by Hutchinson Heinemann, an imprint of Cornerstone.
Cornerstone is part of the Penguin Random House group of companies.

COPYRIGHT © FOR THE TRANSLATION BY
Małgorzata Glasenapp

COPYRIGHT © FOR THE POLISH EDITION BY
Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2024

Pokażę wam, co potrafi kobieta.
Artemisia Gentileschi, 1649¹

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne 9

CZĘŚĆ PIERWSZA. WYTYCZANIE DROGI

lata 1500–1900

- Rozdział pierwszy* – Wchodzenie do kanonu 19
Rozdział drugi – Zwrot ku heroicznej przeszłości 52
Rozdział trzeci – Od realizmu do spirytualizmu 69

CZĘŚĆ DRUGA. DROGI NOWOCZESNOŚCI

lata 1870–1950

- Rozdział czwarty* – Wojna, tożsamość i awangarda paryska 110
Rozdział piąty – Po pierwszej wojnie światowej 156
Rozdział szósty – Modernizm w Nowym Świecie 188
Rozdział siódmy – Wojna i rozwój nowych metod i środków 208

CZĘŚĆ TRZECIA. KOBIETY PO WOJNIE

lata 1945–1970

- Rozdział ósmy* – Wielka epoka eksperymentalizmu 236
Rozdział dziewiąty – Zmiany polityczne i nowy abstrakcjonizm 262
Rozdział dziesiąty – Ciało 298
Rozdział jedenasty – Tkane nowych tradycji 313

CZĘŚĆ CZWARTA. PRZEJMUJĄC KONTROLĘ

lata 1970–2000

- Rozdział dwunasty* – Epoka feminizmu 327
Rozdział trzynasty – Lata osiemdziesiąte XX wieku 355
Rozdział czternasty – Lata dziewięćdziesiąte XX wieku 374
Rozdział piętnasty – Wielka zmiana w Wielkiej Brytanii 392

CZĘŚĆ PIĄTA. NADAL W TOKU

2000 – dzisiaj

- Rozdział szesnasty* – Dekolonizacja opowieści o świecie
i nowe spojrzenie na tradycje 414
Rozdział siedemnasty – Sztuka figuratywna w XXI wieku 432
Rozdział osiemnasty – Lata dwudzieste XXI wieku 452

- Podziękowania* 460
Sztuka w czasie 464
Lektury i materiały 470
Przypisy 488
Spis ilustracji i ich źródła 494
Indeks 500



Alice Neel, *Linda Nochlin i Daisy*, 1973

SŁOWO WSTĘPNE

W październiku 2015 roku pojechałam na targi sztuki i zdałam sobie sprawę, że żadne z tysięcy eksponowanych tam dzieł nie zostało stworzone przez kobietę. Pomyślałam wtedy: czy potrafię wymienić z pamięci choćby dwadzieścia artystek? Choćby dziesięć sprzed 1950 roku? Choćby jedną sprzed połowy XIX wieku? Nie. Czyżbym widziała historię sztuki z męskiej perspektywy? Ewidentnie.

Wykluczenie artystek (i innych przemilczanych postaci) z dziejów sztuki stało się wówczas tematem coraz gorętszych dyskusji. Właśnie ukończyłam studia z historii sztuki i zajmowałam się Alice Neel (1900–1984, więcej na stronie 346) – świetną amerykańską malarką, twórczynią pełnych psychologicznej głębi portretów ludzi z różnych grup społecznych, która dopiero po siedemdziesiątce doczekała się uznania ze strony artystycznego establishmentu. Pisząc o niej, zaczęłam dostrzegać, jak wielka jest nieobecność artystek – nie było ich w galeriach ani w muzeach, nie pokazywano na wystawach i milczały o nich podręczniki.

Dlaczego? Dyskusja na temat wykluczenia kobiet rozpoczęła się już w latach siedemdziesiątych XX wieku, gdy na początku drugiej fali feminizmu Linda Nochlin opublikowała przełomowy artykuł *Dlaczego nie było wielkich artystek?*¹. Ponad czterdzieści lat później niewiele się zmieniło.

Gdy zaczynamy wymieniać ludzi należących do kanonu historii sztuki, zwykle powiemy: Giotto, Botticelli, Tycjan, Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, David, Delacroix, Manet, Gauguin, van Gogh, Kandinsky, Pollock, Freud, Hockney i Hirst. Na pewno słyszeliście te nazwiska. A gdy powiem: Anguissola, Fontana, Sirani, Peeters, Gentileschi, Kauffmann, Powers, Lewis, Macdonald Mackintosh, Valadon, Höch, Asawa, Krasner, Mendieta, Pindell, Himid – będziecie kojarzyć

którąś z tych osób? Gdybym od siedmiu lat nie zajmowała się artystkami, pewnie znalazłbym jedną, najwyżej dwie.

Czy to dziwne? Nie, jeśli spojrzymy na statystyki. Wyniki badań opublikowane w 2019 roku pokazują, że osiemdziesiąt siedem procent dzieł sztuki w zbiorach osiemnastu największych muzeów amerykańskich stworzyli mężczyźni, a osiemdziesiąt pięć procent – ludzie biali². Obecnie dzieła artystek stanowią tylko jeden procent zbiorów londyńskiej National Gallery³, która dopiero w 2010 roku zorganizowała pierwszą indywidualną wystawę nieżyjącej już artystki, Artemisii Gentileschi (więcej na stronie 36). W londyńskiej Royal Academy of Arts pierwsza indywidualna wystawa w głównej przestrzeni wystawienniczej poświęcona artystce (Marinie Abramović, s. 310) odbędzie się w 2023 roku⁴. Jak dotąd tylko jedna kolorowa kobieta zdobyła indywidualnie Nagrodę Turnera w 2017 roku (była to Lubaina Himid, s. 393), a dopiero w roku 2022 pierwsze kolorowe artystki reprezentowały Stany Zjednoczone (Simone Leigh, s. 429) i Wielką Brytanię (Sonia Boyce, s. 396) na Biennale Sztuki w Wenecji – najbardziej prestiżowym wydarzeniu artystycznym na świecie. Na początku tego samego roku przeprowadziłam wśród Brytyjczyków sondaż (poprzez platformę YouGov) dotyczący znajomości artystek i wyniki wskazywały, że trzydzieści procent respondentów nie potrafi wymienić więcej niż trzech nazwisk. W grupie obejmującej ludzi w wieku od osiemnastu do dwudziestu czterech lat osiemdziesiąt trzy procent odpowiadających nie potrafiło wymienić nawet trzech artystek, a więcej niż połowa badanych stwierdziła, że w szkole nie uczyli się o żadnych kobietach uprawiających sztukę⁵.

