

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nika Gumilar

**ŽENSKA KOT OBJEKT IN SUBJEKT
V SLIKARSKI UMETNOSTI**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nika Gumilar

Mentorica: asist. dr. Ksenija Šabec

**ŽENSKA KOT OBJEKT IN SUBJEKT
V SLIKARSKI UMETNOSTI**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana 2008

ŽENSKA KOT OBJEKT IN SUBJEKT V SLIKARSKI UMETNOSTI

Žensko telo nikoli ni imelo vrednosti kot tako, ampak le kot nekaj, kar je moški umetnik napolnil s pomenom. Ta pomen pa je bil vedno on sam in njegova želja. Moški je bil gledalec, ženska gledana, proces gledanja oblika dominacije in kontrole. Likovni kritiki in umetnostni zgodovinarji le redko omenjajo erotiko umetniških del. Še do nedavnega so umetniška dela veljala za krepostna in oddvojena od vsakdanjega življenja, zgolj zaradi tega, ker so bila umetniška. Vendar ne moremo spregledati dejstva, da je erotično sliko vedno ustvarjal moški za moške in predstavljene so bile večinoma ženske. Obratno ni bilo mogoče, saj ženska v realnosti tistega časa ni imela osebnega erotičnega prostora, niso ji bili dostopni nikakršni posebni motivi in jezik s katerim bi lahko izrazila svoje specifične želje ali stališča. V diplomskem delu se nameravam skozi poglavji *Ženska kot objekt* in *Ženska kot subjekt* ter zastavljenima raziskovalnima vprašanjema, ki se nanašata na pot uveljavitve ženskih umetnic, osredotočiti na položaj žensk v družbi skozi zgodovino ter na prepreke, ki so jih morale obiti, da so se lahko tudi same uveljavile kot slikarke, kot subjekt v likovni umetnosti.

Ključne besede: umetnost, slikarstvo, objekt, subjekt, ženski akt.

THE WOMAN AS AN OBJECT AND SUBJECT IN THE ART OF PAINTING

The woman body never had any value as such, but only as something that is filled with meaning by a male artist. This meaning, however, has always been the artist himself, or rather his desire. The man was an observer, the woman the object of observation, the process of observation a form of domination and control. Art critics and historians only rarely mention the eroticism of artistic works. Even until recently, works of art were held as virtuous and distanced from everyday life, only for the fact that they were artistic. However, we can seldom overlook the fact that the erotic painting has always been created by men for men, with mostly women presented in the works. The opposite was not possible, as women lacked a personal erotic space in the reality of the time, whereby they had no particular motives or language in which they could have expressed their specific desires or points of view. The diploma thesis aims to use chapters entitled *The Woman as an Object* and *The Woman as a Subject*, including the set research questions, which refer to the path of assertion of women artists, to focus on the position of women in society through history, including the obstacles they had to overcome in order to establish themselves as artists, or as subjects in artistic painting.

Key words: art, painting, object, subject, woman act.

Kazalo

| | |
|--|-----------|
| Uvod | 6 |
| 1. Ženska kot objekt | 9 |
| 1.1 Telo kot sporočilo | 9 |
| 1.2 Ženski akt..... | 12 |
| 1.2.1 Ženski akt v antiki | 12 |
| 1.2.2 Ženski akt v srednjem veku in renesansi | 13 |
| 1.2.3 Ženski akt od 18. do 20. stoletja..... | 18 |
| 1.3 Podoba ženskega telesa v slikah | 24 |
| 1.3.1 Fikcijska podoba žensk in nadzorovanje ženskega telesa | 25 |
| 1.3.2 Erotičnost ženskega akta | 28 |
| 1.3.3 Prikaz človeške anatomije skozi čisti ženski akt | 30 |
| 1.3.4 Eksotika v ženskem aktu | 33 |
| 1.3.5 Akt kot avtonomna motivna zvrst | 34 |
| 2. Ženska kot subjekt | 36 |
| 2.1 Zapisi o ženskih umetnicah..... | 37 |
| 2.2 Študija primera dveh ženskih slikark..... | 41 |
| 2.2.1 Marietta Robusti ali Tintorettova hči | 42 |
| 2.2.2 Judith Leyster ali Frans Hals | 44 |
| Sklep..... | 47 |
| Literatura/Viri | 49 |

Kazalo slik

| | |
|---|----|
| Slika 1.2.1: Giorgione, <i>Speča Venera</i> (ok. 1510)..... | 14 |
| Slika 1.2.2: Peter Paul Rubens, <i>Adam in Eva v raju</i> (1599–1600) | 17 |
| Slika 1.2.3: Ingres, <i>Odalistka</i> (1814)..... | 18 |
| Slika 1.2.4: Degas, <i>Toaleta</i> (1884–1886)..... | 20 |
| Slika 1.2.5: Degas, <i>Po kopanju</i> (ok. 1896)..... | 20 |
| Slika 1.3.1: Sandro Boticelli, <i>Venerino rojstvo</i> (ok. 1485) | 26 |
| Slika 1.3.2: Sandro Botticelli, <i>Pomlad</i> (ok. 1482) | 27 |
| Slika 1.3.3: Tizian, <i>Urbinska Venera</i> (1538) | 28 |
| Slika 1.3.4: Peter Paul Rubens, <i>Ugrabljenje Levkipovih hčera</i> (ok. 1616)..... | 29 |

| | |
|---|----|
| Slika 1.3.5: Peter Paul Rubens, <i>Tri Gracije</i> (1636–1638)..... | 29 |
| Slika 1.3.6: Francisco Goya, <i>Gola Maja</i> (ok. 1800) | 30 |
| Slika 1.3.7: Francisco Goya, <i>Oblečena Maja</i> (ok. 1803) | 31 |
| Slika 1.3.8: J. A. Ingres, <i>Izvir</i> (1856) | 32 |
| Slika 1.3.9: Manet, <i>Olimpija</i> (1863)..... | 32 |
| Slika 1.3.10: Pierre – Auguste Renoir, <i>Akt v soncu</i> (1876)..... | 34 |
| Slika 1.3.11: Georges Seurat, <i>Akti</i> (1886–1888) | 35 |
| Slika 2.2.1: Marietta Robusti, <i>Portret starca z dečkom</i> (1585)..... | 43 |
| Slika 2.3.1: Judith Leyster, <i>Srečni par</i> (1630)..... | 45 |
| Slika 2.3.2: Judith Leyster, <i>Fant igra flavto</i> (1630-1635)..... | 45 |

Uvod

Za svoje diplomsko delo sem si izbrala na eni strani žensko kot akt upodobitve in na drugi žensko kot umetnico v slikarstvu. Zakaj je prav to pritegnilo mojo pozornost? Menim, da zato, ker se še danes oziroma predvsem danes, srečujemo s stereotipi, ki ločujejo žensko telo od moškega telesa, in predvsem stereotipi, kako naj bi bilo žensko telo videti. Srečujemo jih prav vsak dan, v revijah, knjigah, oglasih in seveda še vedno na slikah. In vedno težijo k nekemu idealu. Vendar pa bi se po kratki obravnavi idealov v prvem delu diplomske naloge želela predvsem posvetiti ženskemu telesu skozi zgodovino in še konkretnije upodabljanju ženskega in za primerjavo tudi moškega telesa v likovni umetnosti. Še prej se želim ustaviti pri idealu popolnega ženskega telesa, saj ta posledično vpliva na položaj ženske v družbi in v umetnosti. V umetniških slikah je ženska običajno prikazana kot objekt, kot ideal v očeh moškega.

Predstava o popolnem telesu oziramo lepotni ideal je v družbi prisoten že od nekdanj in je v največji meri vezan na žensko. Prikazuje njeno trenutno najbolj zaželeno družbeno podobo. V zgodovini se je ta predstava spreminjala, a je vedno nastajala predvsem v očeh aktivnega moškega, kar pa ni določalo le razmerij moških do žensk, temveč tudi razmerje žensk do njih samih. Samopodoba ženske se je torej odražala skozi moški pogled.

Ljudje si notranje čutenje in sliko o lastni podobi najlažje predstavljamo prek telesa. Današnji antropološki pogled dojema telo kot kulturni kontekst in v tem pogledu telo funkcionira kot simbol družbe. Torej je telo predstavljeno kot nosilec simbolične vrednosti. Sodobna zahodna kultura ne poudarja več telesa kot materialne osnove človeka, temveč videz telesa in pomene, ki so povezani z videzom. Povsod navzoči sodobni lepotni standardi poudarjajo pomen vitkosti in drugih težko dosegljivih telesnih značilnosti. Neugodno telesno samopodobo imajo predvsem ženske, čeprav se kaže tudi pri moških.

Ideal popolnega ženskega telesa je bil skozi zgodovino precej različen, a vedno znova se je pokazalo, da so osebe, ki ustrezajo tem normam, pojmovane kot lepe, privlačne, uspešne, bolj priljubljene, z manj stresnim življenjem in zato tudi bolj zadovoljne. In lepota je ključnega in osrednjega pomena za žensko identiteto. Deluje kot moralni imperativ, kot določujoča

značilnost ženskosti in že kot nuja. Je torej pričakovana, iskana in v številnih situacijah tudi nagrajevana. Trud za »pravšnje« telo in lep videz lahko pomeni marsikaj, od izražanja ekonomskega in družbenega statusa ter samodiscipline, do posledične konkurenčnosti med ženskami. Vitko in privlačno telo velja za simbol uspešnosti, samonadzora do moči in volje. Povezano je tudi s samozavestjo in samospoštovanjem. H kultu telesnega videza so prispevali številni zgodovinski dejavniki in trendi, predvsem pa dramatične spremembe zahodne družbe 20. stoletja. Ne glede na to, kje in na kakšen način je telo prikazano, nam vedno poskuša nekaj sporočiti.

Na tem mestu bi tudi postavila vprašanja, ki ju bom poskušala v svojem diplomskem delu podkrepiti z različnimi ugotovitvami in primeri.

Raziskovalni vprašanja

Raziskovalno vprašanje 1: »Ali je res, da so bile ženske oziroma natančneje ženske umetnice – slikarke, skozi zgodovino zatirane na tem področju ter kdaj in na kakšen način so se kot ženske umetnice začele pojavljati oziroma uveljavljati v javnosti?«

Raziskovalno vprašanje 2: »Ali so bile prve likovne ustvarjalke dejansko v tesni povezavi z moškimi avtorjem, ki jih je uvedel v stroko, in so njihov uspeh, kljub pohvaljenemu talentu, pripisovali učitelju – mentorju v ozadju, ki je bil običajno moški?«

Vprašanja bom v diplomskem delu navezala na naslednja podvprašanja:

- »Kakšna je razlika med ženskim in moškim statusom v družbi?«
- »Na kakšen način so bile in so še vedno predstavljene ženske?«
- »Zakaj so bile v zgodovini slikarstva predvsem obravnavane kot objekt?«
- »Kako težko so se vendarle uveljavile tudi kot subjekt, torej kot avtorice svojih umetniških del?«

Struktura in uporabljena metodologija

V prvem poglavju diplomske naloge z naslovom *Ženska kot objekt* bom poskušala razložiti predvsem, kaj nam telo sporoča, kakšne so interpretacije odnosa med telesom in identiteto ter kako omenjeno vpliva na posameznikov položaj – položaj ženske v družbi. Ugotavljala bom, kateri zgodovinski dejavniki in trendi so vplivali na predstavo popolnega ženskega telesa, ter poskušala napisano razložiti na konkretnih primerih. Osredotočila se bom na zgodovinsko-socialno analizo, naslonila se bom na nekatera zgodovinska dejstva ter se poslužila knjig ter člankov kot sekundarnih virov v svoji interpretaciji. Ker se je žensko telo pojavljalo v umetnosti kot akt, goli akt, bom v poglavju poseben del namenila ženskemu aktu in predvsem temu, kako je bil predstavljen v delih umetnikov, vse od prvega golega akta naprej. Ker diplomsko delo temelji na upodabljanju golega ženskega akta v slikarstvu, bo večji del naloge, ki bo prav tako zajet v prvem poglavju, namenjen aplikaciji ugotovljenega na posamezne primere umetniških slik in njihovi interpretaciji ter kulturnemu kontekstu avtorjev, ki jih bom obravnavala predvsem v obdobju med renesanso in 20. stoletjem v zahodnoevropskem prostoru.

V drugem delu naloge se bom, prav tako na podlagi sekundarnih virov, z naslovom *Ženska kot subjekt* osredotočila na žensko kot umetnico – slikarko, s kakšnimi predsodki in ocenjevanji so se ženske na svoji umetniški poti morale soočiti, da so se lahko uveljavile na področju, ki je bilo prej dostopno le moškim. Kajti tudi kasneje je veljala ideologija, ki je ženskam dovoljevala dostop do umetnosti le kot ljubiteljicam oziroma spremljevalkam moških umetnikov. Tako želim v drugem poglavju odgovoriti na vprašanje, ali je bil pogoj, da je ženska prosperirala kot umetnica, odvisen od prisotnosti moškega.

1. Ženska kot objekt

1.1 Telo kot sporočilo

Sodobne interpretacije odnosa med telesom, identiteto in sebstvom imajo korenine v sociologiji. Telo igra pomembno vlogo pri posredovanju odnosa med posameznikovo samoidentiteto in njegovo družbeno identiteto, kajti družbeni pomeni, ki so pripisani telesnim oblikam, so ponotranjeni in močno vplivajo na posameznikovo občutenje lastne vrednosti.

Zanimanje za telo v sociologiji predstavlja izhodišče za študije o pomenu videza in ukvarjanja s telesom v zahodni potrošniški družbi. Tudi poleg identitete je telo postalo reflektivno organiziran projekt, izoblikovan iz kompleksne množice izbir, ki jih ponuja moderna družba. Telo torej vse bolj postaja objekt prilagajanja in pomeni skoraj kreacijo telesa preko telesnih režimov, ki so del življenjskega stila. Telesna identiteta je ena izmed delnih identitet, je zavestno oblikovanje »vizualne identitete«, torej videza, ki postaja zapoved.

