

FEMEIA ÎN RENAȘTERE.  
STUDIU DE CAZ - SOFONISBA ANGUISSOLA

*Argument*

Roland Barthes face o diferențiere calitativă (în domeniul literaturii) între scriitori și scriptori; primii, valoroși, adevărații maștrii ai cuvântului, folosesc literatura ca scop, în timp ce pentru ceilalți ea este doar mijlocul prin care dobândesc beneficii sociale, economice sau politice<sup>1</sup>. De asemenea, este relevantă clasificarea lui Adrian Marino în autori *majori*, superiori, care se studiază în școală și cei *minor*i, inferiori, ierarhie stabilită de tradiția culturală a literaturii, după anumite criterii ale valorizării<sup>2</sup>, criterii care, însă, pot varia în timp, readucând în atenție genuri, scriitori, curente periferice.

Majoritatea scriitoarelor intră în categoria autorilor minori, iar literatura scrisă pentru femei, copii sau alte grupuri particulare a ceea ce se numește - generic - masă, este indiscutabil o literatură inferioară, scopul ei fiind, conform părerii lui Z. Ornea de a „satisface exercițiul lecturii în adolescență”<sup>3</sup> sau de a produce plăcere și a distra<sup>4</sup>, după cum susține T.S. Eliot. În domeniul literelor se face o foarte clară distincție superior-inferior, iar literatura de masă a și purtat, mult timp, numele de „literatură feminină”.

Analog, se poate vorbi de o ierarhizare în funcție de sexul autorului și în artele plastice. Withney Chadwick susține că „originile concentrării istoriei artei pe personalitățile și opera indivizilor excepționali pot fi găsite în dorința Renașterii timpurii de a celebra orașul italian și pe cetățenii lui cei mai faimoși. Prima formulare a idealului unui artist învățat și a operei de artă ca expresie unică a unui individ talentat apare la Alberti, *De pictura* (1435)”<sup>5</sup>. Accentul criticii pe autonomia obiectului de artă s-a identificat cu viziunea conform căreia artistul este un geniu, și „geniul”, conform părerii lui Boccaccio din *De Claris Mulieribus*, „este străin minții femeilor”<sup>6</sup>. Așadar, arta produsă de femei ar fi inferioară calitativ celei produse de bărbați.

Voi încerca să demonstrez că această stare de fapt a fost acceptată și chiar afirmată de femei.

---

<sup>1</sup> Cf. Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, București, Editura Univers, 1987, p. 130.

<sup>2</sup> Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 360-361.

<sup>3</sup> Z. Ornea, *Piața cărții de consum*, în *Dilema*, nr. 172, aprilie-mai 1996, p. 10.

<sup>4</sup> T.S. Eliot, *Funcția socială a poeziei*, în *Eseuri*, București, Editura Univers, 1974, p. 92.

<sup>5</sup> Withney Chadwick, *Women, Art, and Society*, London, Thames and Hudson, 1992 (în continuare: Chadwick, *Women*), p. 15.

<sup>6</sup> Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, Harvard University Press, 2001 (1370; în continuare: Boccaccio, *Famous Women*), p. 250.

Totodată, această scurtă lucrare își propune o analiză a situației femeii din Italia renescentistă prin prisma autoportretelor Sofonisbei Anguissola, prima „artistă profesionistă” a epocii. După câteva informații preliminare, vor fi expuse șase autoportrete ale acesteia, care vor fi folosite ca pretext pentru o incursiune în cadrul mai general al concepțiilor despre femeie.

#### *Preliminarii*

Odată cu perioada Renașterii încep să se scrie textele teoretice care fundamentează arta ca activitate liberală a spiritului uman și care o îndepărtează de la statutul de meșteșug pe care l-a avut în Evul Mediu. În secolul al XIV-lea, artiștii s-au despărțit de breasla doctorilor și farmaciștilor și au format în 1349 „Liga Sf. Luca”. Membrii acesteia aparțineau în general clasei artizanilor și lucrau la comanda și după indicațiile patronului. Semnătura unui maestru pe o operă era garanția de calitate a atelierului și nu reprezenta o producție individuală.