Wieczorem po targach sztuki długo nie mogłam zasnąć. Rozgniewana i sfrustrowana, wpisałam w wyszukiwarce Instagrama „kobiety artystki” – i nic. Tak właśnie powstał profil @thegreatwomenartists (na cześć Lindy Nochlin), gdzie codziennie dodawałam posty dotyczące artystek – od młodych absolwentek akademii po dawne mistrzynie – zajmujących się najróżniejszymi formami: malarstwem, rzeźbą, fotografią czy tkaniną. Pisałam przystępnie i chciałam dotrzeć do odbiorców na różnym poziomie zaznajomienia z historią sztuki, by zainteresować ich opowieściami o artystkach często zapomnianych i pomijanych. W 2019 roku rozpoczęłam nagrywanie podcastu o takim

samym tytule. Moim zamiarem jest przełamać mit elitarności sztuki – bo sztuka jest dla wszystkich i każdy może włączyć się do debaty na jej temat – oraz przybliżyć publiczności postaci kobiet, o których rzadko wspominają podręczniki i książki historyczne. Przy tym wcale nie uważam, że dzieła tworzone przez osoby różnej płci są w jakiś sposób odmienne – chodzi o to, że społeczeństwo i strażnicy jego porządku zawsze dawali fory jednej grupie. Jestem przekonana, że to ważny problem, który wymaga dyskusji i rozwiązania. Po prawie siedmiu latach efektem moich działań jest ta oto książka: *Historia sztuki bez mężczyzn*.

Nie jest to jedyna słuszna i ostateczna historia, bo taka nie może powstać, ale opowieść, w której staram się podać w wątpliwość kanon obowiązujący w moim kręgu kulturowym. Historia sztuki dotyczy całego świata, a jednak, kosztem innych punktów widzenia, dominuje w niej perspektywa męska oraz zachodnioeuropejska – to właśnie chcę ujawnić i zakwestionować. Tytuł nawiązuje do biblii historii sztuki, dzieła Ernsta Hansa Gombricha *O sztuce* [oryginalny tytuł książki Gombricha to *The Story of Art*]. Ta wspaniała książka ma pewną wadę – w pierwszym wydaniu z 1950 roku autor nie wspomniał o żadnej artystce, a w wydaniu siedemnastym wymienił jedną. Mam nadzieję, że moja historia stanie się nowym przewodnikiem, uzupełnieniem dotychczasowej wiedzy.

Artyści tworzą opowieść o czasach, w których żyją, za pośrednictwem wyjątkowych środków wyrazu i dzięki nim możemy zrozumieć historię. Jeżeli nie będziemy postrzegać sztuki jako dziedziny tworzonej przez wiele rozmaitych osób, nie ujrzymy pełnego obrazu społeczeństwa, dziejów czy kultury. Chciałabym, żeby powstało więcej książek podobnych do mojej, wprowadzających kolejne uzupełnienia do kanonu.

Idziemy w dobrym kierunku, dzięki wysiłkom zaangażowanych artystek i artystów, historyczek i historyków sztuki, naukowczyń i naukowców, kuratorek i kuratorów na całym świecie, w różnym wieku i z różnym zapleczem. Bardzo wiele im zawdzięczam i nie mogłabym napisać tej książki bez ich pracy. Korzystałam z badań prowadzonych przez najwybitniejsze historyczki sztuki i kuratorki, które zmieniają nasze pojęcie o sztuce i jej twórcach; wymieniam ich prace w zesta-

wieniu lektur na końcu książki⁶. W wielu przypadkach opisały twórczość różnych artystek po raz pierwszy. Trzeba powiedzieć, że zainteresowanie sztuką tworzoną nie przez mężczyzn, która pojawia się na dużych wystawach i trafia do muzealnych kolekcji, zawdzięczamy osobom kierującym instytucjami kultury. Po raz pierwszy w historii kobiety stanęły u steru takich muzeów jak Tate, Luwr czy National Gallery of Art w Waszyngtonie.

Czego to dowodzi? Że nierówne traktowanie w galeriach sztuki i muzeach wynika z uwarunkowań systemowych, więc potrzebujemy zmian. Podobnie jest z wartością ekonomiczną, którą przypisujemy płci artysty. Najwyższa cena, jaką uzyskało na aukcji dzieło sztuki stworzone przez żyjącą artystkę (był to obraz Jenny Saville *Podparta*, 1992), stanowiła zaledwie dwanaście procent najwyższej ceny zapłaconej za dzieło żyjącego artysty (obraz Davida Hockneya *Portret artysty [Basen z dwiema postaciami]*, 1972), sprzedane za ponad dziewięćdziesiąt milionów dolarów⁷. Chciałabym, żeby moja książka pokazała, że różnica w cenie nie bierze się z różnej jakości dzieł, ale z różnej wartości, jaką przypisujemy ludziom, którzy je stworzyli.