Odnos med telesom in identiteto se kaže v naraščajoči težnji, da telo obravnavamo kot projekt, ki ga gradimo. Telo je postalo nekaj, kar se oblikuje. Najpogostejši sodobni telesni projekti, kot so diete, vadba in plastična kirurgija, imajo pozitivne posledice in negativne vidike. Zmerno prehranjevanje in zmerna telovadba prispevata k zdravju, energiji, vitalnosti, čilosti in lepoti, pa tudi samospoštovanju, pozitivni samopodobi in občutku samonadzora. Telo pogosto postane nedokončan projekt, ker vedno išče še nekaj, kar ni popolno in bi se še dalo izboljšati.

Telo je najzaznavnejši, najočitnejši in najbolj razpoznaven indic vsake identitete. To velja predvsem za individualno (osebno) identiteto. V primerjavi z drugimi identitetami, ki se lahko preneajo, spreminjajo, tajijo ali izmišljujejo, telesna identiteta ostaja vsakomur z rojstvom dana, temeljna in izhodiščna za mnoge druge identitete (Južnič 1993: 17).

V investiranju v videz, ki postane ključno znamenje identitete, pravi Myra MacDonald (1995: 193), lahko najdemo prezentiranje telesa kot odločilno področje za definiranje ali ponovno definiranje ženskosti. Za večino žensk je pomembno, kako je videti njihovo telo, za njih in za druge. V očeh drugih želijo biti popolne, privlačne in vedno zaželeno. Prav zato želijo biti

ženske urejene, ustrezati morajo merilom, sodobnim trendom, kajti če so prezrte, lahko to močno vpliva na njihovo samopodobo. Ženskost je reproducirana skozi socializacijo in razvoj samopodobe. »Telo je z drugimi besedami medij, skozi katerega pošiljamo sporočila o svoji identiteti« (Woodward 1997: 123).

Žensko telo je bilo torej skozi celotno zgodovino podvrženo nepredstavljamim zapovedim mode, ki so zadovoljevale okus vladajoče, pretežno moške elite. Stisnjene prsi, preščipnjeni pasovi, oteženo dihanje in gibanje, boleči hrbti, nenaravna hoja v visokih petah je le nekaj znakov mučenja, ki so mu bila podvržena ženska telesa, da bi nahranila človeško fantazmo. Ni dela telesa, ki ne bi bil fetišiziran in zato prepovedan. Šele v srednjem veku so se namigi na *grešno* človeško telo začeli zakrivati in žensko telo se je spremenilo v ozke gotske stebre. Ideal ženskega telesa z značilnostjo trebuha jajčaste oblike je namigovalo na nosečnost in je predstavljal simbol rodnosti. Moški so sanjali o majhnih prsah, poseben fetiš pa so bila stopala in zunanji rob ženskih meč, predvsem zato, ker so bila najbolj skrbno skrita pod dolgimi krili. Za gotsko slikarstvo je bilo značilno tudi zapostavljanje telesnosti in poudarjanje obleke. Gotski umetniki so se z dodajanjem barv vračali v antične obleke. Rdeča barva je ponazarjala kri in modra nebesa (Kuhar 2004).

V nobenem drugem zgodovinskem obdobju žensko telo ni bilo tako erotizirano kot v renesansi. Nikoli do tedaj erotika ni bila tako zaželena. Prsi, razgaljena ramena, obenem so se ženske krasile s cveticami ali čipkami. Renesančni slikarji so upodabljali muze v najbolj intimnih razpoloženjih, saj so ljubili slikanje nepredvidljivih trenutkov erotike. Kar se je še pred časom zdelo nepredstavlljivo, je postalo nekaj najbolj naravnega.

V poznem 17. stoletju so bile idealne prsi večje in bolj okrogle kot v prejšnjih stoletjih. Pas je bil ozek, zadnjica in boki pa zajetni. Oblika nog pred 20. stoletjem ni bila pomembna, saj je ženska moda povsem zakrivala spodnji del telesa – za razliko od prsi, ki so bile poudarjene in razkrite. Standart lepote nog se je težko oblikoval in okusi so se znatno razlikovali. Tudi akti umetnikov imajo iz istega obdobja pod pasom različne upodobitve nog. Vsi pa so jih upodabljali precej manj pozorno in ne kot izzivalen ali privlačen del telesa.

V obdobju poznega baroka – rokokoju, je postal idealen »osji« pas. Damski videz je postal eleganten in mil. V poznem 18. stoletju so bili v modi korzeti, krinoline in privzdignjeno oprsje. Korzet je kljub zelo ozkemu pasu poudarjal okroglost žensk. Ženska v vsej svoji

opravi, z vso količino železja in kosti na sebi je bila neuporabna in tako prikladna za vlogo, ki jo je imela v družbi. Takšna ženska je bila s svojim ozkim pasom razstavni eksponat možavega bogastva. Leta 1848 si je skupina umetnikov, John Millais, William Holman Hunt in Dante Gabriel Rossetti, prizadevala, da bi umetnost v najširšem smislu vrnili nazaj k naravi. Zgledovali so se po Rafaelu (Kuhar 2004).

Konec 18., začetek 19. stoletja se je začela uveljavljati eksotika, ki je pomenila željo in izziv ter zanimiv spektakel namesto dolgočasne rutine. Izzarevala je večno skrivnost namesto tistega, kar je že predobro znano (Said 1996).

Tudi v 19. stoletju se je tradicionalno upodabljala polna postava, konec 19. stoletja pa je zajetna ženska postava začela izgubljati svojo priljubljenost. Po številnih generacijah modne zaobljenosti se je pojavilo drugačno gledanje na žensko telo. Med leti 1890 in 1910 se je v Ameriki začela bitka proti debelosti, ki traja še danes in se v 20. in 21. stoletju še stopnjuje.

K idealu telesnega videza so prispevali številni zgodovinski dejavniki in trendi, predvsem pa dramatične spremembe zahodne družbe v 20. stoletju. Vitka ženska z ravnim trebuhom je estetska predstava, ki je bila sprejeta in stopila v veljavo šele v dvajsetih letih 20. stoletja z žensko emancipacijo. Predvsem v zgodnjih sedemdesetih so začele ženske svojo privlačnost ocenjevati na podlagi velikosti svojih bokov in zadnjice ter se nehale pritoževati zaradi drobnih prsi (Kuhar 2004).

Poleg tega se v poznih sedemdesetih in v osemdesetih pojavi še manija fitnesa, ki kot ženski telesni ideal zapove čil videz. Vitka, čvrsta in prožna postava je postala simbol ženske lepote. Vendar pa so se v devetdesetih začeli pojavljati ekstremno suhi modeli, kot na primer supermodel Kate Moss. In ta »ranljiv« videz je ohranil svojo popularnost, saj mnogi modeli danes dajejo videz podhranjenosti. Trend naj bi se glasil kar: vitka, bolj vitka, supermodel. Na začetku 21. stoletja kot najbolj zaželene ženske omenjajo igralke, pevke, modele in športnice, kot so na primer Jennifer Lopez, Britney Spears in druge, ki niso tako zelo vitke, vendar s poudarjenimi oblinami na sicer vitkih telesih ohranjajo težko dosegljive standarde.

Skozi zgodovino pa se ni spreminjala podoba ženskega telesa le kot takega, ampak so se značilnosti določenega obdobja kazale tudi v slikarstvu. Ženska telesa, gola ženska telesa, so bila uprizorjena v marsikaterih delih umetnikov skozi zgodovino, čemur se bom po krajši

predstavitvi akta na splošno, posvetila v nadaljevanju.

1.2 Ženski akt

V tem delu naloge bi se najprej želela osredotočiti na akt – kaj akt je, kaj ga definira in kaj predstavlja. Kako se je oblikoval in pojavljal skozi zgodovino slikarske umetnosti in predvsem, v katerih »stvaritvah« umetnikov prvič najdemo uprizarjanje ženskega golega akta. Za primerjavo sem se ustavila tudi pri moškem aktu, saj sem želela poudariti razliko med spoloma, ki se je kazala tudi v umetnosti in slikah. Vse do poznega 19. stoletja se ženska kot model tako rekoč ni pojavljala, moški akt pa je bil do tistega časa stalnica umetniškega izobraževanja in ni bil, za razliko od ženskega modela, nikoli obravnavan kot spolni objekt.

Akt¹ je upodobitev golega ali napol golega človeškega telesa. Glede na način predstavitve ga lahko obravnavamo skozi različna umetnostnozgodovinska obdobja in smeri. Upodabljanje golega človeškega telesa je bilo udomačeno v likovni umetnosti vseh starih civilizacij, egipčanske, vikinške, rimske in grške, le da ni bilo več omejeno na kultne podobe, kot je bilo to značilno že iz obdobja paleolitske umetnosti², ampak se je pojavljalo tudi v drugih vsebinskih kontekstih. Odlični primeri tovrstnih upodobitev so se ohranili v egipčanskem stenskem slikarstvu in indijskem kiparstvu.

1.2.1 Ženski akt v antiki

V antiki so na umetnost gledali predvsem kot na tehnični napredek, pomembno in temeljno je bilo posnemanje narave. Akt v sodobnem pomenu besede je prva razvila grška klasična umetnost, v kateri je skladno s kulturo, ki je častila lepoto telesa, akt postal samostojna motivna zvrst in celo ena od osrednjih nalog likovne umetnosti. Idealizirano lepoto je predstavljalo moško telo, ki ni bilo samo predmet estetskega občudovanja, ampak tudi predmet erotičnih impulzov. Moški je bil v družbi dominanten, predstavljal je red in kohezijo, zato je bil prikazan na način, ki je izražal te ideale (Salomon 1997). Tako so Grki gojili predvsem moški akt, saj je v 5. stoletju moško telo predstavljalo primarno kreativno obliko,

¹ Umetniška upodobitev golega telesa: risati akt; moški, ženski akt (SSKJ 1970: 22).

² Pojav umetnosti v paleolitiku je označil temeljno spremembo v razvoju in civiliziranju človeka. Tudi umetnost je postala dodatna oblika človeškega sporazumevanja, izpeljanega iz abstrakcije grafičnih simbolov in risb, v kamen vrezanih vzorcev in podob kamene dobe.

medtem ko ženskega akta umetnost antike skorajda ni poznala.

Ženski akt se je uveljavil šele v helenizmu (323 pr. n. št. – 31 pr. n. št.), ko je prvo povsem golo žensko telo, leta 350 pr. n. št., pod imenom slovite Afrodite Knidske ustvaril Praksiteles. Skulptura golega ženskega telesa je tako nastala cela tri stoletja po upodobljenem golem moškem telesu. Ženski akt je bil razmeroma pogost v erotičnih prizorih vaznega slikarstva, vendar nikoli ni dosegel priljubljenosti moškega akta. Akt se je ohranil tudi v rimski umetnosti in se obdržal vse do izteka antike (Salomon 1997).

1.2.2 Ženski akt v srednjem veku in renesansi

Z nastopom srednjega veka je bilo upodabljanje golega telesa zaradi krščanskega odnosa do golote potisnjeno na obrobje likovne umetnosti. Krščanska kultura je izpostavila dualizem telo – duh, kjer je bilo telo pojmovano negativno, duh pozitivno. Krščanska doktrina je od ljudi zahtevala, da zatirajo telesne apetite in pripisujejo telesu minoren pomen. Zlasti ženske je krščanska mitologija povezovala s seksualnostjo in grehom, kajti prevelika lepota je veljala za pregrešno (Foucault 1991). Čeprav se je upodabljanje golega telesa pojavljalo, ne moremo govoriti o aktu kot samostojni zvrsti umetnosti. Golota se je največkrat kazala v motivih iz Geneze³, v upodobitvah Adama in Eve in v motivih iz Poslednje sodbe.

V poznem srednjem veku se je zanimanje za goloto povečalo in v slikarstvu se negativni odnos ni več kazal. Pojavljali so se predvsem prizori kopeli, ženske toalete in različni prizori, v katerih so nastopale gole figure, ki pa jih še vedno ne moremo opredeliti kot akt v sodobnem pomenu besede.

Renesančna umetnost je bila tista, ki je v obudila antični odnos do golega telesa, čeprav je tudi v renesansi akt dolgo ostajal v mitološki preobleki ali v okviru nabožnih vsebin. Iskanje idealnih telesnih proporcev in študij anatomije sta pomembno vplivala na razvoj akta v renesansi. Z Giorgionejevo⁴ *Spečo Venero* (glej sliko 2.2.1), okoli leta 1510, je

³ Stvarjenje, pripovedovanje o prvotni zgodovini sveta.

⁴ Giorgione (pravo ime Giorgio da Castelfranco, 1476/-1510), beneški renesančni slikar, zanesljivo mu lahko pripišemo le malo podob. Bil je lirske in melanholične narave, imel je prefinjen občutek za koloristične vrednosti; krajine s figurami, polne atmosfere in pastoralne idilike, so mojstrovine v svoji zvrsti. Najbolj znana dela: *Nevihita* (Benetke), *Speča Venera* (Dresden), *Trije filozofi* (Dunaj), *Koncert na prostem* (Pariz) (Mala splošna enciklopedija 1973: 551).

zahodnoevropska umetnost dobila prvi čisti akt.

Slika 1.2.1: Giorgione, *Speča Venera*⁵ (ok. 1510)



Vir: Clark 1970.

Vse od časa starih Grkov je bil akt kot umetniški subjekt logično mesto za konstrukcijo razlik med spoloma. Ženske so vse do minulega stoletja ostale drugi spol, torej ne aktivni oziroma ustvarjajoči umetniški subjekti, temveč pasivni objekti v vlogi modelov in muz, ki so jih lahko upodabljali moški umetniki, same pa podobno kot na vseh drugih področjih tudi v okviru likovne umetnosti največkrat niso bile vpisane v tradicijo umetnostne zgodovine, ki so jo najpogosteje pisali (in jo še pišejo) moški. Različne raziskave kažejo, da je kulturno in sociološko pogojevanje veliko vplivnejše od delovanja hormonov pri oblikovanju spolne usmerjenosti in obnašanja deklic in dečkov po rojstvu. Odnosi do spola in spolnosti, ki veljajo za svete v večinoma patriarhalnih družbah v zahodnem svetu, se jasno odražajo v moških in ženskih aktih.

Patriarhalna tradicija seksualnost definira skozi nasprotja: dominantnost-submisivnost, aktivno-pasivno in moške označuje za agresivne, neodvisne in analitične, ženske pa za čustvene, ljubeče in intuitivne. Takšna polarizacija spolnih vlog se je prvič pojavila pri Aristotelu kot logična posledica grškega sovraštva do žensk: »Moški je aktiven, vedno v gibanju, ustvarjalen v politiki, poslovnem svetu in kulturi. Moški ustvarja in oblikuje družbo in svet. Po drugi strani je ženska pasivna. V skladu s svojo naravo ostaja doma. Je le snov, ki jo mora oblikovati aktivni moški princip« (Clark 1970: 109).