La începutul secolului al XV-lea, într-o societate din ce în ce mai prosperă, arta a început să aibă un caracter burghez și secular. Renașterea era „orientată spre creșterea și înfrumusețarea orașului, o renaștere care pune accent pe un model de producție în care creațiile omului erau paralele cu cele ale lui Dumnezeu”<sup>7</sup>.

Este deci o perioadă de tranziție, de statut incert al artei, dar și al artistului, care se situează undeva între meșteșugar și intelectual; el muncește cu mâinile, dar i se cere și o pregătire intelectuală. *Disegno*, ca și *invenzione*, devin componente principale ale artei. Amândouă sunt înțelese de teoreticieni ca demersuri raționale, care presupun existența unui concept, a unei idei, ce este apoi transpusă în materie prin priceperea mâinilor.

Capacitatea de a raționaliza ca apanaj strict al bărbaților este o preconcepție des întâlnită în Renaștere. Femeia este asociată sentimentelor, lipsei de stăpânire, de control și, deci, este descalificată de la un meșteșug care începe să-și schimbe statutul, să devină *cosa mentale*, începând cu sfârșitul secolului al XV-lea. Ea avea alte roluri, care se trăgeau exclusiv din sexul pe care îl avea. „Ea este mamă, fiică sau văduvă; fecioară sau prostituată, sfântă sau vrăjitoare, Maria sau Eva sau amazoană. Aceste calități o acoperă cu totul, stingându-i aproape orice altă personalitate la care aspiră”<sup>8</sup>. Au existat totuși femei care au reușit să transgreseze aceste limite: scriitoare ca Vittoria Collona (*Rimele* erau publicate în 1538) și curtezanele venețiene (Veronica Franco,

---

<sup>7</sup> Chadwick, *Women*, p. 63.

<sup>8</sup> Margaret L. King, *Femeia Renașterii*, în Eugenio Garin (coord.), *Omul Renașterii*, Iași, Editura Polirom, 2000 (1988; în continuare: King, *Femeia Renașterii*), p. 241.

Gaspara Stampa sau Veronica Gambara) sau, în artele plastice, mai ales călugărițe ori fiice de artiști<sup>9</sup>.

O excepție de la această „regulă” e Sofonisba Anguissola, fiica unui nobil din Cremona. Ea abordează în pictură genul portretului și al autoportretului, urmând îndemnul lui Boccaccio și exemplul artistelor din Antichitate. Este nevoită să facă acest lucru și datorită sexului ei. Femeile nu aveau voie să picteze după model (în nici un caz după un nud<sup>10</sup>) pentru că simpla lui prezență putea să strice reputația unei femei și să dea naștere unui scandal<sup>11</sup>. Astfel, portretele, dar mai ales autoportretele sunt exerciții, experimente, studii pe care Sofonisba le face pentru a se perfecționa. Sunt opere de tinerețe (din anii 1550), mijloc dublu de autoreprezentare, autoafirmare și de demonstrare a propriei abilități. Toate sunt făcute cadou unor mari personalități ale vremii (ca un fel de carte de identitate) sau comandate de acestea.

Comanda de autoportrete ale unui artist/meșteșugar impune o schimbare de mentalitate (inclusiv a comanditarului) și de statut a artistului, el devine un personaj important și respectat în cetate. Astfel, autoportretul este o urmare a unei activități extraordinare desfășurate în spațiul public. În cazul Sofonisbei însă, autoportretele sunt un preambul al carierei, un mijloc prin care abilitatea ei de a picta se poate dezvolta. Ea era privită ca o raritate în timpul ei,