Przez ostatnie dziesięć lat dało się zauważyć wiele „sprostowań” w dziedzinie historii sztuki. Były to na przykład przeglądowe wystawy poświęcone rzeźbiarkom, malarkom, abstrakcjonistkom czy surrealistkom, takie jak *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo* [Fantastyczne kobiety. Nadrealne światy od Meret Oppenheim do Fridy Kahlo], *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965–1985* [Chciałyśmy rewolucji. Czarne rewolucjonistki, 1965–1985] albo *Radical Women. Latin American Art, 1960–1985* [Rewolucjonistki. Sztuka Ameryki Łacińskiej 1960–1985] oraz pierwsze duże wystawy indywidualne artystek, między innymi Pauline Boty (s. 268), Carmen Herrery (s. 291) i Hilmy af Klint (s. 100). Obyśmy zobaczyli ich więcej. Mam też nadzieję, że kolejne targi sztuki będą dla mnie zupełnie innym doświadczeniem niż tamte w 2015 roku.

Przed wami moja opowieść o sztuce (bez mężczyzn). Myślę, że dopóki dane statystyczne pozostają tak szokujące, trzeba wyciszyć męski hałas, by z uwagą wsłuchać się w głosy innych osób tworzących sztukę i dostrzec ich istotną rolę w rozwoju kultury. Zająłabym się okresem od początku XVI wieku po lata dwudzieste wieku XXI i podzieliłam

swoją książkę na pięć części, z których każda skupia się na przełomowych momentach historii sztuki, głównie w kulturze zachodniej. Nie chciałam przedstawiać artystek jako czyichś żon, muz, modelek czy przyjaciółek, więc starałam się je pokazać w kontekście społecznym i politycznym, w czasach, w których żyły.

Dla większej klarowności tekstu przypisałam artystki do ogólnie uznanych trendów w sztuce, ale doskonale zdaję sobie sprawę, że osoby tworzące sztukę nie są produktami ustanawianych przez historyków kategorii, lecz indywidualistkami o różnych życiorysach i różnym przebiegu kariery, odważnie wprowadzającymi przełomowe zmiany. Do tej pory w historii sztuki dokonywanie takich zmian przypisywano mężczyznom, a pionierskie prace kobiet były przemilczane. Choć często zaledwie wspominam o złożonej, wielopoziomowej (w niektórych przypadkach nadal rozwijającej się) twórczości wielu artystek, którą można by omawiać w znacznie szerszym kontekście, to mam nadzieję, że moja książka ukaże przynajmniej część artystycznej pracy kobiet, które dodały swoje głosy do wielkiej opowieści o sztuce.

CZĘŚĆ PIERWSZA

WYTYCZANIE DROGI

lata 1500–1900

KOBIETY TRIUMFATORKI

Los kobiety i artystki nigdy nie był łatwy. W XVI i XVII wieku najwybitniejszych artystów – którzy tworzyli pięciometrowe rzeźby w marmurze i pokrywali freskami ściany świątyń¹ – określano mianem *virtuosi*, podczas gdy kobiety, wyłącznie z powodu swojej płci, były pozbawione uznania i szans. Upływ czasu niewiele zmieniał – dopiero pod koniec XIX wieku pozwolono kobietom ćwiczyć rysowanie z żywego modelu. Linda Nochlin stwierdziła: „To tak, jakby studenta medycyny pozbawić możliwości wykonywania autopsji, a nawet badania nagiego ludzkiego ciała”². Do dzisiaj twórczość kobiet bywa pomijana przez podręczniki historii sztuki i kolekcje muzealne. Dopiero od 1976 roku, gdy feministyczne historyczki Linda Nochlin i Ann Sutherland Harris stworzyły objazdową wystawę *Women Artists. 1550–1950* [Artystki. 1550–1950], otwartą w County Museum of Art w Los Angeles, zaczęto mówić o wkładzie kobiet w cztery wieki historii sztuki. Ta wystawa dała impuls do prowadzenia badań, nadal mało licznych, nad artystkami tworzącymi przed końcem XIX wieku.

Wcześniej kobieca sztuka była uważana za coś w rodzaju ciekawostki. W czasach wiktoriańskich panowało przekonanie, że mają one „mniejsze” i mniej „twórcze” mózgi, nie mogą więc zostać profesjonalnymi artystkami i powinny ograniczyć się do „rękodziela” czy „wzorów”, których establishment nie traktował poważnie³. W takich warunkach było im bardzo trudno zdobyć rozgłos, a zwłaszcza sprzedawać swoje prace. Trudno było też handlować pracami kobiet. Znaną są przypadki, gdy chcąc sprzedać jakieś dzieło wykonane przez artystkę, dziewiętnastowieczni marszandzi zamalowywali na obrazach podpis autorki i umieszczali sygnaturę współczesnego jej malarza – dlatego dopiero teraz dowiadujemy się o wielu obrazach autorstwa kobiet⁴. Nic dziwnego, że niektóre malarki ukrywały autoportrety w martwych naturach.

Trzeba to naprawić. Bo artystki, mimo przeszkód i ograniczeń w edukacji, życiu osobistym i pracy zawodowej, mimo braku history-

ków, którzy doceniliby ich pracę (poza kilkoma świetnymi feministycznymi badaczkami, takimi jak Griselda Pollock czy Whitney Chadwick), tworzyły dzieła przełomowe. Przekraczały granice, były przykładem dla kolejnych pokoleń i, często odrzucając konwencje związane z płcią oraz podejmując odważne tematy, wytyczały drogę dzisiejszym twórcom. Jeśli chcemy zrozumieć ich pionierską pracę, musimy poznać warunki, w jakich funkcjonowały. Dzięki temu zdamy sobie sprawę, jak wielkie odniosły sukcesy, choć nie miały finansowej wolności, niezależności, narzędzi ani wykształcenia, a do tego żyły w społeczeństwach, w których ceniono je mniej niż mężczyzn.

Ktoś, kto w Europie doby renesansu chciał być traktowany serio jako artysta, musiał mieć odpowiednie wykształcenie – studiować literaturę, matematykę, perspektywę i anatomię – oraz ćwiczyć rysowanie, kopiując inne dzieła albo rysując postaci z natury, również z nagiego modelu⁵. Kluczowy był też dostęp do dużych ośrodków kultury, takich jak Rzym, Florencja czy Wenecja, gdzie można było poznawać i doświadczać wspaniałości renesansowej sztuki i architektury oraz zabytków starożytnych. Wszystko to (lub prawie wszystko) było dla kobiet nieosiągalne.