⁵ Giorgione, *Sleeping Venus* (c. 1510).

Družba za spodbujanje stereotipov uporablja različne verbalne in vizualne strategije in posameznike, ki se jim ne podrejajo, hitro napade in označi za »nenaravne«. Podobe aktov v umetnosti (ki pogosto vzbujajo občutja domačnosti, prepoznavnosti in moči) so prav tako del tega procesa kot oglaševanje in podobe v medijih. Obstoječa literatura o aktu v umetnosti je te kategorije sprejela brez pomislekov; delo *The Nude* (1956) Kennetha Clarka o moškem aktu na primer govori v poglavjih z naslovom »Apolon« in »Energija«, medtem ko je ženski akt definiran izključno s svojo seksualnostjo pod naslovoma »Venera I in II« ter »Ekstaza«.

Pasivnost kot lastnost žensk je bila vsiljena s strani zahodne krščanske družbe, ki je želela nadzorovati seksualnost žensk in tako vzdrževati in krepiti patriarhat. Za ta namen je bila pasivnost v ženskah označena za dobro, aktivnost ali avtonomija pa za slabo. Nenadzorovana ženska seksualnost se pojmuje kot slaba, saj ogroža temelje patriarhalne družbe, zakone dedovanja in ruši institucionalizirano moško dominano (moško lastništvo žensk je še danes zakoreninjeno v mnogih veljavnih zakonih in sodnih praksah), zato so bile ženske pretežno predstavljene, tako v besedi kot v sliki, kot naravno pasivne.

Freudovski analitiki so to mnenje še dodatno okrepili, mnenju pa so nasprotujoče sodobne antropološke in arheološke študije, ki si še morajo pridobiti večjo veljavnost v družbi in trdijo, da se je ideja pasivnosti seveda pojavila zaradi pomanjkanja priložnosti za žensko aktivnost, zaradi strogih družbenih sankcij proti nekaterim dejavnostim. Histerija, ki jo je tako pogosto opazal Freud pri svojih bolnicah, je po njegovem mnenju eden glavnih simptomov odrekanja aktivnosti. Velike svoboščine in priložnosti, ki so bile podeljene ženskam v 20. stoletju, so večinoma le navidezne in površinske in ne spreminjajo osnovnih razmerij moči (Clark 1970).

Polarizacija aktivne moške in pasivne ženske vloge se odraža v eni najzgodnejših upodobitev mehanike enoumne perspektive, Dürerjevem delu *Mojster riše akt*⁶. Moški umetnik je predstavljen kot analitičen, aktiven, ženski model kot pasiven objekt njegovega pogleda in material za njegovo kreativno inteligenco. On sedi pokončno in aktivno gleda model, medtem ko ona leži z zaprtimi očmi.

Ženska pasivnost v nasprotju z moško aktivnostjo je na podoben način predstavljena tudi v odstavku iz govora Benjamina Westa študentom Kraljeve akademije iz leta 1794:

⁶ Letnice dela nisem našla navedene.

Ko bi si mlad umetnik na podoben način izbral subjekt, v katerem bi lahko predstavil nenavadne vrline žensk, bi mar ne uvidel, da te vrline sestavlja krepostna misel, skromno lice, mirno vedenje in gracioznost gibov? In bi zavoljo skupne lepote teh vrlin ne navdahnili figure z mehko, zaobljeno obliko in tako označil mehko značaja; nagnil bi glavo nekoliko naprej v posebljeni skromnosti in vzbudil naše poznavanje umirjenih in gracioznih gibov, tako značilnih za spol, z udi brez moške žilavosti, ki je posledica vadbe? In takšna je "Medičejska Venera".⁷

Medičejska Venera je posebej zgovoren primerek ženske golote, saj poseblja sramežljivost, ko z rokami brez uspeha poskuša skriti prsi in osramje. S svojimi gibi svoj spol prej poudarja kot skriva. In zato je značilen primer. Večina podob golih žensk, ki so jih ustvarili moški, svoje telo postavlja na ogled moškim brez ugovora ali kljubovanja.

Ženski akt je objekt poželenja, žarišče moške seksualnosti. Tako je opisala Laura Mulvey v svoji vplivni študiji »Vizualni užitki in pripovedna cinematografija«: »V svetu, kjer vlada neravnovesje med spoloma, je užitek pri gledanju razdeljen na aktivne/moške in pasivne/ženske. Odločujoči moški pogled projicira svojo fantazijo na žensko figuro, ki je temu primerno zasnovana« (Mulvey 1975).

Kot žanr sam po sebi nima ženski akt (moške ustreznice ni) nobenega pravega namena z izjemo bolj ali manj erotične upodobitve golote za zadovoljitev moških potrošnikov. Moški umetnik za svojo lastno uporabo in uporabo svojega moškega pokrovitelja ustvari popolno partnerico – pasivno, dovzetno in vedno na voljo. Umetnik zase ustvari tako popolno podobo ženske, da se vanjo zaljubi. Njena gola popolnost je njegova stvaritev, dobesedno pasivna, dokler je ne zbudi njegova želja. Osnovna razlika med moškim in ženskim telesom, golim ali oblečenim, je v tem, da moški opravljajo neke aktivnosti, ženske pa se le pojavijo. Golo žensko telo je pogosto predstavljeno kot seksualni prizor, kot povabilo k voajerizmu. Ženska se opazovalca pogosto ne zaveda, kot na primer nedolžna Suzana z opazovalcem v vlogi pohotnega Elderja, ki uživa v goloti ženske in si jo želi imeti. V reprodukcijah zgodb o Bathshebi in Suzani je krivda prenesena na pasivne ženske like, njihova golota se smatra za vzpodbudo moški pohoti. Tudi Evina vloga je bila na podoben način izkrivljena – Eva je splošno znana kot vzrok Adamovega greha in njeno hudodelstvo ima seksualne podtöne:

⁷ Pod naslovom Medičejska Venera se pravzprav skriva več upodobitev Venere (*Rojstvo Venere, Pomlad* in druge), ki jih je v času renesanse ustvaril Sandro Botticelli za svojega naročnika, italijansko družino Medici.

številne podobe izгона iz raja Evo opisujejo kot zapeljivko, njeno telo je provokativno razkrito in njeni lasje (močan seksualni simbol) so divje skodrani, kot na primeru Petra Paula Rubensa⁸ *Adam in Eva v rajju* (glej sliko 1.2.2).

Slika 1.2.2: Peter Paul Rubens, *Adam in Eva v rajju*⁹ (1599–1600)



Vir: Néret 2005.

Takšna premestitev krivde je mogoča le, če pogled gole ženske ni usmerjen v opazovalca in mu dopušča (takšne slike so namenjene moškemu občinstvu, ženska se mora identificirati z ekshibicionizmom in narcisizmom, ranljivostjo in žrtvijo modela) prosto ogledovanje njenega telesa in neovirano fantaziranje.

⁸ Rubens, Peter Paul (1577–1640), flamski slikar, najpomembnejši predstavnik flamskega baroka, ki je združeval najboljše tradicije severnega in italijanskega slikarstva. Njegove slike so polne dramatičnosti, zanesenosti, telesnosti in čutnosti, razkošnih kostumov in sijočih barv. Bil je vsestranski kot redko kateri slikar, saj nam je zapustil zgodovinske, bajeslovne in verske kompozicije, vaške in galantne prizore, portrete in krajine (Mala splošna enciklopedija 1976: 258).

⁹ Peter Paul Rubens, *Adam and Eve* (1599–1600).

1.2.3 Ženski akt od 18. do 20. stoletja

Posledično so gole ženske zelo pogosto naslikane v spanju, tako kot Ingresova *Odaliska*, Barryjev *Speči akt* in seveda eden najbolj občudovanih ženskih aktov v zgodovini, že omenjena Giorgionova *Venera*. Figura na sliki lahko tudi odvrta svoj pogled ali skriva oči, ali pa se le obrne od opazovalca in skriva svoj obraz. Na nekaterih delih je glava pokrita ali nedokončana, lahko celo odrezana z robom slike – vsi ti prijemi figuro naredijo anonimno in ji odvzamejo individualnost in status ter telo zreducirajo na stereotip. Podoba ženskega akta je lahko postavljena tudi kot povabilo nevidnemu moškemu opazovalcu izven okvira slike. Vabljuje ali nezavedne, vse imajo skupno lastnost. Telesa na slikah so razstavljeni na ogled opazovalcu. Položaj telesa je natančno dodelan tako, da ne ovira razgleda.

Slika 1.2.3: Ingres, *Odalistka*¹⁰ (1814)



Vir: Clark 1970.

Ingresova¹¹ *Odaliska* (glej sliko 1.2.3) je odličen primer; njen odprto razuzdan položaj je pravzaprav precej neudoben, ena roka je umaknjena nazaj, druga iztegnjena ob boku, da ne zakrivata prsi. Telo je zasukano na stran, da poudari linijo boka. Podobno tudi model Cecilia Ree dviguje roki navzgor, napenja linijo prsi iz profila in poudari boke.

Razkazovanje je torej *raison d'être* tudi znanih kompozicij, na primer *Treh gracij* (premišljen mehanizem za prikaz ženskega telesa z vseh strani), *Parisove sodbe* in motivov herojev/žrtev, kot sta *Perzej in Andromeda* ali *Angelika in Ruggiero*, kjer je gola ženska na skalo priklenjena

¹⁰ Ingres, *La Grande Odalisque* (1814).

¹¹ Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780–1867), francoski slikar klasicistične smeri; odličen risar, eden največjih portretistov meščanske družbe svojega časa; slikal je akte (*Velika odaliska*), klasične, verske in zgodovinske kompozicije (*Poveličanje Homerja*) (Mala splošna enciklopedija 1975: 101).

tako, da je njena golota predstavljena kar se da vabljivo. Venera in Kupid ter Parisova sodba sta motiva, ki sta bila malone brez izjeme uporabljena le za razkazovanje ženske golote v korektnem pripovednem kontekstu.

Tako ugovori k Manetovemu slovitemu aktu *Olimpija*, ki ga bolj podrobno predstavim v naslednjem poglavju, niso bili osnovani na njenem socialnem položaju ali celo njeni goloti, temveč na dejstvu, da se prav nič skromno in sramežljivo zaveda opazovalčevega poželenja. Soočen z njenim pogumnim in izzivalnim pogledom opazovalec nanjo ne more prenesti svoje krivde, ki je v krščanski kulturi nujno povezana s spolnim poželenjem. Olimpija se ne podredi moškemu opazovalcu in ne odmakne skromno in ponižno pogleda, kot se od žensk, še posebej golih, pričakuje (»skromno lice« iz Westovega govora).

Ker je vladalo prepričanje, da je strmenje domena moških in strategija za dominacijo žensk, nadzor in omejevanje njihovih dejanj, je Olimpijin pogled obveljal za prevzetnega v očeh moških kritikov. Le ta pogumni pogled in živahen položaj namesto pasivnega jo loči od tisočev občudovanih aktov. S svojim pogledom s sebe odbija opazovalčevo krivdo kot ogledalo. In zato so jo označili za nečisto, surovo. *Olimpija* jasno kaže stereotip, ki ga pooseblja večina podob golih žensk v naši kulturi, kjer je ženska seksualnost označena kot pasivna, ekshibicionistična in narcisistična (Clark 1970).

Pasivna golota pri ženskah je izenačena z ustrežljivostjo in voljnostjo. To se danes v tehnološko dovršenih potezah odraža v oglaševalskih podobah, ki produkt povezujejo z golo ali seksualno provokativno žensko; oba naj bi bila zaželena in dosegljiva. Za moške sta obe podobi le objekta, ki ju je mogoče kupiti, za ženske pa je to večinoma edina podoba, ki je na voljo in jo je potrebno posnemati.

Degasovi¹² akti (glej sliki 1.2.4 in 1.2.5), še posebej slavna serija pastelov žensk, ki se umivajo, so bili označeni kot odklon od voajeristične tradicije ženskega akta. Ženske se upirajo razkazovanju, opazovalcu obračajo hrbet in se na videz ne zavedajo možnosti, da bi bile opazovane, za razliko od običajnega akta, ki morda zapre oči ali odvrne obraz, a vseeno

¹² Dégas, Hilaire-Germain-Edgar (1834 do 1917), francoski slikar, grafik in kipar; velja za enega največjih slikarjev novejšega časa; v začetku je bil realist, nato se je približal impresionizmu. Slikal je skoraj izključno figure v notranjščini; v oljni tehniki je ustvaril nekaj odličnih portretov (zlasti v mladosti), pozneje je bolj uporabljal pastel; virtuozen risar, zlasti znan kot slikar, ki ga je zanimala življenjskost in raznovrstnost gibanja; izdelal je cele cikluse Plesalk, dalje Kopalk, Peric itn.; proti koncu življenja je izdeloval tudi drobne figure iz voska in gline (Mala splošna enciklopedija 1973:343).

razkazuje svoje telo opazovalcem. Degasove ženske niso gole po svoji volji in njihovi gibi so popolnoma primerni njihovemu opravilu, umivanju svojega telesa.

Slika 1.2.4: Degas, *Toaleta*¹³ (1884–1886)



Vir: Wikipedia 2001.

Slika 1.2.5: Degas, *Po kopanju*¹⁴ (ok. 1896)



Vir: Wikipedia 2001.

Degasovo domnevno sovraštvo do žensk je pravzaprav odpor do podrejanja nepisanemu pravilu, da mora ženski akt biti le seksualni prizor, skozi katerega je žensko telo razstavljeno moškim ogledom. Degas sam se je namreč strinjal s to miselnostjo in je ženske opisal kot

¹³ Degas, *La Toilette (Woman Combing Her Hair)* (c. 1884–1886).

¹⁴ Degas, *After the Bath* (c. 1896).