---

<sup>9</sup> Artista-călugăriță despre care există cele mai multe date este Caterina dei Vigri (1413-1463) – călugăriță franciscană, sanctificată în secolul al XVIII-lea. Foarte educată, după toate standardele vremii, știa să cânte la diferite instrumente, să deseneze, să scrie și să citească în latină. Fiica lui Paolo Uccello – Antonia (1446-1491) – călugăriță carmelită, despre care Vasari spune că era „una figliola che sapeva disegnare”. Pe certificatul de deces scrie „pittorressa”. Maica Barbara Ragnoni – *Adorația magilor* (Pinacoteca din Siena) este un exemplu tipic de Quattrocento sienez. Vasari îi acordă câteva pasaje maicii Plautilla Nelli (1523-1587/88), ale cărei opere au fost descoperite prin toată Florența. A început ca miniaturistă și a continuat ca pictoriță de altare pentru mănăstirea ei din Florența, dar și pentru alți comanditari. A fost eleva lui Paolino da Pistoia, la rândul lui, elevul lui fra Bartolomeo. A pictat o *Cină de taină* cu mare măiestrie. Vasari spune că „ar fi putut face lucruri uimitoare dacă ar fi studiat și ar fi desenat după model, așa cum făceau bărbații”. V. Ann Sutherland-Harris și Linda Nochlin, în *Women Artists 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art, 1987 (în continuare: Sutherland-Harris, Nochlin, *Women Artists*), p. 20-21.

<sup>10</sup> Prima femeie care a doborât această barieră a fost Guilia Lama, în Veneția, la începutul sec. al XVIII-lea, dar a fost o artistă puțin cunoscută în afara orașului ei, și deci fără ecouri majore, conform *ibidem*, p. 26.

<sup>11</sup> În cazul Sofonisbei, inscripția de pe *Portretul unui călugăr de la Lateran*, confirmă faptul că tabloul a fost pictat în prezența tatălui său, care nu a lăsat-o singură cu un bărbat. Cf. Joanna Woods-Marsen, *Renaissance Self Portraiture*, New Haven and London, Yale University Press, 1998 (în continuare: Woods-Marsen, *Self Portraiture*), p. 199.

„obiect al curiozității și admirației, devenind o figură de cult, iar autoportretele ei au fost foarte căutate”<sup>12</sup> ca urmare a sexului ei<sup>13</sup>.

Sofonisba Anguissola s-a născut în 1532-35<sup>14</sup>, ca primă fiică a lui Amilcare Anguissola, un nobil cremonez care a decis să-și educe copii în concordanță cu ideile umaniste, promovate mai ales de Baldasare Castiglione în *Il Cortegiano* (1528).

Astfel, Sofonisba a studiat cu pictorul cremonez Bernardino Campi și apoi cu Bernardino Gatti timp de 3 ani, în condițiile în care o educație artistică minimă era de patru ani, demonstrându-și capacitățile extraordinare încă din această perioadă.

În 1559, a fost escortată în Spania, unde a fost numită pictor de curte și doamnă de onoare a reginei Elisabeta de Valois și unde a rămas până în 1580 când, înainte de a pleca, regele i-a aranjat o căsătorie cu un italian foarte bogat și i-a oferit o zestre importantă. A murit la Palermo în 1625.

Se observă chiar din succinta prezentare a biografiei sale dublul caracter al vieții și activității ei: o dimensiune novatoare – reușește să aibă o profesie „bărbătească” într-o Italie reticentă încă la astfel de idei<sup>15</sup>, dar sfârșește într-o căsătorie aranjată, specifică gândirii „patriarhale” și sinonimă (ca pentru multe alte artiste<sup>16</sup>) cu o diminuare a numărului operelor.

#### *Autoportretele Sofonisbei Anguissola*

Datele precise ale autoportretelor realizate de Sofonisba la Cremona în anii 1550 sunt greu de stabilit. Joanna Woods-Marsen distinge însă patru grupuri, într-o ordine probabil cronologică: autoportretele mici, cele cu șevalet, cele cu claviatură, cele pictate după venirea la curtea spaniolă<sup>17</sup>.