Brak dostępu do wiedzy pogłębiał różnice klasowe, w przypadku kobiet szczególnie trudne do pokonania. Chłopcy z niższych warstw społecznych mogli zostać czeladnikami i w ten sposób kształcić się artystycznie, natomiast znane nam artystki były albo córkami artystów, albo zamożnych arystokratów, którzy pomagali im w rozwijaniu talentów. Ewentualnie, jeśli posiadały jakieś ogólne wykształcenie, mogły wstąpić do klasztoru, gdzie mniszki zajmowały się kopiowaniem i ozdabianiem manuskryptów.

Tak czy inaczej, musiały mieć wsparcie wpływowego mężczyzny (włączając Boga) dbającego o ich interesy. Bycie córką (lub żoną) wspierającego artysty mogło się wiązać z dostępem do pracowni, w której kobieta miała możliwość kopiowania prac wykonanych przez mężczyzn, ale nadal jej pole działania było bardzo ograniczone. I przez setki lat nic się nie zmieniło.

W XIX wieku kobiety nadal nie miały pełnego wstępu do akademii artystycznych. Dopiero pod koniec stulecia mogły studiować na państwowych uczelniach oraz bez przyzwotki chodzić po ulicach i odwie-

dzać świątynie, gdzie miały szansę bez przeszkód oglądać wielkie, wielopostaciowe sceny historyczne albo biblijne, namalowane z dbałością o szczegóły anatomiczne⁶.

Jak wobec tego sobie radziły? W XVI i XVII wieku zajmowały się tworzeniem głównie martwych natur i portretów – te gatunki były w ich zasięgu i nie budziły kontrowersji. Malowały siebie, swoje siostry i nauczycielki, sceny domowe, przedmioty. Rzecz jasna, nie minęło wiele czasu i takie tematy zyskały opinię podrzędnych i płytkich. Nie zatrzymujemy się jednak nad hierarchiami ustalonymi w przeszłości; doceńmy kunszt obrazów, ponieważ kobiety udoskonaliły te gatunki, zmonopolizowały ich podaż na rynku, a nawet przemycaly w swoich dziełach feministyczne treści.

Ta część książki jest poświęcona okresowi od renesansu po neoklasyzm, sztuce w Europie, Azji i Ameryce, środkom wyrazu od malarstwa i ceramiki po początki fotografii. Opowiem w niej o kobietach z powodzeniem realizujących swoje talenty przez cztery stulecia, aż do tych, które wypracowały własne środki ekspresji tak oryginalne i pomysłowe, że nieświadomie wywarły wpływ na to, co nazywamy sztuką nowoczesną.

Rozdział pierwszy

WCHODZENIE DO KANONU

lata 1500–1700

RENESANS

Zanim poznamy Włoszki tworzące w XVI i XVII wieku, chciałabym opowiedzieć o dwóch wcześniejszych włoskich artystkach: Caterinie de' Vigri (1413–1463), pisarce, muzycze i mniszce, doskonalej malarce miniatur (znanej później jako święta Katarzyna z Bolonii), i Properzii de' Rossi (1490–1530), rzeźbiarce słynącej ze śmiałych artystycznych przedsięwzięć. De' Rossi cieszyła się uznaniem jako autorka niewielkich i starannie dopracowanych rzeźb w drewnie, marmurze, a nawet w pestkach owoców (spójrzcie na ozdobiony właśnie miniaturami wykonanymi w pestkach *Herb rodziny Grassi* jej autorstwa). Dostawała zlecenia, jakich wcześniej nie otrzymywały kobiety, na przykład na płaskorzeźby ozdabiające fasadę najstynniejszego kościoła Bolonii, bazyliki św. Petroniusza; była między nimi pełna ekspresji marmurowa rzeźba *Józef i żona Putyfara*¹. Obie wymienione artystki mogły się zajmować twórczością, ponieważ szczęśliwie urodziły się w Bolonii, mieście słynącym z postępowego stosunku do roli kobiet w społeczeństwie.

W tamtych czasach Bolonia była miejscem wyjątkowym, wspierającym zawodową pracę kobiet. Uniwersytet Boloński, najstarszy w Europie, przyjmował studentki już od XIII wieku, a miasto uważało twórczość kobiet za ważną dla swojego rozwoju. Artystki były chwalone przez uczonych, opisywane przez biografów i podziwiane przez współmieszkańców, a ich dzieła kupowali przedstawiciele wszystkich warstw społecznych, od bankierów po golibrodów – tak tworzyła się zróżnicowana kultura artystycznego mecenatu. Dla porównania, we Florencji i Neapolu dzieła sztuki zamawiali jedynie członkowie wybranych rodów arystokratycznych. W Bolonii kobiety zachęcane też, by podpisywały swoje prace i malowały autoportrety, dzięki którym rozpoznawano je i pamiętano. Nic dziwnego, że według relacji uczonych między XV a XVIII stuleciem pracowało tam aż sześćdziesiąt osiem artystek².

Takie wyjątki uświadamiają nam, że kobiety zawsze były zdolne do uprawiania sztuki. Niestety, choć w tamtym momencie wiele kobiet

zajmowało się twórczością artystyczną, w ogólnym rozrachunku były rzadkością, bardziej „okazami” niż „pionierkami” (po śmierci de’ Rossi żadna rzeźbiarka nie została wymieniona w miejskich archiwach przez kolejne dwieście lat)³. Niewiele więc wiadomo o twórczyniach, które działały w okresie renesansu, a nasza wiedza nie pochodzi ze źródeł pozostawionych przez same kobiety, ale głównie z informacji przekazywanych przez historyków i odnalezionych w różnych dokumentach.