»človeška bitja, prezaposlena s samimi seboj«; zato so bili akti vedno postavljeni v položaje, ki predvidevajo občinstvo. A te ženske so odkritosrčne in preproste, ne zanima jih nič drugega kot tisto, kar je povezano z njihovim fizičnim stanjem. In potem avtor doda še: »Tako je, kot bi jih opazovali skozi ključavnico.« Čeprav je z zadnjim stavkom želel povedati le, da je njihovo obnašanje naravno in njihovih položajev ne določa zavedanje o moških pogledih, je pomen izjave nekoliko drugačen. Kljub temu, da je na videz porušil pravila tradicionalnega akta, je pravzaprav predstavil žensko, ki jo skrivoma opazujemo pri zasebnih opravilih, in golota tako obdrži svoje voajeristično vzburjenje prepovedane strasti.

Če primerjam sedaj te podobe s podobami moških aktov, kot so jih ustvarili moški umetniki, je drža modela skoraj vedno aktivna in dinamična, figura je prikazana v boju, pri delu, sredi gestikuliranja ali kakšnega drugega gibanja telesa, ki poudarja mišičevje in tisto »moško žilavost, ki je posledica vadbe«, kot je West definiral značaj moškega akta.

Moško telo je bilo simbol spiritualnih in kulturnih aspiracij ter primer vrlin in fizične popolnosti še posebej v renesansi, ko je bilo pogosto predmet anatomskih raziskav. V podobah moških aktov je bilo veliko pogosteje poudarjeno notranje delovanje telesa in ne njegov videz. Za razliko od ženskega akta moški ni bil namenjen obravnavi kot spolni objekt. Moški akt je bil stalnica umetniškega izobraževanja (v francoskih salonih je bil moški akt znan kot *academie*), ženski modeli pa se niso pojavili vse do poznega 19. stoletja.

Moško telo je bilo, čeprav ni bilo mišljeno kot objekt spolnega užitka, pogosto uporabljeno kot simbol falične moči. Celotno telo, mišičasto, polno moči in aktivnosti, lahko predstavlja falus. Če so bile čaščene lastnosti ženskega telesa mehko, polne obline in eleganca, se je v moških častila moč in fizična razvitost. Kot ženski akt je bil tudi moški akt dokaz, kako je patriarhalnost nekoč vsiljevala in še vedno skozi množico vizualnih podob vsiljuje vrsto nasprotij, ki določajo seksualnost: moško proti ženskemu, aktivno proti pasivnemu, aktivni spolni nagon proti sprejemanju zunanje spolnosti.

Relativna nevidnost prisotnosti moškega akta v naši kulturi je rezultat dejstva, da imajo v patriarhalni kulturi moški moč določanja. In določanje je nadzor. Razstava »*Poglej, moški: Moški akt v fotografiji*« v Fotografski galeriji v Londonu leta 1988 je poskušala razveljaviti to predpostavko o nevidnosti s široko paleto materiala z golim moškim telesom kot glavnim motivom. A večina primerkov je bila pravzaprav izdelana za specializirano in omejeno

občinstvo in pridobljena prej iz zasebnih kot javnih zbirk – medicinskih in antropoloških študij, revij za body building navdušence in iz slikovnega materiala gejevske subkulture (zadnja omenjena vira ustvarjajo moški za moške). Resnica ostaja, da so podobe moškega telesa v prevladujoči kulturi precej redke in tudi tiste, ki se pojavijo, so skoraj vedno podobe fizične moči – ranljivost golote je iz podob moških odstranjena do te mere, da je penis v erekciji (ki vizualno ne izpolnjuje svoje vloge simbola falične moči) prepovedan tudi v tako imenovanih mehko erotičnih publikacijah.

Podobe moških aktov so postavljene tako, da delujejo nasproti stereotipu ranljivosti, pasivnosti in vdanosti in preveč poudarjajo moč in telo, bodisi do ekstremov telesne zgradbe ali s faličnimi lastnostmi pripomočkov na slikah. V oglaševanju je moško telo uporabljeno le v povezavi z zdravjem, močjo in neranljivostjo, medtem ko se golo žensko telo uporablja brez omejitev, pogosto brez povezave s produktom, ki ga ponuja, le za pritegovanje moške pozornosti in sugeriranje vdanosti.

V umetnosti obstaja tudi kategorija pasivnega moškega akta, ki je v osnovi izum krščanske vere, nekatere primerke pa je moč najti tudi v klasični umetnosti. Osrednja podoba krščanske vere je moški akt v mukah, tako rekoč feminiziran moški, ki je pasivno, celo mazohistično sprejel ponižanje, kazen in smrt. A podobe pasivnega moškega akta se upirajo očitnim asociacijam: križani Kristus pomeni samožrtvovanje, fizično trdnost in heroizem, ne ranljivosti in šibkosti. Čeprav njegova golota simbolizira njegovo privzeto človeškost, njegova božanska narava ne dopušča dvoma, saj njegovo neranljivo telo vstane od mrtvih, označeno, a celo. Krščanska ikonografija povečuje telesno trpljenje (in spodbuja ločevanje uma od telesa, dobrega od slabega, božanskega od človeškega – grozovito mučeništvo svetnikov, raševinasta oblačila in trpljenja meniškega življenja – pogosto v obliki golega telesa. V krščanski umetnosti so edine legitimne teme za vključitev golega človeškega telesa padec v nemilost, izgon iz raja, zadnja sodba, vice, pekel in križanje in sicer zaradi krščanske doktrine, ki vidi smrt in prekletstvo kot neizogibno posledico vdajanja telesnim grehom. Telo in njegovi impulzi so slabi in jih je potrebno obvladati in odpraviti.

Pasivni moški akt se je torej rodil s krščanskega vidika in ga lahko razumemo kot nekakšnega Kristusa. Njegova pasivnost je vsiljena in ne prostovoljna, za razliko od na videz prirojene pasivnosti ženske. Ker brezbrizna pasivnost ni del naše podobe moškosti, takšne podobe neizbežno razumemo na opisani način in čeprav so liki na videz podobni ležečim ženskim

aktom, so pravzaprav konstruirani drugače. Poudarjena je mučnost položaja, napetost, nelagodje in ranljivost, ki jo poudarja golota telesa. Takšne figure niso videti, kot da spijo, dojemamo jih kot mrtve ali ranjene; padle borce, žrtve in mučeniške svetnike (Clark 1970).

Mučeno golo telo izraža spiritualne muke skozi telesno bolečino in spačenost. Oglejmo si na primer Michelangelovega *Upornega sužnja*. Krščanstvo je akt uporabljalo kot ideogram duševnega trpljenja, kot podobo, ki je družbo odrešila poganskega čaščenja telesa. Bogovi zgodnejših poganskih civilizacij so bili upodobljeni goli, zato je golo telo v krščanstvu pridobilo diabolično konotacijo. Poleg tega tudi zgodba o izgonu iz raja, kot je zapisana v Genezi, jasno povezuje zavedanje golega telesa s stanjem greha. Platonsko prepričanje, da se duhovne stvari ponižajo, ko prevzamejo telesno podobo, se je, tako kot toliko drugih nauk, zlilo s krščansko moralo. Rezultat je premik statusa telesa od ogledala božji popolnosti do vira ponižanja in sramu. Takšna miselnost je najbolj jasno izražena v moškem aktu, čigar pasivnost in bolečina izražata patos. Le od časa do časa je kateri izmed mojstrov, na primer Rembrandt ali Van Gogh v delu *Žalost* (Walsallska galerija) navdahnili žensko podobo s takšno dušo.

Aktivni ženski akt na drugi strani se seveda pojavlja, a le v dveh določenih in omejenih podobah. V primarni podobi je ženska predstavljena kot utelešenje, kot alegorična poosebitev povsem moških lastnosti ali atributov in funkcij, ki so dovoljene le moškim v socialnem redu časa: revolucija, zmaga, krepost, pravica. Podoba nima ženskih lastnosti, temveč deluje kot prisposoba moških lastnosti. Cesare Ripa v svoji *Iconologii* idejo predstavi takole: »Vsaka krepost je izraz resničnega, lepega in zaželenega, česar se razum veseli, in ker lepoto pogosto pripišemo damam, lahko praktično eno predstavimo z drugim.« Druga podoba aktivnega ženskega akta označuje nebrzdano seksualnost, poosebljeno v takšnih mitskih arhetipih, kot so Eva, Sfinga, Saloma, *femme fatale* s preloma stoletja in simbolistične umetnosti, Munchova provokativna, a smrtonosna Madona, Klimtove lakomne prostitutke. Ti grabežljivi in pohlepni akti poosebljajo nevarno drugačnost nebrzdane ženske seksualnosti. Podobe ogrožajo in požirajo svoje moške »žrtve« s svojimi nebrzdanimi in posledično »nenaravnimi« strastmi (Clark 1970).

Za vsako podobo, ki nasprotuje stereotipni polarizaciji aktivnega moškega/pasivne ženske, se jih tisoče podreja. Dober primer je serija fotografskih aktov Oscarja Rejlanderja, ki jo je objavilo Kraljevo fotografsko društvo leta 1862: ženske figure (šest izmed desetih) so vse

medle in pasivne, z zastrtimi očmi in obrazi, odvrnjenimi v dekliški skromnosti, medtem ko so moške figure živahne in aktivne, sedeče figure pa gledajo neposredno v kamero. Celoletaki francoskih socialističnih strank, objavljeni leta 1988, so znotraj sicer radikalne kampanje obdržali te znane stereotipe. Svobodo predstavlja gol moški atlet sredi skoka, ki v iztegnjeni roki drži vrtnico. Njegova drža je živahna in dinamična. Bratstvo predstavlja podobno gola, a visoko noseča ženska v profilu. Takšna figura res razbija enega izmed tabujev, obenem pa s predstavo ženske v vlogi pasivne matere ostaja skladna s tradicionalnimi idejami.

1.3 Podoba ženskega telesa v slikah

V tem poglavju bi se želela nekoliko podrobneje osredotočiti na posamezne umetnike in njihove slike, ki sem jih izbrala predvsem v skladu s svojo presojo in glede na njihovo relevantnost z vidika tega diplomskega dela pa tudi glede na pomembnost ter prepoznavnost v zgodovini, od časa renesanse pa do 20. stoletja. Pregledovanje dosežkov zgodovinske umetnosti kaže na različnost sporočilnosti človeškega telesa. Pri analizi slik sem namenila pozornost položaju ženskega telesa, telesni drži, pričeski, ki naj bi bila domnevno lepa in predmet moškega poželenja, in nekaterim drugim atributom.

Pojavljajo se predvsem gola ženska telesa, ki jih slikajo moški avtorji. Zanimivo je, da ženskim umetnicam, če se osredotočim predvsem na čas od renesanse dalje, ni bilo dovoljeno slikanje golega ženskega telesa. To je pomenilo kršenje moralnih norm. Zaradi tega lahko trdimo, da je moški del prevzemal pregled in oblast nad ženskim telesom, ga nadziral in posebej v najpomembnejši in najvplivnejši obliki umetnosti. Kontrola nad golim telesom je pomenila razširjanje moči, katere pomen je bil konstruiran s strani umetnosti, ki je slonela na človeškem telesu.

Ženskam pa ni bil preprečen samo dostop do umetnosti, prisiljene so bile verjeti dejstvu, da so brez moči in potemtakem nepomembne za razvoj kulture. Vse to se sklada s predstavami, da naj bi bila ženska brez trdega jaza in kot taka zelo pasivna ter primerna za igranje vloge pasivnega modela.

Do poznega 19. stoletja je bilo slikanje golote predominirano na moško figuro, toda po tem

obdobju je postalo slikanje usmerjeno predvsem na golo žensko telo. Ženske so bile prezentirane kot objekti slikanja s prisposodbo, ki je imela posebno konotacijo in pomen. Ta lik je bil osnovan na nivoju ideologije, ki je v umetnosti veljala med moškim in žensko. Ženska je bila predstavljena kot telo in narava, ki je pasivna, uporabna, obvladljiva in brez moči. Moški je kot lik odsoten, toda njegov pogled, njegova pozicija, dominira nad naslikano žensko.

Zaradi določenih moralnih zadržkov do golega telesa se ga pogosto opredeljuje kot provokativnega. Vendar zgodovinski kontekst opozarja na pomembne detajle golega ženskega telesa, ki v resnici nikoli ni zares golo. Golota nikoli ni bila popolna, saj so žensko telo krasili modni dodatki (ogrlice, trakovi v laseh, trakovi okoli nog, ki so imeli poseben pomen). Ženske so jih uporabljale kot zaščito pred nosečnostjo, drug pomen pa je bil razlagan kot amulet za profesionalno prostitutko. Opaziti je, da imajo ženske na slikah pogosto obute čevlje, spet druge držijo v rokah gobo, se umivajo ... Ženske imajo dolge lase, bogato lasišče, da s tem pokrijejo svoj sram. Tako pridemo do kostumov golote, kjer ima vsak kos obleke svoj tekst, ki je simboličen. Ena izmed kategorij pornografije in klasične erotične umetnosti na Zahodu (verjetno njena osnova) je bila ženska golota. Bila je objekt moškega umetniškega bolščanja, pasivni rezultat njegovega aktivnega libida, ustvarjena na njegovi subjektivnosti. V večini primerov je bila ženska golota reprezentirana kot *seksualni objekt* (O' Neill 1992: 71).

Slikarstvo nam tako odstira pogled na človeško telo takratnega časa in prikazuje obstoječo ideologijo. Umetnost je gotovo lahko dojeta kot ena izmed ideoloških praks, ki je osnova sociološkega diskurza in mehanizma moči. Moč ene skupine nad drugo je trajno vezana na moški nivo, na ekonomijo, politiko, izobraževanje, toda te moči so zopet ustvarjene v jeziku in na podobi, ki jo prezentira svet z osnovne točke pogleda in reprezentira različne pozicije in relacije moči obeh spolov in razredov.

1.3.1 Fikcijska podoba žensk in nadzorovanje ženskega telesa

V zgodnjih renesančnih predstavah je žensko telo velikokrat (re)prezentirano tudi kot lebdeče, leteče telo, ki zavzema nenavadne pozicije. Gre za fikcijsko podobo žensk, ki ne živijo v realnem svetu. Ker so v moških glavah fiktivno nerealne, tudi ne potrebujejo nobenih pravic in nimajo nobenih zahtev. Ženske tako ostajajo brez glasu. V grških predstavah so to lahko

nižje boginje, lahko pa so tudi čarovnice. Pogost je pogled na leteče žensko telo, ki leti brez kril. Možna pa je tudi povezava letečega ženskega telesa, ki ga v psihoanalizi opredeljujejo kot spolno poželenje. Ideja je, da ženska rabi več spolnosti in hkrati uprizarja del travmatizacije moškega.