Picturile pot fi citite ca o progresie de la tânără, nobilă, dar modestă artistă, la doamnă de curte, elegantă și respectabilă. Parcursul autoportretelor poate fi considerat o trecere de la o prezentare a „ceea ce face” la una a „ceea ce este”. Primele autoportrete sunt în general „în acțiune” (citește, pictează, cântă la clavecin, ca o domnișoară bine educată), în timp ce ultimele sunt statice, doar cu câteva însemne care să sublinieze noul statut de care se bucură.

<sup>12</sup> Judith Lorber, *Paradoxes of Gender*, Yale University Press, 1994, p. 111.

<sup>13</sup> Annibale Carro, într-o scrisoare către Asdrubale Anguissola, susține că: „Nimic nu îmi doarec mai mult decât un portret al artistei, pentru că această imagine conține două minuni în același timp: opera și artista.” Apud Sutherland-Harris, Nochlin, *Women Artists*, p. 107.

<sup>14</sup> Datarea cea mai probabilă, propusă și de Sutherland-Harris, Nochlin, *Women Artists*, p. 106.

<sup>15</sup> Tendința de oarecare emancipare a femeilor e pusă cel mai adesea pe seama scrierilor lui Luther și a Reformei, care după cum se știe a afectat puțin Italia; pentru mai multe detalii, Ovidiu Drîmba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum IO, 1999, vol. X.

<sup>16</sup> Pentru mai multe detalii, Sutherland-Harris, Nochlin, *Women Artists*, p. 28.

<sup>17</sup> Woods-Marsen, *Self Portraiture*, p. 201.

1. Miniatură ovală (fig. 1), în care artista ține un medalion, pe care sunt înscrise inițialele tatălui său și inscripția *Sofonisba Anguissola vir(go) ipsius manu ex (s)peculo depictam Cremonae* (=„pictată după o oglindă de fecioara cremoneză Sofonisba Anguissola”).

„Această imagine cuprinde instrumentul necesar autoreprezentării – oglinda, cea care garantează adevărul și care simbolizează reflecția (asupra sinelui) și considerarea identității”<sup>18</sup>.

Ca și sticla transparentă, *speculum sine macula* (oglanda nepătată) e o metaforă a purității Fecioarei, în cazul acesta și al castității Sofonisbei, pentru că, așa cum am precizat la început, indiferent de activitatea pe care o întreprindea, cea mai importantă calitate a femeii era castitatea. Boccaccio (ca și Pliniu, pe care îl folosește drept model) a lăudat castitatea Marciei, ca una dintre marile ei realizări<sup>19</sup>.

În scrierile teoretice renaștentiste, în care sunt cuprinse și comentarii despre excelența feminină (Vasari, *Viețile ...*; Lomazzo, *Libro dei sogni*), precum și în cele normative (Alberti, *Della Famiglia*) este obligatorie lauda la adresa frumuseții și castității.

De ce o atât de intensă propagandă a fecioriei? François Borin<sup>20</sup> și Sara Matthews<sup>21</sup> susțin că femeia a fost mult timp confundată cu corpul ei; femeia deschisă (din punct de vedere sexual) era periculoasă, inspira frică datorită puterii pe care o avea din acest punct de vedere asupra bărbatului, în timp ce Margaret King are o viziune mai pragmatică asupra motivației: castitatea garantează legitimitatea moștenitorilor<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>19</sup> Marcia (LXVI). „Cred că această femeie trebuie elogiată pentru că era independentă din punct de vedere legal și și-a păstrat virginitatea din propria voință și nu datorită obligației. Cred că prin puritatea minții a reușit să învingă imboldurile cărnii, și și-a păstrat corpul nepătat până la moarte. Marcia merită să fie lăudată pentru consecvența ei, dar și pentru inteligența și dexteritatea ei. Nu știm dacă a fost înzestrată de natură cu talent sau dacă a avut un maestru, însă trebuie precizat că a disprețuit activitățile femeiești și și-a dedicat întreg timpul studiului picturii și sculpturii. În final, a ajuns să sculpteze în fildeș și să picteze cu atâta măiestrie încât i-a depășit pe Sopolis și pe Dionysius, cei mai faimoși pictori contemporani. Nu numai că Marcia picta extrem de frumos, dar picta și mai repede decât oricine altcineva. Picturile ei au rezistat foarte mult timp. Printre ele era și un autoportret făcut cu ajutorul unei oglinzi. A reprodus, cu multă fidelitate, mai ales figuri de femei. Cred că asta s-a datorat modestiei și purității sale. În Antichitate figurile erau, în general, reprezentate nud sau seminud, dar datorită delicateții ei feciorelnice, a ignorat astfel de plâsmuiri.” Cf. Boccaccio, *Famous Women*, p. 275-277.