Uznaje się, że epoka renesansu rozpoczęła się w połowie XIV wieku, na dobre sto lat, zanim pojawiły się bardziej szczegółowe zapisy dotyczące artystek⁴. Jednak zaczynamy ten rozdział we Włoszech w połowie XVI wieku, gdy według większości opracowań historycz-



Properzia de’ Rossi, *Herb*
rodziny Grassi, 1510–1530



Proserpio de' Rossi, Józef i żona Putyfara, 1525–1526

nych renesans miał już za sobą największą chwałę. W 1550 roku Giorgio Vasari, florencki historyk sztuki, wydał *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, pierwszy zbiór biografii artystycznych (wśród których znalazło się też kilka biografii kobiet)⁵. Wtedy też powstał termin „renesans”, oznaczający odrodzenie, odnowienie. Były to czasy rozkwitu gospodarczego, rozwoju nauki i zainteresowań przyrodniczych. Artyści i uczeni w środkowych i północnych Włoszech zafascynowali się starożytnością i zaczęli studiować zabytki i literaturę antyku. Wiele włoskich miast-państw zbudowano na starożytnych ruinach, które stawały się inspiracją dla artystów i architektów. Odkrywano na nowo perspektywę linearną (która dzięki regułom matematycznym pozwala stworzyć złudzenie trójwymiarowej głębi), naturalizm w dokładnym odwzorowaniu anatomii oraz świecką tematykę, otwartą na humanizm i indywidualność ludzi i zjawisk.

Włoskie miasta, znajdujące się na szlakach handlu jedwabiem i przyprawami oraz sprzedające towary zachodnim konsumentom, ogromnie się wzbogaciły i stać je było na artystyczny mecenat. Do głównych ośrodków działalności artystycznej należał Rzym, siedziba władz Kościoła katolickiego – mecenasa najbogatszego i najbardziej wpływowego, który chciał poprzez dzieła sztuki szerzyć boskie przesłanie, oraz Florencja, gdzie najznacześniejsze rody bankierskie zamawiały dzieła sztuki w dowód swojego obycia, jako oznakę zamożności i bliskich związków z Kościołem⁶. W miarę jak arystokratyczne rody włoskich miast się bogaciły, i to znacznie, rozgorzała między nimi rywalizacja o najślawniejszych artystów. Sztuka, z rozmachem uprawiana i hojnie finansowana, rozwijała nowe techniki, a do miast zaczęli ściągać zagraniczni podróżni. Pod koniec XV wieku narodził się renesans północny, kulturalna rewolucja poza granicami Włoch, dzięki której idee odrodzenia rozpowszechniły się w całej Europie, a dzieła sztuki zaczęto powszechnie zamawiać również w Niderlandach, Anglii, Francji i Hiszpanii. Artyści stali się poszukiwani – ale byli to niemal wyłącznie mężczyźni.

Kobiety nie dawały jednak za wygraną, niezrażone opiniami krytyków, którzy pędzle widzieli jako „męskie”, a o kobietach pisali, że należą do „płci biernej”⁷. Opracowywały nowe techniki malarskie i pokazywały młodszym pokoleniom artystek, jak unikać mężczyzn, którzy chcieliby stłumić ich twórczą energię. Jedną z nich była Plautilla Nelli (1524–1588), dominikanka, która urządziła w klasztorze pracownię dla kobiet. Była pierwszą sławną artystką doby renesansu pochodzącą z Florencji i jedną z czterech, o których wspomina w *Żywotach...* Vasari.

Wstąpiła do zakonu w wieku czternastu lat. Najpierw sama nauczyła się malować miniatury, by po latach pracować nad wielkimi malowidłami ołtarzowymi, co było niespotykane wśród kobiet w tamtych czasach. Jej najbardziej znanym obrazem jest *Ostatnia wieczerza*, niedawno odrestaurowana – prawdziwy klejnot malarstwa na płótnie i pierwsze znane przedstawienie sceny biblijnej autorstwa kobiety. Od 2019 roku dzieło wisi w refektarzu kościoła Santa Maria Novella we Florencji, udostępnione publiczności po czterystu pięćdziesięciu latach. Kobieta nie miała prawa malować wielkoformatowych obrazów religijnych – a jednak Plautilla Nelli dokonała. *Ostatnia wieczerza* to



Plautilla Nelli,
Ostatnia wieczerza,
około 1560

duży obraz, o wymiarach siedem metrów na dwa, przedstawiający Jezusa i dwunastu apostołów, utrzymany w nasyconej, bogatej kolorystyce. W rysunku postaci widać anatomiczną dokładność i zmysł obserwacyjny autorki – zauważcie na przykład ścięgna zaznaczone na szyjach apostołów albo czułość gestów między Jezusem a świętym Janem. Na tym obrazie, namalowanym z wyraźną dbałością o realizm, święty Jan jest postacią o cechach kobiecych, z delikatnymi rysami i rumieńcem na policzkach. Z jednej strony była to powszechna maniera, z drugiej może to wskazywać, że malarka nie miała do dyspozycji męskich modeli. Zapewne w kobiecej pracowni pozowały jej towarzyszkami z klasztoru.

W jaki sposób Plautilla Nelli zdobyła wiedzę i umiejętności potrzebne do takiej pracy? Wiemy, że pilnie studiowała i kopiowała rysunki renesansowego malarza Fra Bartolomea. Vasari napisał o jej pracach, że były „doprawdy zadziwiające, na poziomie dzieł, jakie robią malarze mający możliwość studiów i rysunku, i uczenia się na żywych wzorach z natury”⁸.