Slika 1.3.1: Sandro Boticcelli, *Venerino rojstvo*¹⁵ (ok. 1485)



Vir: Deimling 2004.

Renesančna slika avtorja Sandra Botticellija¹⁶ z naslovom *Venerino rojstvo* (glej sliko 1.3.1) je nastala okoli leta 1485. Avtor je žensko golo telo prikazal brez obsodbe, kot objekt želje. Gola Venera je postala simbol nedotakljive lepote.

Na sliki ima Venera dolge goste lase, s katerimi skuša prekriti svoj sram. Lasje so ena pglavitnih orožij žensk, ki so prikazani ali skriti, spleteni ali razpleteni. Pogosto so znamenje zadržanosti, razpoložljivosti ali darovanja. Lasje ohranjajo telesno razmerje s človekom, čeprav se ločijo od njega. Njene lase si lahko predstavljamo kot sončne žarke. Opazimo lahko, da njena golota ni popolna, kajti okoli lasišča ima ovit trak.

Pomemben del v ikonografiji in slikovnih predstavah je nadzorovanje. Predvsem neenakost ženskih in moških položajev, ki jih zavzemajo, s čimer se kaže dominantnost moškega nad žensko. Z leve strani Botticelijeve slike na primer vidimo moško telo, ki simbolizira veter.

¹⁵ Sandro Botticelli: *The Birth of Venus* (c. 1485).

¹⁶ Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano Filipepi) (1444/45–1510), florentinski renesančni slikar. Slikal je religiozne in alegorične kompozicije; njegova risba je razgibana in elegantna, figure idealizirane. Dela: *Poklon kraljev*, *Pomlad*, *Rojstvo Venere*, znane pa so tudi njegove ilustracije Dantejeve Božanske komedije (Mala splošna enciklopedija 1973: 206).

Veter lahko definiramo kot represijo nad ženskim telesom, saj jo s svojo močjo sape želi razgaliti, medtem ko se ženska umika. Na desni strani je še ena ženska, ena izmed treh gracij, ki ni gola in pomaga Veneri. S pregrinjalom ji želi zakriti telo, vendar ji veter to onemogoča. Če se osredotočimo na držo, lahko opazimo njeno spiralnost, njeno telo pa je obdano z oblinami.

Slika 1.3.2: Sandro Botticelli, *Pomlad*¹⁷ (ok. 1482)



Vir: Deimling 2004.

Botticellijsva *Pomlad* (glej sliko 1.3.2) je posebej zanimiva, saj se v njej prepletajo kar tri ravni branja, in sicer fenomenologija (opis), ikonografija (pomen) in ikonologija (smisel). Vendar pa tudi s tem trojnim branjem slike ne pridemo do njenega umetniškega bistva. Nekateri razlagalci so v treh gracijah, ki jih opazimo na levi strani slike, videli alegorije nedolžnosti, lepote in ljubezni, torej tri kreposti, ki naj bi jih imela vsaka mlada ženska. S svojimi delno zakritimi oblinami vzbujajo poželenje. V sliki se torej skriva diskretna, vendar očitna, prevladujoča čutnost. Na levi strani slike prepoznamo mladega boga Merkurja, ki kot varuh pomladnega vrta preganja nadležne oblake. Na desni strani se kaže bog pomladnega vetra Zefir, nimfa Kloris in boginja cvetja Flora.

¹⁷ Sandro Botticelli, *Primavera* (c. 1482).

1.3.2 Erotičnost ženskega akta

Z Michelangelom¹⁸ in Tizianom¹⁹ je renesančni akt dosegel vrhunec in poslej ostal pomembna zvrst tako v kiparstvu kot v slikarstvu. Za razliko od antične umetnosti novoveško evropsko slikarstvo in kiparstvo dajeta prednost ženskemu aktu in nedvoumno izpostavljata erotični moment.

Slika 1.3.3: Tizian, *Urbinska Venera*²⁰ (1538)



Vir: Clark 1970.

Tizian je bil odličen portretist in dober poznavalec antične mitologije. Ustvaril je tip nabožne podobe, ki je vplival na ves barok. Nekatera njegova dela so prvi korak, ki so ga kasneje pogosto posnemali – *Urbinska Venera* (glej sliko 1.3.3) je na primer prednica Manetove *Olimpije*.

Trend lepote, s poudarkom na okroglem trebuhu, se je nadaljeval v 17. stoletje. Baročni umetnik Peter Paul Rubens se je uveljavil kot slikar ženskega akta in se je k temu motivu vračal na številnih platnih. Slika (glej sliko 1.3.4) *Ugrabljenje Levkipovih hčera* (ok. 1616)

¹⁸ Michelangelo Buonarroti (1475–1564), italijanski slikar, kipar, arhitekt in pesnik, eden izmed največjih svetovnih umetnikov, genij italijanske in pozne renesanse. Njegova slikarska dela se odlikujejo s plastičnostjo, popolnoma preučeni giba, ne kažejo pa pokrajine. Poglavitna slikarska dela: *Sveta družina*, strop Sikstinske kapele in *Poslednja sodba* (Mala splošna enciklopedija 1975: 617).

¹⁹ Tizian, s celotnim imenom Tiziano Vecelli(o) (ok. 1480–1576), italijanski beneški slikar, eden glavnih predstavnikov beneške šole in najslavnejših mojstrov renesanse. Postopno je dozoreval in v poznih letih ustvaril najpomembnejša dela. Imel je izrazit smisel za čutno lepoto človeškega telesa in toplino barv. Vplival je na vse poznejše mojstre barv. Med mitološkimi kompozicijami so najslavnejše: *Bakanal*, *Danaa* ter *Venera Adonis* (vse Prado), *Urbinska Venera* (Uffizi) itn. (1976: 530).

²⁰ Tizian, *Venus of Urbino* (1538).

ponuja pogled na povsem razgaljeni telesi obeh kraljičen. Rubens se je odločil, da bo upodobil le malo oseb; poleg štirih osrednjih figur je naslikal še dva konja, ki pa ju brzdata dva komaj vidna Amorja. Videti je, kakor da se ženska desno spodaj upira ugrabitvi, drži druge kraljične pa govori o klicu ljubezni. Silovito čutnost poudarjajo tople barve bisernatih odtenkov. Temne barve obeh moških in konj še povzdigujejo svežino polti obeh sester; kontrast pa krepi igra svetlobe na rožnatem mesu in plavih laseh.

Slika 1.3.4: Peter Paul Rubens, *Ugrabljenje Levkipovih hčera*²¹ (ok. 1616)



Vir: Néret 2005.

Upodobitev je odsev izredne energije in prekipevajoče čutnosti. Če pogledamo Rubensove *Tri gracije* (1636–1638) (glej sliko 1.3.5), vidimo, da imajo razmeroma majhne in čvrste prsi. Pri vseh znanih renesančnih in baročnih aktih v umetnosti so prsi nasploh polne, toda skromne velikosti v primerjavi z ostalim telesom. Veliko oprsje so imele le grde stare ženske in čarovnice, obilne trebuhe pa tako najbolj nežne device kakor najbolj zapeljive kurtizane. Tri gracije svojih oblin ne zakrivajo, čeprav je čutiti nekakšno sramežljivost.

²¹ Peter Paul Rubens, *The Rape of the Sabine Women (The Rape of the Daughters of Leucippus)* (c. 1616).

Slika 1.3.5: Peter Paul Rubens, *Tri Gracije*²² (1636–1638)



Vir: Néret 2005.

1.3.3 Prikaz človeške anatomije skozi čisti ženski akt

Barok in neoklasicizem sta torej ob sicer intenzivnem študiju človeške anatomije gojila predvsem mitološki akt, med mojstri čistega akta pa sta poleg Petra Paula Rubensa Francisco Goya in Antonio Canova.

Slika 1.3.6: Francisco Goya, *Gola Maja*²³ (ok. 1800)



Vir: Hagen 2006.

²² Peter Paul Rubens, *The Three Graces* (1636–1638).

²³ Goya, *The Nude Maja* (c. 1800).

Slika 1.3.7: Francisco Goya, *Oblečena Maja*²⁴ (ok. 1803)



Vir: Hagen 2006.

Najbolj znani sliki Francisca Goye²⁵ sta *Gola Maja* (glej sliko 1.3.6) in *Oblečena Maja* (glej sliko 1.3.7). V obeh primerih je naslikana ženska v isti pozi s to razliko, da je slika *Oblečena Maja* nastala dve leti kasneje, in sicer po kritikah španske družbe, ko je Francisco Goya zavrnil možnost, da bi goli Maji naslikal oblačila in s tem zakril njeno razgaljenost.

Gotsko umetnost so spremljale in označevale ženske, ki so fizično delovale, kot da bi bile brez hrbtenice. Spiralen položaj njihovega telesa je ponazarjal njihovo nestabilnost in krhkost, ki so ju pripisovali tudi njihovemu značaju. Mehko žensko telo je tako primerno za oblikovanje, podrejanje in ni sposobno za politiko, za prevzemanje moči.

Tudi iz obdobja neoklasicizma je žensko telo prikazano kot spirhalasto, kar tudi uprizarja slika J. A. Ingesa *Izvir* iz leta 1856 (glej sliko 1.3.8). Zdravniki iz 18. stoletja so, čeprav so dobro poznali strukturo telesa, predvidevali in govorili, da telo drži pokonci neke vrste duhovni ogenj in ne kosti. Skelet tako ni služil kot oporna struktura telesa. Navsezadnje pa je tudi antropologija dobro razvila teorijo telesa oziroma je vsaj pokazala največ zanimanja zanj. Ugotovila je, da je v predmodernih družbah telo pomembna površina, na kateri se brez težav in javno razkazujejo znamenja družbenega in družinskega statusa, plemenskega položaja, starosti, religioznega stanu (Turner 1993).

²⁴ Goya: *The Clothed Maja* (c. 1803).

²⁵ Goya Y Lucientes, Francisco José de (1746–1828), španski slikar in graver; učil se je v Madridu in Rimu. Največ je slikal portrete, ki jih štejemo med najlepše v tej zvrsti; izvrsten je njegov akt *Gola Maja*; slikal je kompozicije iz sodobnega življenja in zgodovine; slavni so njegovi načrti za gobeline z motivi iz španske družbe. Imel je močan vpliv na evropsko slikarstvo 19. stoletja (Mala splošna enciklopedija 1973: 576).

Slika 1.3.8: J. A. Ingres, *Izvir*²⁶ (1856)



Vir: Clark 1970.

Slika 1.3.9: Manet, *Olimpija*²⁷ (1863)



Vir: Néret 2003.

V obdobju evropske umetnosti 19. stoletja in popularnosti mesnatih aktov so Manetovo²⁸ *Olimpijo* (1863) (glej sliko 1.3.9) označili za obsceno. Bila je lepotica povprečne postave in njeno telo ni veljalo za dovolj bohotno, da bi bilo erotično. Vsaj po strogih merilih tedaj

²⁶ J. A. Ingres, *The Source* (1856).

²⁷ Manet, *Olympia* (1863).

²⁸ Manet, Edouard (1832–1883), francoski slikar, eden začetnikov novega likovnega nazora in eden najpomembnejših slikarjev v drugi polovici 19. stoletja. Vplival je na mlade impresioniste. Začel je slikati pod vplivom španskega slikarja Goye in francoskih realistov; velik kolorist. Imel je poseben dar za razpoloženjske situacije. V 70. letih prevzel impresionistično tehniko, vendar ni bil nikdar dosleden impresionist. Najpomembnejše slike: *Zajtrk na travi*, *Olympia*, *Piskač* itn. (Mala splošna enciklopedija 1975: 553).

prevladujoče slikarske šole, proti kateri je sicer nastopil val slikarjev impresionistov.

Telo ima svoje dimenzije in značilne oblike, določene proporce, ima pa seveda tudi svojo težo. Pregled slik je pokazal na drugačno obravnavanje moškega in ženskega telesa. Od 19. stoletja naprej je žensko golo telo precej izpostavljeno in tako lahko na sliki vidimo moškega, ki je oblečen, poleg njega pa golo žensko telo. Kakšen pomen lahko pripišemo golemu ženskemu telesu? Je bila to ženska želja ali samo moška fantazija in hrepenenje po nežnem, romantičnem golem telesu, ki je žensko. Žensko že od malih nog učijo, naj bo pozorna na to, kako je videti njeno telo. »Paziti mora na vse, kaj je, in na vse, kar počne, ker je ključnega pomena, kakšna je videti drugim in končno, kakšna je videti moškimi.« (Berger 1972: 46)

1.3.4 *Eksotika v ženskem aktu*

Eksotika je nov pomen, ki se je začel uveljavljati konec 18., začetek 19. stoletja. V tem obdobju je začela veljati nova ideologija rasizma – tabu v barvi. Ženska druge barve, rase je eksotična. Eksotika pomeni željo in izziv ter zanimiv spektakel namesto dolgočasne rutine. Izžareva večno skrivnost, namesto tistega, kar je že predobro znano. Pravzaprav lahko vidimo, da je bila spolnost v Evropi močno institucionalizirana. Na eni strani ni bilo nikakršne *svobodne* spolnosti, na drugi strani pa je iz spolnosti v družbi izhajala cela mreža pravnih, moralnih in celo političnih in ekonomskih obveznosti določujoče in prav gotovo oteževalne vrste (Said 1996).

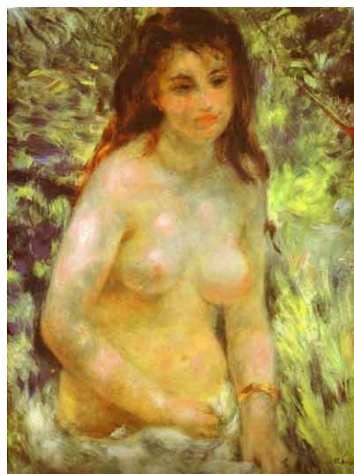
Orient je bil tako – vsaj po mnenju Evropejcev – kraj, kjer je lahko človek poiskal spolna doživetja, ki v Evropi niso bila dosegljiva. Predvsem je bil Orient prostor, kjer so ljudje iskali drugačno spolnost, bolj svobodnjaško in manj obremenjeno s krivdo. Eskapizem, spolne fantazije in koprnenje po nečem, česar v vsakdanjem življenju ni. Vse, kar si takrat človek zaželi, naj bi v skladu z orientalističnim diskurzom ponujal Orient in njegovo dopuščanje nebrzdane spolnosti.