<sup>20</sup> François Borin, *Arrêt sur l'image*, în Georges Duby, Michelle Perrot (coord.), *Histoire des femmes en Occident*, Plon, 1991 (în continuare: Borin, *Arrêt sur l'image*), p. 238.

<sup>21</sup> Sara Matthews, *Corps et sexualité*, în vol. cit., p. 60.

<sup>22</sup> Cf. King, *Femeia Renașterii*, p. 259.

În concluzie, acest tablou demonstrează că Sofonisba se conformează cerințelor societății renașcentiste; ea se reprezintă ca o tânără modestă, include în pictură elemente care simbolizează virginitatea și se semnează *virgo*.

### 2. *Autoportret cu carte* (1554) (fig. 2).

Johanna Woods-Marsen susține că acesta e probabil cel mai timpuriu autoportret autonom datat și semnat din Italia<sup>23</sup>. Anguissola ține în mână o cărțică pe care se pot citi semnătura și data realizării autoportretului: *Sofonisba Anguissola virgo se ipsam fecit 1554*. Deși cartea a mai fost folosită anterior în alte reprezentări, mai ales religioase, aici ea este o invenție proprie, potrivită unei artiste care a beneficiat de o educație umanistă.

### 3. *Autoportret cu clavecin* (fig. 3).

Există două versiuni ale acestei lucrări: în prima artista se pictează ca muzician *in atto di sonare*, cântând la clavecin și în a doua (versiunea Althorp, realizată cu puțin înainte de plecarea în Spania) este însoțită și de o servitoare.

Voi folosi ultimele două autoportrete menționate ca pretext pentru o discuție despre educația femeii în perioada renașcentistă.

În secolul al XV-lea, majoritatea femeilor erau analfabete. „Numai fetele destinate a fi călugărițe erau învățate să scrie și să citească, celelalte, așa cum notează Paolo da Certaldo, erau descurajate de la așa ceva pentru că ar putea descoperi texte ca *Ars amoris* al lui Ovidiu. Scopurile femeii trebuie să fie pietatea, castitatea și ascultarea față de soțul ei”<sup>24</sup>. Astfel, femeia e închisă în limite: impuse de familie (ea avea acces la informație în măsura în care tatăl sau soțul îi permitea acest lucru) sau religioase, pentru cele care alegeau (sau erau obligate) să intre într-o mănăstire.

Singurele femei care făceau excepție de la această regulă erau cele cu un rang social înalt, care ar fi putut moșteni puterea.

O nouă perspectivă asupra educației oferă Baldasare Castiglione în *Il Cortegiano* (1528). El dedică un capitol întreg unei femei ideale, Elizabeta Gonzaga, ducesă de Urbino. Aproape toate atributele curteanului pot fi transferate și femeii de curte. Astfel, ea trebuia să aibă un nivel ridicat de educație, să știe să picteze, să cânte la diferite instrumente, să scrie poezie și să fie capabilă să susțină o conversație inteligentă<sup>25</sup>. Această carte a fost foarte populară chiar și după perioada Renașterii și a ajutat la emanciparea femeilor de sub tutela ignoranței. Castiglione a susținut importanța și chiar

---

<sup>23</sup> Woods-Marsen, *Self Portraiture*, p. 201.