Malarką, która otrzymała artystyczne wykształcenie, była pochodząca z północy Włoch Sofonisba Anguissola (1532–1625). Jej ojciec,



arystokrata z Cremony, który niezbyt dobrze radził sobie w interesach, postanowił wykształcić córki i podjął odważną decyzję, by dwie najstarsze dziewczynki wysłać na nauki do pracowni miejscowego malarza (być może zrobił tak dlatego, że przez długi czas nie miał syna; chłopiec urodził się w rodzinie dopiero jako siódme dziecko). Dzięki temu Sofonisba mogła realizować się wbrew normom społecznym, odnosić ogromne sukcesy i jeszcze za życia zdobyć sławę. Objęła niezwykle prestiżową posadę malarki na dworze królewskim w Madrycie; jej talent podziwiał Michał Anioł i chwalił Vasari, który pisał, że na jej portretach „wszystko wymalowane jest z taką starannością i podobieństwem, że wydają się żywe i nie brak im nic, tylko mowy”⁹.

Malowała spokojne, osobiste autoportrety, ukazujące jej powściągliwość i bystre spojrzenie. Często gra na nich na instrumencie albo pracuje przy sztalugach, z paletą i pędzlem – oto ilustracja, czym mogły być kobieta w połowie XVI wieku, gdyby miała szansę zyskać wykształcenie¹⁰. Sukces Anguissoli odbił się w Europie szerokim echem i w wielu arystokratycznych rodzinach zaczęto wspierać artystyczne ambicje córek. Jeden z jej najśłynniejszych obrazów ukazuje



Sofonisba Anguissola,
Gra w szachy, 1555

kobiety oddające się intelektualnej pasji – to portret siostr Sofonisby, zajętych rozmową podczas wyraźnie emocjonującej partii szachów.

Anguissola, choć malowała głównie portrety, doskonale planowała kompozycję swoich obrazów – spójrzmy na górzysty krajobraz i roślinne tło dla pełnych życia postaci w *Grze w szachy* czy misternie ułożoną scenę religijną przedstawiającą Madonnę z Dzieciątkiem na *Autoportrecie przy sztaludze* (około 1556). Dla mnie najlepszym jej dziełem portretowym pozostaje *Bernardino Campi malujący Sofonisbę Anguissolę* z 1550 roku. To obraz pomysłowy i dowcipny, odziewający się od stereotypów dotyczących płci. Widzimy na nim malarza Bernardina Campiego, pierwszego nauczyciela Sofonisby, który – zajęty pracą nad portretem swojej uczennicy – odwraca się i spogląda nam w oczy. Pozornie to on panuje nad sytuacją, ale gdy przyjrzymy się bliżej, zrozumiemy, że nie malarz ma tutaj przewagę, tylko jego modelka. Sofonisba zajmuje na obrazie prawie dwa razy więcej miejsca niż jej nauczyciel, który do tego trzyma się właśnie nad odtworzeniem jej zdobnego stroju (a była to część pracy zwykle zostawiana praktykantom). I jeszcze jedno – podczas konserwacji obrazu w 1996 roku na jakiś czas odsłonięto jego wcześniejszą wersję, na której ręce malarza i modelki stykają się, jakby to ona prowadziła jego dłoń po płótnie.

Sofonisba Anguissola miała wielki talent i nawet w podeszłym wieku nie straciła jasności umysłu. W 1624 roku, niedługo po tym, jak



Sofonisba Anguissola, *Bernardo Campi malujący Sofonisbę Anguissolę*, 1550
(na reprodukcji widoczna druga lewa ręka, odsłonięta przez konserwatorów
w 1996 roku)

skończyła pięćdziesiąt lat, sportretował ją o wiele młodszy artysta, Antoon van Dyck. Inteligencja malarki zrobiła na nim duże wrażenie – na jego obrazie artystka jest surowa i przenikliwa, o stanowczym, bystrym spojrzeniu, mimo że wtedy już bardzo źle widziała. Van Dyck wspominał, że wciąż była uważna i udzieliła mu rad: „[...] porządnie dała światła za wysoko nie brać, żeby cień zmarszek letnich za wielki nie przyszedł, a siła inszej mowy rozumnej”¹¹. Nigdy się nie dowiemy, jakie dzieła stworzyłaby Anguissola, gdyby miała możliwości takie jak mężczyźni; wiemy na pewno, że na jej obrazach widać artystyczną ciekawość i chęć eksperymentowania. Można z nich także

odczytać, jak inteligentnie potrafiła obchodzić i przewyżczać nakładane na jej talent ograniczenia.

Nieco młodsza od niej, urodzona w Bolonii artystka Lavinia Fontana (1552–1614) malowała nie tylko portrety. Tworzyła obrazy religijne i sceny mitologiczne, niektóre na skalę wielkich ołtarzy, i często uznawana jest za pierwszą malarkę zawodową prowadzącą własną pracownię. Była córką sławnego bolońskiego artysty i w pracowni ojca nauczyła się rzemiosła, kopiując jego płótna. Wypracowała finezyjny styl, czasami nieco manierystyczny: na obrazach widać postacie o wydłużonych kończynach, falujące draperie, efektownie wygięte pozy.

Wśród bolońskiej elity słynęły jej portrety wyróżniające się pietyzmem w oddaniu szczegółów, blasku klejnotów i zawilóści wzorów. Moim ulubionym pozostaje *Portret Bianki degli Utili Maselli z sześciorgiem dzieci*, przedstawiający całą rodzinę w pasujących do siebie strojach i lśniących koronkowych kołnierzach. Fontana była ambitną, wykształconą malarką i tak właśnie przedstawiała się na autoportretach. Na *Autoportrecie w pracowni* (1579) siedzi za stołem, zajęta szkicowaniem figurek z brązu i gipsowych odlewów, ubrana w kosztowny strój (świadczący o zamożnej klienteli), zaś na obrazie *Autoportret przy szpiniecie* siedzi przy klawiaturze, a w głębi pomieszczenia widać dobrze oświetlone sztalugi. Leżąca na instrumencie wstążka związana w tak zwany węzeł miłości ujawnia nieco więcej – obraz był malowany jako prezent dla przysłego teścia i zapewne miał zademonstrować wszech-



Lavinia Fontana, *Portret Bianki degli Utili Maselli z sześciorgiem dzieci*, około 1565–1614, z prawej: *Autoportret przy szpiniecie*, 1577



Caterina van Hemessen,
Autoportret przy sztaludze,
1548

stronny talent autorki. O jej wykształceniu zaświadcza z kolei łacińska inskrypcja w górnym rogu: „Dziewica Lavinia, córka Prospera Fontana, z lustra wizerunek swój uczyniła w roku 1577”¹².