1.3.5 Akt kot avtonomna motivna zvrst

V 19. stoletju si je akt kot samostojna motivna zvrst dokončno izboril avtonomno mesto v zahodnoevropski likovni umetnosti. Akademskemu aktu²⁹ se je pridružil z novo čutnostjo romantični akt³⁰, v petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja pa tudi naturalistični akt³¹ Gustava Courbeta in Edouarda Maneta. Francoski impresionizem in postimpresionizem, katerega temeljni predstavniki so Edgar Degas, Auguste Renoir³², Georges Seurat³³, Paul Cezanne, Paul Gauguin, Auguste Rodin in drugi, sta bila posebej naklonjena upodabljanju golega telesa.

Tudi v sliki Augusta Renoirja *Akt v soncu* (glej sliko 1.3.10) zaznamo vtis od zunaj. Akt je obsijan z soncem, atmosfera slike nam govori o impresiji nekega določenega trenutka.

Slika 1.3.10: Pierre – Auguste Renoir, *Akt v soncu*³⁴ (1876)



Vir: Feist 2001.

²⁹ Učeni akt.

³⁰ Romantika je gibanje, ki izpoveduje drugačen – čustven, oseben, nepreračunljiv – odnos do življenja, zgodovine, narave. V ospredje je postavljen posameznik.

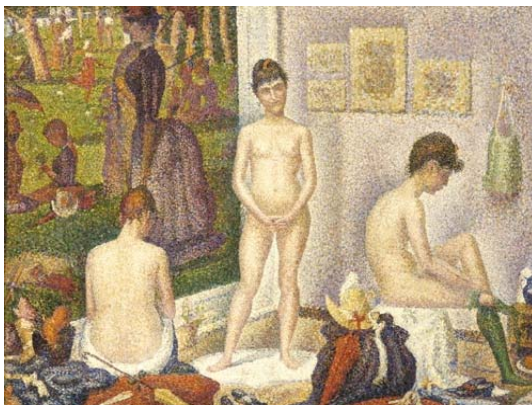
³¹ Naturalizem se predvsem drži načela, da je človek del narave.

³² Renoir, Auguste (1841–1919), francoski slikar, grafik in kipar, eden izmed poveljnih francoskih impresionistov in največjih francoskih umetnikov 10. stoletja. Ustvarjal je portrete, akte, kompozicije iz sočasnega življenja, tihožitja in krajine. Izkazoval je neprimerljiv občutek za ljubka bitja, srečno življenje in pretanjene barve (Mala splošna enciklopedija 1976: 220).

³³ Seurat, Georges-Pierre (1859–1891), francoski slikar, začetnik in glavni predstavnik pointilistične šole ali divizionozma. Opiral se je bolj na znanstvena dognanja optike kot na neposredna opažanja (Mala splošna enciklopedija 1976: 309).

³⁴ Pierre – Auguste Renoir, *Nude In The Sun* (1876).

Slika 1.3.11: Georges Seurat, *Akti*³⁵ (1886–1888)



Vir: Düchting 2000.

Akti Georgesa Seurata kot na njegovi istoimenski sliki *Akti* (glej sliko 1.3.11), so sicer bolj študijsko obdelani. Predvsem se je slikar osredotočil na barvne odnose in kompozicijo golih aktov in ne toliko na samo obliko ženskega telesa.

V 20. stoletju je akt ohranil vlogo v smereh in šolah figuralne umetnosti, kot so fauvizem, kubizem, nadrealizem in številne druge smeri. Skladno s smerjo in osebnim umetniškim izrazom avtorja se je način predstavitve golega telesa v 20. stoletju močno spreminjal ter nihal med naturalizmom in približevanjem simbolični abstrakciji. Tako z 20. stoletjem poglavje *Ženska kot objekt* zaključujem, čeprav se slikanje golega akta nadaljuje vse do danes. Telo, predvsem žensko telo, je v slikarstvu še vedno zelo zaželeno in prisotno, čeprav z različnimi pridihi sodobne umetnosti.

V naslednjem poglavju prehajam k *Ženski kot subjekt*, kjer se bom z osredotočanjem na raziskovalno vprašanje »Ali so bile prve likovne ustvarjalke dejansko v tesni povezavi z moškim avtorjem, ki jih je uvedel v stroko, in so njihov uspeh, kljub pohvaljenemu talentu, pripisovali učitelju – mentorju v ozadju, ki je bil običajno moški?« posvetila zgodovinskim zapisom ter razpravam o ženskih umetnicah, lotila vzrokov, ki so vplivali na položaj ženske kot umetnice v družbi ter nazadnje, na dveh konkretnih primerih ženskih slikark, odgovorila na zastavljeno vprašanje.

³⁵ Seurat, *The Models* (1886–1888).

2. Ženska kot subjekt

Podobe ženskega telesa in mesto žensk v zgodovini umetnosti se je spreminjalo skladno s prevladujočimi družbenimi odnosi. Linda Nochlin pravi, da so bile nekoč vse likovne ustvarjalke v tesni povezavi s kakšnim moškim avtorjem, ki jih je uvedel v stroko. Obenem pa so bile ravno zaradi tega podvržene kritiki, ki je bila apriorno drugačna od moške kritike, saj se je njihova ustvarjalnost ter sposobnost tako povezovala z moškim učiteljem.

Odločitev ženske za umetniški poklic naj bi bil pobeg iz tradicionalnega habitualnega mišljenja, v katerem naj bi bile ženske izvorno locirane, in ideologije, ki je ženskam dovoljevala dostop do ustvarjalnosti le kot ljubiteljicam ali pa spremljevalkam *pravih umetnikov* (Gabrič 1995). Ženske umetnice so morale poleg predsodkov, ki so jih bile deležne, še prek strogih ocenjevanj. Ocene, da je ženska umetnost bolj *ženska* in da torej izraža več čustvenosti, je treba pripisati patriarhalnemu diskurzu, kar pomeni, da se mora ženska umetnica soočiti s stereotipi, ki so pripisani ženskam. Njen talent je sicer pohvaljen, toda vedno v ozadju pripisan dobremu učitelju. Še enkrat se torej izpostavi poslušnost, pasivnost in podrejenost žensk, ki je zajela tudi umetnost. Govorimo o problemu umetniške identitete, ki nasprotuje njeni spolni identiteti in jo tako razdvaja.

Ko razpravljamo o telesu, gre za dva tematska sklopa. Na eni strani – na ravni vsakdanjega življenja – se pojavlja vprašanje oblasti nad lastnim telesom, na podlagi katere se vzpostavlja identiteta. Na drugi strani pa je umetnikova fantazija in uprizarjanje njegove oblasti, ki izhaja iz postavitve ženskega telesa na mesto objekta *moškega pogleda*. Moškega zato, ker so ženske zavzemale predvsem mesto modela. Bile so uporabljene kot pasivni deli upodabljanja vizij sveta, ki so se izražale tudi skozi pozicije in prostor, ki so ga ženske zavzemale (Chadwick 2007).

Umetnostna zgodovina se osredotoča na izjemne posameznike in njihove dosežke, korenine tega pa segajo v zgodnjerenesnančno težnjo opevanja italijanskih mest ter dosežkov njihovih opaznejših moških meščanov. Novi ideal umetnika kot izobraženca in ideal umetniškega dela kot edinstvenega izraza (izraznega sredstva) nekega nadarjenega posameznika se prvič pojavi v razpravi Leona Battiste Albertija z naslovom *O slikarstvu* leta 1435.

Poudarek umetnostne zgodovine na avtonomnosti umetniškega objekta (ki se je začel v

poznem 18. stoletju in na katerega je močno vplivala idealistična filozofija) je blizu tudi romantičnemu pogledu na umetnika kot samotnega genija, čigar kreativnost je zabeležena in vrednotena v monografijah in katalogih. Od 19. stoletja naprej je umetnostna zgodovina tako postajala tesno povezana z določanjem avtorstva umetnosti, ki jo ustvarjajo ženske, po kakovosti nižje kot umetnosti, ki jo ustvarjajo moški. Posledično ima zato tudi nižjo monetarno vrednost. To je globoko vplivalo na naše vedenje in razumevanje del, ki so jih v slikarstvu prispevale ženske. Zgodbe ženskih umetnic osvetlijo, kako je umetnostna zgodovina popačila naše dojemanje delavniških procedur in narave umetniške produkcije, ki nastane iz sodelovanja, s svojim poudarjanjem individualnega genija. Ženske kot umetnice in ustvarjalke so se začele množično pojavljati šele s koncem 19. stoletja in tudi takrat so pripisovale največ zaslug za svojo uspešnost svojim učiteljem.

Jacques-Louis David je bil kronist francoske revolucije, Napoleonov slikar ter najvidnejši slikar Francije od leta 1780 do njegovega izгона leta 1816. Bil je tudi učitelj mnogim ženskim slikarkam (revolucija je odprla razstavne salone tudi ženskam), ki jih je vzpodbujal, da so slikale tako portrete kot zgodovinske dogodke in dela nato razstavljale v salonih. David je tudi njihov stilski vzor, kar je pripomoglo k precejšnji zmešnjavi v pripisovanju in nepripisovanju del k njihovim avtorjem (pravim ali nepravim).

Feministični umetnostni zgodovinarji in zlasti zgodovinarke že leta razkrivajo in poskušajo preseči nekorektnosti v jeziku umetnostne zgodovine. V celotni zgodovini zahodne umetnosti so se namreč pojavljale tendence po »ekstotizaciji« umetnic. Če se spolu pridruži še rasa, etnično ozadje ali spolna usmerjenost, postanejo stvari še bolj zapletene (Chadwick 2007).

2.1 Zapis o ženskih umetnicah

Tradicionalna umetnostna zgodovina uporablja pisne vire, da dokaže vizualne interpretacije. Raziskave feminističnih umetnostnih zgodovinarjev pa so prikazale, kako je pisanje o umetnosti zamešalo pojem ženske umetnice s tem, kar se ženskam znotraj socialne konstrukcije pripisuje – torej njihove konstrukcije feminilnosti.

Tako kot Dürer, ki se v nekem zapisu iz leta 1520 čudi, kako neki je ženska zmožna ustvariti kaj takšnega, kot je prekrasna miniaturna Kristusa (izpod rok osemnajstletne Susan

Hornebout), ki jo je kupil, menijo tudi mnogi avtorji zapisov: »Ženski slikarski genij ne obstaja« (v Chadwick 2007: 32).

Vzorci priznavanja in zanikanja se ponavljajo skoraj v vseh zapisih o ženskih umetnicah. Ustvarjajo in krepijo stereotipne kategorije, ki naj bi spadale k ženski slikarski produkciji. Ti stereotipi naj bi bili naravni, v resnici pa so ideološki in institucionalni. Peti hvalnice nekemu dosežku, a ga obenem označiti kot »ženskega«, ni nič drugega kot stigmatizacija³⁶.

Prvi dosleden poskus dokumentiranja življenja italijanskih umetnikov in njihovih del je bil Vasarijev »Vite de'...Pittori Scultori, ed Architettori...«, objavljen leta 1550 v Firencah (druga, izpopolnjena izdaja leta 1558). V prvi izdaji je Vasari omenil kar nekaj umetnikov, navdahnjenih z genijem umetnosti – a nobeden od njih ni bil ženska. V drugi izdaji pa je omenil vsaj trinajst ženskih umetnic – prve izstopajoče umetnice renesančne Italije. Kljub hvali ženskam je Vasari menil, da moški lahko doseže plemenitost prek umetnosti, ženska, na drugi strani, pa se lahko ukvarja z umetnostjo, če je plemenitega stanu. Vasarijev model umetnice odraža podreditev ženskega izobraževanja in intelektualnih spretnosti ozkim predpisom o vedenju in omiki.

Vasarijev model naštevanja umetnic je bil Plinij Starejši (23–79 n. št.) s svojo »Historio Naturalis«, ki je poleg naštevanja slik in skulptur klasičnega sveta ter njihovega izvora omenil tudi imena šestih antičnih ženskih umetnic. Tri od njih so bile grške slikarke, ki so živele pred njegovim časom: Timareta, Aristareta in Olympia. O njih ni podal nobene druge informacije razen imena. Od preostalih treh, vseh helenističnih umetnic, sta bili dve hčeri slikarjev. O Kalypso Plinij ni napisal ničesar. Helena iz Egipta je znana po sliki »Bitka pri Issusu«, na kateri sta upodobljena tudi Darej in Aleksander. Iaia iz Kyzikosa (včasih Laia ali Lala iz Cizicusa) pa je slovela po svojih portretih žensk, delala z izredno hitrostjo in bila boljša od svojih moških tekmecev. Njihovih del Plinij ni niti analiziral niti opisal.

Prva izdaja Vasarijeve Vite je tako vključevala slikarke, ki jih je naštel že Plinij. Druga izdaja je popisala njihove naslednice – Suor Plautilla, nuno in hčerko slikarja Luca Nelliya, ki je naslikala zadnjo večerjo; Lucretio Quistelli della Mirandola, učenka Alessandra Allorija; Irene Spilimbergo, ki je študirala skupaj s Tizianom, a umrla pri osemnajstih letih (dokončala

³⁶ Ženske umetnice so bile ne glede na pohvale v umetnosti zaznamovane kot »ženske«.

je samo tri slike); Barbaro Longhi, hčerko manirista Luce Longhija; pet ženskih miniaturistk; Sofonisbo Angissola, najbolj znano slikarko Italije v 16. stoletju, in njeno sestro ter tri ženske iz Bologne, Properzio de' Rossi, Lavinio Fontana in Elizabeto Sirani kot dokaz, da se lahko renesančna Italija pohvali z lastnimi intelektualnimi ženskami.