<sup>24</sup> Apud Sutherland-Harris, Nochlin, *Women Artists*, p. 22.

<sup>25</sup> „Femeia nobilă trebuie să fie competentă în muzică pictură, să știe să danseze și să fie agreabilă, toate cu o modestie discretă, să fie grațioasă în conversație, zâmbet, jocuri de societate și în orice altceva mai întreprinde”. Baldasare Castiglione, *Il Cortegiano*, Cartea 3, <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/courtier/courtier.html>.

obligativitatea femeilor de a fi cultivate, de a face încercări în diferitele domenii artistice, a indus această schimbare de mentalitate.

Sofonisba Anguissola face parte din categoria micii aristocrații care a fost influențată de scrierea lui Castiglione. Ea și surorile ei au învățat să cânte la diferite instrumente, să picteze, să citească și să scrie în latină. Toate acestea sunt vizibile în portretele și autoportretele „în acțiune” ale Sofonisbei. Ea este un exemplu al noului curtean, pregătit din punct de vedere social pentru viața la curtea lui Filip II al Spaniei.

#### 4. *Autoportret cu șevalet* (fig. 4).

Anguissola se reprezintă în fața șevaletului lângă imaginea *Fecioarei cu Pruncul*, ținând o pensulă și un malștoc, în timp ce paleta este fixată la baza șevaletului cu inscripția *Sophonisba Anguissola virgo cremonensis se ipsam pinxit*.

„Imaginea este datată la jumătatea anilor 1550, când și alți pictori (v. Tițian) își reprezintă instrumentele (creion, pensulă, paletă, malștoc) și e posibil să o fi avut ca model pe Caterina van Hemessen, care în 1548 a semnat și datat un *Autoportret în fața șevaletului*”<sup>26</sup>. Joanna Woods-Marsen propune mai multe moduri de a citi această lucrare: fie ca o reprezentare a unui Sfânt Luca<sup>27</sup> feminin, fie ca o personificare a Picturii<sup>28</sup>. E posibilă referința la pictorul-sfânt pentru că Sfântul Luca este în egală măsură protectorul unei *pictrix*, ca și al unui *pictor*. În al doilea caz, reprezentarea artistei putea fi suprapusă cu reprezentarea feminină a artei sale prin fuzionarea celor două: alegoria picturii (în sensul de imagine) și autoportret; numai că nu se constată o frenezie a creației, iar accentul este pus pe poza artistei și nu pe acțiunea mâinii și deci imaginea poate fi interpretată ca sinele construindu-se pe sine în analogie sau urmând modelul *Fecioarei Maria*.

Reprezentarea artistei în timpul acțiunii de a picta este un bun prilej pentru a discuta posibilitatea femeilor de a picta în această epocă.

Toți cercetătorii sunt de acord că individualismul este elementul esențial care diferențiază lumea modernă de cea medievală. Aici își are originile capitalismul modern, privatizarea familiei, dar și începutul redefinirii picturii și sculpturii ca arte liberale și nu ca meșteșuguri.

În secolul al XIII-lea, producția lucrurilor de bază s-a despărțit de casă și de ceea ce fusese o industrie femeiască, domestică (care aducea și un venit suplimentar) și s-a transformat în comerț, dominat de bărbați. A face bere, a coace pâine, a țese – toate apanajul femeilor – devin meserii ale bărbaților, de

---

<sup>26</sup> Woods-Marsen, *Self Portraiture*, p. 204.