W wieku dwudziestu pięciu lat wyszła za dawnego ucznia swojego ojca. Mąż zgodził się, by zachowała panięskie nazwisko i oddała się pracy, a sam zajął się wychowywaniem ich jedenaściorga dzieci. Jej pracownia odnosiła sukcesy (wykonała aż dwadzieścia cztery publiczne zamówienia) i Fontana wkrótce zajęła się malarstwem historycznym i religijnym, szybko zyskując rozgłos. Przed rokiem 1604 osiedliła się w Rzymie, gdzie artyści mieli najwięcej możliwości rozwoju, i została przyjęta w poczet członków prestiżowej Akademii Świętego Łukasza. Jej płótna podziwiał sam papież. Uważa się, że w sztuce zachodniej była jedną z pierwszych artystek malujących kobiece akty z natury, takie jak na olśniewającym i uwodzicielskim obrazie *Wenus i Mars* (1595).

We Flandrii, na północy Europy, artystki także odnosiły sukcesy, choć nie wiemy o nich tak wiele jak o włoskich twórczyniach. Caterina van Hemessen (1528–około 1587), aktywna twórczo nieco wcześniej niż Lavinia Fontana, również zaczęła karierę od terminowania w pracow-

ni ojca. Najwięcej tworzyła w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XVI wieku, malując niewielkie portrety, które wyróżniają się ciemnym tłem oraz codziennym strojem i poważnym wyrazem twarzy modeli. Uważa się, że była pierwszą wśród artystów (mężczyzn i kobiet) malarką, która wykonała autoportret przy sztalugach. Inskrypcja na tym obrazie, zatytułowanym *Autoportret*, głosi: „Ja, Caterina de Hemessen, namalowałam siebie. 1548. W wieku lat 20”. Podobnie jak włoskie malarki, chciała być zapamiętana jako kobieta zajęta pracą.

MARTWA NATURA W XVII WIEKU

W miarę rozwoju reformacji i powstawania w Europie nowej klasy średniej mecenasami zaczęli bardziej interesować się sztuką świecką. Popularność zyskały martwe natury, bo był to jeden ze sposobów pokazania bogactwa: przedstawiały rzadkie i cenne przedmioty sprowadzane z odległych zakątków świata (porcelanę, przyprawy, tytoń, dywany, wazon) i osobliwe pokarmy (egzotyczne owoce i skorupiaki), dostępne tylko dla wybranych.

Martwą naturę uważano też za gatunek odpowiedni dla artystek z wyższych sfer. Nie stanowiła zagrożenia dla malarzy, którzy nie chcieli dopuszczać kobiet do tematów „wielkich” czy „intelektualnych” (czyli religijnych i mitologicznych), nie wymagała znajomości ludzkiej anatomii i wszelkie potrzebne materiały można było znaleźć w domu. Obrazy, na których były kwiaty i przysmaki – rzeczy niegdyś żywe – miały często znaczenie symboliczne i moralizatorskie. Przedstawiały ideę *vanitas*, pojęcia zaczerpniętego z Biblii, by przypominać patrzącemu o jego własnej śmiertelności, o kruchości i przemijalności życia oraz marności dóbr doczesnych z Boskiej perspektywy.

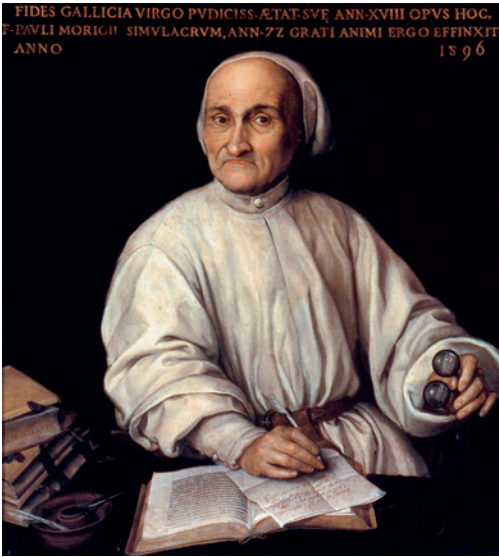
Martwa natura, obecna w sztukach plastycznych od antyku, w epoce renesansu zdobyła dużą popularność i z początkiem XVII wieku rozwinęła się w odrębny gatunek, cieszący się oficjalnym uznaniem. Podobnie jak w przypadku portretu i tu malarki zaznaczyły swoją obecność – odcisnęły własne artystyczne piętno, demonstrując techniczną biegłość i reinterpretując gatunkowe konwencje. Szczególnie wymow-



Clara Peeters, *Martwa natura z kwiatami, pucharami i muszlami*, 1612, z prawej detal

nym przykładem są ukryte w martwych naturach autoportrety; stworzone być może również po to, by autorstwa obrazów nie przypisano mężczyznom.

Wczesną malarką martwych natur była pochodząca z Flandrii Clara Peeters (1594–około 1657), która w 2016 roku jako pierwsza kobieta została uhonorowana dużą wystawą indywidualną w madryckim muzeum Prado. Wypracowała własny styl – często malowała smakowicie wyglądające wina, owoce, warzywa i ryby rozłożone na półmisek, lśniące metalowe sztuce i kwiaty wznoszące główki na sprężystych łądych. A kiedy przyjrzymy się uważniej pucharom, dostrzeżemy coś jeszcze – niewielkie błyszczące odbicia na wypukłych płaszczyznach, które okazują się być miniaturowymi autoportretami malarki. Moim ulubionym obrazem Clary Peeters jest *Martwa natura z kwiatami, pucharami i muszlami*, przedstawiająca na ciemnym matowym tle kunsztowne złożone naczynia, kamienny wazon z kwiatami, muszle, pojedynczy tulipan leżący na stole i porcelanową misę ze złotym łańcuchem. Nasze spojrzenie nie zatrzymuje się na pucharze w środku obrazu, ale podąża po ukośnej linii elegancko ułożonej kompozycji, prowadzącej do pucharu stojącego w głębi z prawej strony.