Ne samo, da je Vasari svoje ženske bolje identificiral kot Plinij, tudi postavil jih je v kontekst širših renesančnih razprav o izobraževanju ter omiki žensk (ki so obsegale stotine knjig, izdanih med letoma 1400 in 1600). Vasari je tako ločil intelektualne sposobnosti od omike ter pripomnil, da kiparka de' Rossi ni bila samo izvrstna v domačijskih poslih, temveč je bila tudi izredno lepa in igrala ter pela bolje kot katerakoli ženska v mestu, medtem ko je prihajala Lavinia Fontana, hči slikarja Prospera Fontane, iz omikane hiše. De' Rossijin relief Jožef in Putifarjeva žena naj bi bil »ljubka podoba, oblikovana z žensko milino in več kot občudovanja vredna«. Tudi če ženske ne premorejo iskre genialnega, je menil Vasari, in če so kdaj prisiljene delati marljivo namesto ustvarjati z lahkoto, si še vedno zaslužijo veliko hvalo. Plemenito poreklo, dobra izobrazba in omika, ki jih je Vasari omenil kot lastnosti umetnic, pa niso samo ženske poteze, ki bi potrjevale razliko med spoloma, temveč so tudi znak družbenega razreda in na novo zvišanega socialnega statusa umetnika.

Boccacciova zbirka 104 biografij resničnih in mitoloških žensk »De Claris Mulieribus« (1355–1359) se je napajala iz grških in rimskih virov, kot je na primer Plutarhova *Moralia*, in je bila prvo italijansko humanistično delo, ki se je v celoti ukvarjalo z »izboljšanjem« ženskega uma. Prav tako je bilo prvo v vrsti mnogih renesančnih razprav, ki krepijo podrejen položaj ženske. Med ženskami, katerih dosežki naj bi bili omembe vredni, je Boccaccio omenil tri antične slikarke: Thamyris, Ireno in Marcio. Tem trem primerom je dodal še misel, da je umetnost tuja ženskemu umu in da je za večje dosežke potrebno res veliko talenta (ki pa se ga, zopet, pri ženskah težko najde). Oddaljil se je od antičnega modela z opisom specifičnih karakternih potez idealne ženske, ki mora biti: nežna, skromna, poštena, dostojanstvena, elegantna, pobožna, sramežljiva ter spretna v gospodinjskih poslih (Chadwick 2007).

Do Vasarijeve knjige je bil Boccacciov model že dodobra uveljavljen, sprožil pa je že tudi zavrnitve izpod peresa pisateljic. Najbolj znana med njimi je Christine de Pisan s svojim *Mestom žensk*. V *Mestu žensk* (1405) je Christine de Pisan, francoska pisateljica, rojena v Italiji, in prva poklicna pisateljica v zahodnem svetu, odgovorila Boccacciu s konstrukcijo

alegoričnega mesta, v katerem so pomembne in neodvisne ženske živele varno pred klevetami moških. Izrazila je nerazumevanje nad tem, kako lahko moški pišejo tako neusmiljeno o ženskah, ko jim vendar dolgujejo svoj obstoj. Spraševala se je tudi, kako naj bo kaj jasno o življenju žensk, če vse knjige pišejo moški. Mesto žensk je bilo razglašeno za prvi feministični tekst.

Malce več kot stoletje kasneje je Baltassare Castiglione sprožil debato o srednjeveškem pogledu na žensko kot na hibo ali napako narave in na drugi strani o renesančno-humanistični viziji moškega in ženske kot ločenih, a komplementarnih, pa vendarle ne enakovrednih bitjih. Vasarijeva knjiga *Vite* je, poleg tega, da je začela s tradicijo omemb izjemnih žensk, zrcalila tudi mnoge diskurze, ki so določali ideal feminilnosti za renesančno žensko. Te ženske »izjeme« dejansko samo potrjujejo moško dominanco v takratni vizualni umetnosti.

V 16. in 17. stoletju se je omenjanje prisotnosti izjemnih ženskih umetnic nadaljevalo. Ridolfi je v *Meraviglie dell'Arte* (1648) omenil samo Spilimbergo in sodobne slikarke Lavinio Fontano, Chiaro Varotari in Giovano Garzoni. V teh dveh stoletjih je v Italiji tudi pisanje o umetnosti postalo bolj domena žensk (moški pa so se rajši ukvarjali z opevanjem specifičnih mest in njihovih umetnikov).

Severna Evropa je sledila italijanskemu modelu, čeprav so bili tamkajšnji avtorji po svojem tonu nekoliko bolj zmerni. Najzgodnejši severnoevropski komentar Karla van Mandersa »Het Schilder Boek« iz leta 1604 je izpustil pet Nizozemk, ki jih je omenil Vasari, toda dela drugih flamskih in nizozemskih avtorjev pričajo o velikem številu ženskih slikark, aktivnih med severno renesanso³⁷.

Ženske so bile izolirane od akademskih in intelektualnih debat, ki so dominirale na področju umetnosti, saj so jim bila vrata akademij v Rimu in Parizu, največjih centrih umetniškega izobraževanja v 18. stoletju, zaprta. Tako tudi niso imele priložnosti za učenje risanja in sikanja (pomanjkanje »treninga«), kar jim je zaprlo tudi pot do prestižnih žanrov, kot so na primer zgodovinske slike. Leon LeGrange je leta 1860 v *Gazette des Beaux Arts* zapisal: »Moški se nima kaj bati ženskega okusa. Naj moški ustvarjajo velike arhitekturne projekte, monumentalne skulpture in najbolj visoke oblike slikarstva, kot tudi grafično umetnost, ki

³⁷ Poimensko zapisanih primerov ženskih slikark severne renesanse nisem našla.

zahteva idealno koncepcijo umetnosti. Z eno besedo, naj bodo moški zaposleni z vsem tistim, kar je v umetnosti veliko. Naj se ženske ukvarjajo z oblikami umetnosti, ki so jim bile vedno bližje, pasteli, portreti, miniature, ali naj slikajo rože – sveže in mile – edine, ki lahko tekmujejo z milino žensk samih« (Legrange v Chadwick 2007: 39).

V drugi polovici 18. stoletja je postala zahteva, da se ženske umetnice omejijo po žanrih na tisto, kar jim »po naravi pritiče«, samo še močnejša, še posebej v Angliji in Ameriki. Vedno večje število žensk, ki so se učile tehnik risanja in slikanja, pa je dobilo priložnost novega vpogleda v prevladujoče ideologije o konceptu »ženskosti«. Nekateri, kot na primer Elizabeth Thompson in Rosa Bonheur, so izstopale kot izjemne in osvobojene vseh omejitev, ki jih je s sabo prinesla ženskost. Vseeno so kritiki večino del obravnavali glede na spol njihovih avtorjev (po njihovem naj bi Mary Cassatt samo zato tako odlično portretirala otroke, ker je bila ženska in ji je bilo to »po naravi« najbližje).

V 19. stoletje spadajo umetnostnozgodovinske kategorije, kot so »ženska umetnost« ali »ženska šola«. Celotno pisanje zgodovine na novo kot pisanje dveh različnih zgodovin (moške in ženske) je postavilo tudi temelje dojemanja 20. stoletja: zdaj, ko so ženske na svoji polovici zgodovine, se jih iz skupne zgodovine lahko tudi izpusti. V delu »Sveta in legendarna umetnost« (1848) je Jameson izpostavil, da ima ženska znotraj krščanske tradicije in njene umetnosti veliko vlogo. Povezava ženske figure z dobrodelnostjo in čistostjo duha je bila v viktorijanski publiki takoj posvojena. Kmalu so se začele pojavljati knjige o ženskah v umetnosti: Ernst Guhl – Ženske v umetnostni zgodovini (1858); Elizabeth Ellet – Umetnice vseh starosti in vseh dežel (1859); Ellen Clayton – Angleške umetnice (1876); Marius Vachon – Ženska v umetnosti (1893); itd.

2.2 Študija primera dveh ženskih slikark

Položaj ženskih umetnic je bil veliko težji od tistega, v katerem so bili njihovi moški kolegi. Ženske so izredno težko prišle do kakršnegakoli umetnostnega šolanja in z ustanovitvijo prvih umetnostnih akademij se je diskriminacija žensk tudi institucionalizirala, saj ženske nanje niso imele dostopa. S tem se je prepričanje, da je umetnost domena moških, le utrdilo, število žensk, ki so se kljub preprekam le ukvarjale z umetnostjo, pa je bilo majhno. Ne samo, da so bile skoraj brez izjeme deležne negativne javne podobe, njihova dela pa so bila slabo

ocenjena, ženske umetnice so bile do začetka 20. stoletja praviloma tudi izključene iz pregledov velikih umetnikov.

Vendar pa primeri Mariette Robusti, Judith Leyster in »Davidov« razkrivajo sodobne predpostavke estetske evalvacije umetniških del. Že to, da se omenjena dela in dela drugih ženskih avtoric, ki so bila prisojena moškim slikarjem, nahajajo v velikih muzejskih in galerijskih zbirkah, pove vse o njihovih umetnostnozgodovinskih razpoznavnih dejavnikih »kakovosti«. Oglejmo si torej v nadaljevanju posamezni študiji primerov dveh ženskih umetnic, njunega delovanja ter ustvarjanja v pretežno moškem okolju.

2.2.1 *Marietta Robusti ali Tintorettova hči*

Marietta Robusti je bila najstarejša hči Jacopa Robustija, beneškega slikarja, bolj znanega pod imenom Tintoretto. Njenemu rojstvu, najbrž v letu 1560, so sledila še rojstva treh bratov in štirih sester. Njena sestra Ottavia je postala izvrstna vezilja v benediktinskem samostanu S. Amia di Castello, Marietta in njena brata Domenico in Marco pa so vstopili v Tintorettovo delavnico še kot otroci. Znano je, da je tu delala 15 let in da se je njena slava portretistke širila celo do španskega in avstrijskega dvora. Kot slikarka je bila povabljena celo na dvor Maximilijana drugega in na dvor Filipa drugega. Toda njen oče ji ni dovolil oditi in ji je rajši našel moža, Jacopo d'Agosta, prvo glavo beneškega srebrarskega ceha. Njemu je bila zaupana pod pogojem, da ne zapusti Tintorettove hiše za časa njegovega življenja. Štiri leta kasneje, pri svojih tridesetih, je umrla ob porodu.

Model umetniške produkcije v Italiji se je v tistem času že začel preusmerjati od obrti večjih rokodelcev v umetniška dela navdahnjenega genija – individualnega ustvarjalca. V Benetkah 16. stoletja, kjer se je sprememba dogodila počasneje kot v Firencah ali Rimu, je bila družina še vedno enota produkcije (kot tudi konzumpcije) in družinska podjetja različnih vrst so bila pogost pojav. Tintorettova delavnica, sestavljena iz članov njegove najožje družine, bi bila po cehovskih pravilih zato označena kot umetna obrt.

Kljub temu, da je bila Marietta Tintorettova hči, ni imela prav nič več socialne in ekonomske avtonomije kot druge ženske obrtniškega stanu v njenem času. Vendar pa je Tintorettovo biograf Carlo Ridolfi vseeno omenil njeno glasbeno izobrazbo in damsko držo, kar pomeni,

da je bila že uvedena v novo dojemanje »ženskega« (v 16. stoletju so bili za spodobno žensko nujni glasbeno znanje, umetniške veščine ter izobrazba). Marietta se je tako kot njen brat Domenico (ki je podedoval delavnico po očetovi smrti in tako postal novi mojster) naučila slikati portrete v očetovem slogu. Predvideva se, da je bila tako uspešna prav zaradi njegovega vpliva. Toda ta poenostavljena razlaga je produkt sodobne znanosti. Viri iz 16. in 17. stoletja se rajši obračajo na dve strani: na njeno tesno povezavo z očetom in očetovo produkcijo ter na njene individualne dosežke.

Čeprav že Ridolfi omenja portrete vseh članov srebrarskega ceha, ki jih je naslikala ona, je bil leta 1929 Adolfo Venturi edini umetnostni zgodovinar v 20. stoletju, ki je poskušal dokazati, da je skupinska slika v Tintorettovem slogu, ki so jo sicer pripisovali njenemu očetu, njeno delo. Njegovo negotovo dokazovanje je temeljilo na »sentimentalni ženskosti ter na ženski milini, ki je napeta in nepopustljiva« (Chadwick 2007). Večina sodobnih umetnostnih zgodovinarjev pa ji pripisuje le eno delo – *Portret starca z dečkom* (glej sliko 2.2.1) iz leta 1585. A tudi za to sliko so šele leta 1920 ugotovili, da ni Tintorettovo delo, ampak je podpisana z monogramom Mariette Robusti.

Slika 2.2.1: Marietta Robusti, *Portret starca z dečkom*³⁸ (1585)



Vir: Chadwick 2007.

Hans Tietze je leta 1948 predlagal uvedbo pojma »tintoretinski slog«, s katerim bi zaobjel vse »roke«, ki so sodelovale v procesu. S takimi konstrukcijami pa je še težje razločiti delo

³⁸ Marietta Robusti, *Portrait of Old Man and Boy* (1585).

Mariette Robusti od dela njenega očeta. Ker umetnostna zgodovina ženskam ni pripisovala statusa umetniškega genija, so bili prispevki umetnic tako lahko le podrejeni moškim slikarjem.

Čeprav je v Tintorettovih portretih mogoče najti veliko različnih potez s čopičem, ki izhajajo izpod različnih rok, se nove interpretacije delavniških produkcij, ki bi se kaj bolj razlikovale od interpretacij o individualnih kreacijah, niso pojavile. Vsiljevanje modernih pogledov na izvirnost in umetniško individualnost v delavniških produkcijah je osenčil dejanski razvoj slikarjev, kot sta Robustijeva ali njen brat Domenico. Na ta način oba postavijo pod ime Tintoretto, kljub sodobnim dokazom o njunih individualnih dosežkih. Čeprav je jasno, da je bila kot ženska članica družine Marietta »ponižnejša« in da so maloštevilna dela predvsem posledica kratkosti njenega življenja, so bili šele moderni umetnostni zgodovinarji tisti, ki so pokopali njeno umetniško življenje pod umetniško življenje njenega očeta in brata. Namesto da bi videli delavniško slikanje kot prizor mnogih produkcij posameznikov, so delavnico redefinirali v kraj, kjer so pomočniki nekje pri robu slike barvali krila angelom, medtem ko naj bi mojster delavnice vdihoval življenje v Marijin obraz (Chadwick 2007).

Do 19. stoletja se je zanimanje za delo Mariette Robusti prelevilo v zanimanje romantičnih slikarjev za njeno melanholično prezgodnjo smrt ter za njene družinske vezi. Sama je torej postala zgodba za slike. Metamorfoza Robustijeve v umirajočo muzo jo je obenem spremenila tudi v ideal po tihem trpeče ženskosti.

2.2.2 Judith Leyster ali Frans Hals

Drugi primer ženske umetnice – slikarke, se ukvarja z naslednjim napačnim pripisovanjem avtorstva, strtim pod pritiskom pohlepa. Glede na to, da je denarna vrednost umetniškega dela neločljivo povezana z imenom njegovega avtorja, so bila slikarska dela žensk pogosto pripisana kar njihovim bolj znanim moškim kolegom. Kar je ponovno pripeljalo do mnenja, da je bila ženska slikarska produkcija skromnejša od moške.

Judith Leyster iz Harleema (rojena leta 1609), ena najbolj znanih nizozemskih slikark 17. stoletja, je bila popolnoma izgubljena v zgodovini od konca 17. stoletja do leta 1893, ko so odkrili njen monogram na sliki z naslovom *Srečni par* (glej sliko 2.3.1), ki naj bi jo naslikal

Frans Hals. Druga najpomembnejša oziroma najbolj prepoznavna slika Leystrove pa je slika fanta, ki igra flavto, naslikana leta 1891.

Slika 2.2.2: Judith Leyster, *Srečni par*³⁹ (1630)



Vir: Chadwick 2007.

Slika 2.2.3: Judith Leyster, *Fant igra flavto*⁴⁰ (1630-1635)



Vir: Chadwick 2007.

Bila naj bi edina znana ženska slikarskega ceha (Harleemski ceh sv. Luke) z lastno delavnico ter edina ženska slikarka, aktivno delujoča na umetniškem trgu. Njena zgodnja dela kažejo

³⁹ Judith Leyster, *Carousing Couple* (1630).

⁴⁰ Judith Leyster, *Boy Playing a Flute* (1630–1635).

vplive utreških caravaggistov⁴¹. Odločena, da bo svoja dela prilagodila takratnemu trgu, je prevzela slikarski stil Fransa Halsa (s katerim naj bi celo nekaj časa delala) in njegovega mlajšega brata Dircka. Pripisovanje njenega avtorstva je bilo oteženo tudi zaradi maloštevilnosti njenih del (trenutno jih je znanih okoli dvajset) ter dejstva, da so bila vsa ustvarjena v izredno kratkem časovnem obdobju – med 1629 in 1635. V takem času je težko razbrati sledi stilističnega razvoja, ki se ga da pri moških slikarjih precej lažje (njihovo ustvarjanje se vleče mnogo let, neprekinjeno s porodi ali drugimi obveznostmi) (Chadwick 2007).

Zapisano dejstvo, da naj bi imela Leystrova v letu 1635 tri moške učence, je dober znak za njen status v takratni slikarski družbi. Leta 1636 se je poročila s slikarjem Janom Miensom Molenaerjem, s katerim je imela pet otrok. Zdi se, da je bila dvajset let zatem že popolnoma pozabljena.

Že v 18. stoletju se je njeno delo začelo »pretapljati« v dela Honthorsta, Molenaerja in Halsa. Cene za nizozemsko slikarstvo so do druge polovice 19. stoletja ostajale boleče nizke; šele s pojavom »moderne« umetnosti s skicirnimi zaključki, esteskim okusom britanske kraljeve družine in s pojavom zasebnih zbirateljev se je začelo zanimanje zanj in cene večati. Leta 1854 je Gustav Wagner napisal, da se je vrednost Fransa Halsa zanemarjala, leta 1890 pa je povpraševanje po Nizozemcih že preseglo ponudbo.

Ko so se Halsove cene dramatično dvigale, je bilo ime Judith Leyster sicer še znano, nobeno njeno delo pa ni bilo identificirano. Šele odkritje njenega *Srečnega para* je vodilo do njenih sedmih novih »razkrinkanih« del. Naj poudarim tudi to, da je bilo ugotavljanje avtorstva oteženo tudi zato, ker je bilo značilno, da so se ženske slikarke podpisovale pod moškimi psevdonimi, največkrat so se njihove slike skrivale pod imeni slikarskih kolegov, učiteljev.

⁴¹ Caravaggio, Michelangelo da, pravi priimek Merisi (1571–1610), italijanski slikar. Odločno je pretrgal z dotodanjim idealističnim in intelektualnim pojmovanjem slikarstva in se usmeril k naturalizmu; uporabljal je krepke kontraste žareče svetlobe in globokih senc in osvetljeval svoje figure od strani. Močno je vplival na francosko in nizozemsko slikarstvo 17. stoletja (Mala splošna enciklopedija 1973: 249).

Sklep

V sklepu diplomske naloge bi najprej želela poudariti, da sta bili zastavljeni raziskovalni vprašanji v uvodu, in sicer, **»Ali je res, da so bile ženske oziroma natančneje ženske umetnice – slikarke skozi zgodovino zatirane na tem področju ter kdaj in na kakšen način so se kot ženske umetnice začele pojavljati oziroma uveljavljati v javnosti?«** in **»Ali so bile prve likovne ustvarjalke dejansko v tesni povezavi z moškim avtorjem, ki jih je uvedel v stroko, in so njihov uspeh, kljub pohvaljenemu talentu, pripisovali učitelju – mentorju v ozadju, ta pa je bil običajno moški?«** skozi celotno nalogo podprti.

Povzamem lahko, da se je kronološko gledano predstava ženskega telesa in predvsem njena drža, predstavljena v umetnosti, sicer spremenila, vendar se ženska še vedno pojavlja kot model, objekt moškega pogleda. Moški pogled na žensko telo je bil pasiven. In ta smernica je bila v celotni zgodovini prenesena tudi v današnji čas. Ženske so še vedno dostikrat prikazane ali kot spolni objekt ali kot matere in gospodinje. Podrejene moškemu pogledu.

Sodobna zahodna kultura ne poudarja več telesa kot materialne osnove človeka, temveč sam videz človeka. Na Zahodu ljudje primerjamo lastno telesno podobo z idealiziranimi podobami, ki se vsak dan pojavljajo v medijih, potrošniški kulturi in modni industriji. Idealizirano telo še nikoli ni bilo tako prisotno v vsakdanjem življenju kot danes. Sledenje podobam, ki so nam vsak dan prikazane skozi medije, nam daje lažen občutek, da sami kreiramo svojo identiteto. Pravzaprav pa prihaja do standardizacije ljudi, saj se nagibamo k enemu in istemu idealu.

Ženske v današnjem času se morajo soočiti tako z zgodovino kot z realnostjo današnjega položaja. V likovnih kritikah se o ženskih umetnicah, predvsem slovenskih ženskih umetnicah, piše precej klišejsko. Avtorice v primerjavi z moškimi umetniki ostajajo še vedno manj cenjene. Čeprav je od 19. stoletja naprej umetnostna zgodovina postajala povezana z določanjem avtorstva in se s tem uvrstila v umetnost, ki jo ustvarjajo tudi ženske, je ta umetnost po kakovosti še vedno ocenjena nižje kot umetnost, ki jo ustvarjajo moški. Kajti prisotnost ženske kot umetnice je bila vendarle odvisna od prisotnosti moškega v ozadju, saj je znano, da so bile nekoč vse likovne ustvarjalke v tesni povezavi s kakšnim moškim avtorjem, ki jih je uvedel v stroko.

V okviru zahodnoevropske umetnostne zgodovine so največ pozornosti ženskim umetnicam namenjali klasični in humanistični avtorji; tako že Plinij Starejši našteva slavne grške slikarke, čeprav se njihova dela niso ohranila. Sledi mu G. Vasari, ki pa se ni omejil le na naštevanje pomembnih ženskih umetnic in njihovih del, ampak je razglabljal tudi o njihovem položaju, ki naj bi bil veliko težji od tistega, v katerem so bili njihovi moški kolegi. Ker so bile ženske umetnice tako do 70-ih let 20. stoletja praviloma izključene iz pregledov velikih umetnikov, nam šele njihove zgodbe pravzaprav prikažejo, kar je bilo skozi zgodovino skrito ter mnogokrat pripisano moškemu. Primera Mariette Robusti in Judith Leyster razkrivata kakovost ženskega slikarstva, saj se slike, ki sta jih ustvarili in so bile v takratnem času pripisane moškemu slikarjem, nahajajo v velikih umetniških zbirkah.

Z boljšim poznavanjem zgodovine umetnosti, zgodovine likovnih umetnic, s spoznavanjem specifičnosti njihovih del ter problematike, ki je povezana z njihovo odsotnostjo v umetnosti, bi ženske avtorice lažje vzpostavile lastno pozicijo. Z večjo zavestjo ne bi sprejemale položaja, ki jim je največkrat dodeljen s strani patriarhalno naravnane družbe, ampak bi si prizadevale za oblikovanje ženske reprezentacije, ki bi žensko vzpostavila kot subjekt.

Literatura/Viri

1. Bahovec D., Eva (1999): O ženskah, zgodovinski tišini in glasu. *Delta* (3–4), 89.
2. Bahovec D., Eva (2002): With your brain and my looks. Telo v kulturnih študijah. V Aleš Debeljak (ur.): *Cooltura. Uvod v kulturne študije*, 175–193. Ljubljana: Študentska založba.
3. Ballaster, Ros, Margaret Beetham, Elizabeth Frazer in Sandra Hebron (1991): *Women`s worlds: Ideology, femininity and the woman`s magazine*. London: Macmillan.
4. de Beauvoir, Simone (1999): *Drugi spol*. Ljubljana: Delta.
5. Blažej, Boris (2000): *Umetnost: svetovna zgodovina*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
6. Chadwick, Whitney (2007): *Women, Art, and Society*. London: Thames&Hudson Ltd.
7. Clark, Kenneth (1970): *The Nude*. Harmondsworth: Penguin Books.
8. Deimling, Barbara (2004): *Sandro Botticelli*. Cologne: Taschen.
9. Düchting, Hajo (2000): *Georges Seurat: The Master of Pointillism*. Cologne: Taschen.
10. Feist, Prof. Dr. Peter H. (2001): *Renoir: The Painter of Happiness*. Cologne: Taschen.
11. Foucault, Michel (1991): *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt.
12. Gill, Rosalind (2003): Introduction: Genealogies of masculinity. Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad. V Bethan

- Benwell (ur.): *Masculinity and Man's Lifestyle Magazines*, 34–55. Oxford: Blackwell Publishing.
13. Hagen, Dr. Rainer & Rose-Marie (2006): *Goya*. Cologne: Taschen.
 14. Harrington, Austin (2004): *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*. Cambridge: Polity Press Ltd.
 15. Hrženjak, Majda, Ksenija H. Vidmar, Zalka Drglin, Valerija Vendramin, Jerca Legan in Urša Skumavc (2002): *Njena (re)kreacija: Ženske revije v Sloveniji*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
 16. Jaki, Barbara (1998): *Slikarstvo in kiparstvo v Sloveniji od 13. do 20. stoletja: vodnik*. Ljubljana: Narodna galerija.
 17. Jogan, Maca (1990): *Družbena konstrukcija hierarhije med spoloma*. Ljubljana: FSPN.
 18. Južnič, Stane (1993): *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
 19. Južnič, Stane (1998): *Človekovo telo med naravo in družbo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
 20. Košir, Manca in Rajko Ranfl (1996): *Vzgoja za medije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
 21. Kuhar, Metka (2001): Telo, kultura in identiteta. *Emzin* 11(1–2), 77–81.
 22. Kuhar, Metka (2004): *V imenu lepote: Družbena konstrukcija telesne samopodobe*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
 23. MacDonald, Myra (1995): *Representing women: Myths of Femininity in the Popular Media*. London: E. Arnold.

24. *Mala splošna enciklopedija* (1973): Prva knjiga A-G. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
25. *Mala splošna enciklopedija* (1975): Druga knjiga H-O. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
26. *Mala splošna enciklopedija* (1976): Tretja knjiga P-Ž. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
27. Masanès, Fabrice (2006): *Gustave Courbet: The Last of the Romantics*. Cologne: Taschen.
28. Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16(3), 6–18.
29. Nead, Lynda (1998): *From the female nude: Art, Obscenity and Sexuality*. V Nicholas Mirzoeff (ur.): *The visual culture reader*, 485–494. London, New York: Routledge.
30. Néret, Gilles (2003): *Manet*. Cologne: Taschen.
31. Néret, Gilles (2005): *Peter Paul Rubens: The Homer of Painting*. Cologne: Taschen.
32. Nochlin, Linda (1989): *Women, Art, and Power and Other Essays*. London: Thames&Hudson Ltd.
33. Pirnat-Spahič, Nina (1999): *Akt na Slovenskem: I. Slikarstvo*. Ljubljana: Cankarjev dom.
34. Rutar, Dušan (1995): *Telo in oblast: Sociologija in filozofija telesa v XIX. In XX. Stoletju*. Ljubljana: Dan.
35. Salomon, Nanette (1997): *Making a World of Difference: Gender, Asymmetry, and the Greek Nude*. London, New York: Routledge.
36. Said, E. W. (1996): *Orientalizem*. Ljubljana: Institutum studiom humanitatis.

37. Slapšak, Svetlana (2000): *Ženske ikone 20. st. I*. Ljubljana: Urad za žensko politiko.
38. *Slovar slovenskega knjižnega jezika I* (1970). Ljubljana: Državna založba Slovenije.
39. *Slovar slovenskega knjižnega jezika III* (1979). Ljubljana: Državna založba Slovenije.
40. *Slovar slovenskega knjižnega jezika IV* (1985). Ljubljana: Državna založba Slovenije.
41. Sproccati, Sandro (1994): *Vodnik po slikarstvu*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
42. Todorovič – Uzelac, Neda (1987): *Ženska štampa in kultura ženstvenosti*. Beograd: Naučna knjiga.
43. Ule – Nastran, Mirjana (1993): *Psihologija vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
44. Woodward, Kathryn (1997): *Identity and difference*. London: Thousand Oaks.
45. Wikipedija (2001): *Galerija slik*. Dostopno na <http://en.wikipedia.org/> (22. februar 2008).
46. Šelih, Alenka, Milica Antić Gaber, Alenka Puhar, Tanja Rener, Rapa Šuklje in Marta Verginella (2007): *Pozabljena polovica: Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Založba Tuma in SAZU.