Fede Galizia, *Portret Paola Morigii*, 1592–1595, z prawej detal

Na nim właśnie znajdujemy niezwykle kolekcję autoportretów w odbiciach liczącą prawie dziesięć wizerunków!

Peeters nie była jedyną malarką specjalizującą się w martwych naturach zawierających miniaturowe odbicia. W Mediolanie tworzyła Fede Galizia (1578–1630), która fachu nauczyła się zapewne w pracowni ojca, miniaturzysty. Już w dzieciństwie zaczęła malować niezwykle drobiazgowo oddane owoce – czereśnie, jabłka, brzoskwinie i gruszki – na charakterystycznym czarnym zgaszonym tle. Jej sygnowany obraz z 1602 roku jest uznawany przez historyków sztuki za „pierwszą datowaną martwą naturę namalowaną przez włoskiego artystę”¹³. Była niezwykle utalentowana i międzynarodowy rozgłos zdobyła już w wieku nastoletnim. Podobnie jak Clara Peeters, lubowała się w ukrytych szczegółach – na przykład na bardzo wyrazistym *Portrecie Paola Morigii* znajdziemy precyzyjne, miniaturowe odbicie okna w soczewkach trzymanyh przez modela w lewej dłoni.

Włoska malarka doby baroku Giovanna Garzoni (1600–1670) tworzyła martwe natury pełne życia i naturalistycznej wierności: oddane z wyczuciem karczochy o zgniecionych liściach, soczyste czereśnie, które ma się ochotę zjeść, skórzaste cytryny, starannie nakreślone osy.



Giovanna Garzoni, *Piesek z chińską filiżanką i ciastkami*, lata czterdzieste XVII wieku,
u dołu: *Martwa natura z cytrynami*, późne lata czterdzieste XVII wieku



Giovanna Garzoni, *Księżę Zaga Christ*, 1635, na odwrocie nazwisko autorki zapisane po amharsku

Jej prace o prostej kompozycji, często z centralnie umieszczoną porcelanową misą (czasem też z malutkimi pieszkami pokojowymi), przedstawiają przedmioty i owoce z całego świata, namalowane z naukową precyzją. Swoje obrazy, niewielkich rozmiarów, gustowne i poszukiwane, Garzoni sprzedawała „za każdą cenę, której zażądała”¹⁴.

Urodziła się w artystycznej rodzinie we włoskim regionie Marche i od dzieciństwa uczyła się muzyki, rysunku i kaligrafii. Dużo podróżowała po Włoszech, co było w tamtych czasach rzeczą jak na artystkę niezwykłą – studiowała w Wenecji i Rzymie, a potem zamieszkała na jakiś czas we Florencji, gdzie podobno spotkała się z Artemisią Gentileschi (więcej o Gentileschi na stronie 36).

Garzoni była artystką wszechstronną, próbującą różnych gatunków i środków wyrazu: od misternie wykaligrafowanych poezji i listów, książki na temat kaligrafii, w której inicjał na pierwszej stronie ozdo-

biła rysunkami roślin i owadów, po błyskotliwe miniatury portretowe. Jedną z najlepszych prac tego typu jest podobizna etiopskiego księcia Zagi Christa z 1635 roku, uważana za pierwszy portret czarnoskórego modela w zachodnioeuropejskim malarstwie miniaturowym. Ma zaledwie sześć centymetrów wysokości i jest namalowana z niezwykłą starannością i precyzją. Książę, na portrecie ubrany w europejski strój dworski dla podkreślenia królewskiego pochodzenia, rzekomo uciekł do Europy po tym, jak zamordowano jego ojca, króla Etiopii (krążyły pogłoski, że w Rzymie wdał się w romans z zakonnica!). Na odwrocie miniatury znajduje się nazwisko autorki zapisane po amharsku – zapewne świadectwo przyjaźni między księciem a malarką¹⁵.

BAROK

W epoce baroku w malarstwie zachodnioeuropejskim pojawiły się motywy dramatyczne i gwałtowne, a wraz z nimi – nowe style i techniki. Podczas gdy wcześniej artyści starali się zachować ścisły realizm, teraz zaczęli stosować estetykę ozdobności i przesady, malowali sceny pełne teatralnej dynamiki i ostrych kontrastów świetlnych. Światową stolicą baroku od początku XVII wieku stał się Rzym, a największym mecenasem – Kościół katolicki, któremu zależało na tym, by wyraziście, poruszające sceny religijne zachęcały wiernych do studiowania biblijnych przypowieści i odciągały od surowego protestantyzmu.

Kobiet zajmujących się sztuką nadal było niewiele, choć nie stanowiły już takiej osobliwości jak dawniej, między innymi dzięki dokonaniom swoich poprzedniczek. Wciąż jednak nie miały dostępu do kształcenia i artystycznej swobody, więc bywały same sobie modelkami. Wydaje mi się, że o ile w epoce renesansu przedstawiały się chętnie jako kobiety warte zainteresowania i wyedukowane, to w czasach baroku pozwalały sobie na więcej ekspresji w autoportretach, często prezentując się w rolach bohaterek biblijnych. Ta większa otwartość i „obecność” sprawiają, że dzisiaj łatwiej nam się z nimi utożsamiać.

Ciemne tło, podkreślające efektowne operowanie światłem, śmiałość, a czasem nawet krwawe sceny biblijne i mitologiczne, bezkompromisowy realizm, silne i zwycięskie kobiety, pełne ekspresji oddanie emo-