<sup>27</sup> Există numeroase autoportrete ca Sfântul Luca: Rogier van der Weyden, Bouts, Maestrul Sfântului Sânge (sec. al XV-lea), iar în sec. al XVI-lea Gossaert, Heemskerck și Flans Floris, Vasari, Zuccaro. Cf. *ibidem*, p. 206.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 204-208.

acum organizați în bresle, în timp ce femeilor le revine torsul, cusutul, broderia și îngrijirea casei. Pe lângă acestea au avut loc și alte schimbări: micul magazin din casa meșteșugarului (care îi permitea femeii să îngrijească și de casă și de afacere) este înlocuit de unul mai mare și în altă locație, unde femeia nu mai poate participa. Însă raritatea artistelor înainte de 1550 nu poate fi explicată doar prin modelul excluderii femeilor din activitatea economică, deși în Renaștere acesta a fost un factor important.

Artistele medievale sunt prezente în broderie, tapiserie, manuscrise (mai ales călugărițe). Spre deosebire de majoritatea populației medievale, brodeusa și călugărița, adesea membre ale aristocrației, erau foarte educate. Ca membre ale unei clase privilegiate, aveau timpul necesar să-și perfecționeze educația sau talentele artistice, pentru că munca gospodărească le afecta doar la nivel administrativ. Aceste trăsături ale artistei medievale rămân caracteristice până la un punct și în perioadele mai târzii.

Mai mulți factori explică faptul că în Italia secolul al XV-lea apar primele artiste. Reforma nu a desființat mănăstirile, așa cum s-a întâmplat în nordul protestant. Majoritatea artistelor din secolul al XV-lea italian erau călugărițe, dar operele care au supraviețuit (foarte puține) nu sunt foarte valoroase. Numeroasele date despre călugărițele-artiste ne fac să conchidem că îmbrăcarea rasei dădea posibilitatea femeilor să picteze, însă izolarea din mănăstiri și lipsa unei educații artistice la standarde ridicate însemna că abilitățile artistice, înnoirile nu puteau înflori acolo<sup>29</sup>.

Odată cu noul statut al artei, cu scrierea lui Baldasare Castiglione și cu primele idei ale Reformei apar și primele artiste în sensul propriu-zis al cuvântului, care abordează tematici laice și care studiază pictura cu maeștri, și – mai târziu – chiar la Academia del Disegno<sup>30</sup>.

Cine avea dreptul sau posibilitatea de a picta? În cazul bărbaților, oricine, indiferent de statutul social, putea să picteze. De fapt, foarte puțini artiști din Renaștere aparțineau unor familii nobiliare. Ei sunt înnobilați datorită artei lor (încă un fapt care indică schimbarea mentalității de tip medieval), în timp ce femeile doar dacă sunt nobile pot practica arta<sup>31</sup>. Griselda Pollok întărește această idee susținând că „poziția socială este cea care a făcut activitatea Sofonisbei, ca artistă, posibilă, și demnă de a fi comentată”, pentru că în „această trecere a artistului de la meșteșugar la membru al clasei intelectuale, imaginea și nobilitatea erau foarte importante”<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Pentru mai multe detalii, v. Sutherland-Harris, Nochlin, *Women Artists*, p. 13-22.

<sup>30</sup> Prima care intră la Academia din Florența este Artemisia Gentileschi, la începutul secolului al XVII-lea.

<sup>31</sup> Cf. Chadwick, *Women*, p. 26.

<sup>32</sup> Griselda Pollok, *Vision and Difference*, Routledge, 2003 (1988), p. 60.



*Autoportret cu șevalet* este tabloul care o înfățișează în mijlocul procesului de creație, și o legitimează astfel ca artistă.

5. *Bernardino Campi pictând-o pe Sofonisba Anguissola* (aprox. 1559) (fig. 5) apare ca un portret făcut de un artist, probabil Bernardino Campi, profesorul ei din anii 1540. Imaginea e foarte asemănătoare cu cea precedentă, doar că pe pânză, imaginea Fecioarei este înlocuită de cea a Sofonisbei. „*Discipula* servește ca obiect *maestrului* ei, într-o compoziție atent echilibrată (capul ei mai sus decât cel al maestrului, poziția pe aceeași axă cu mâna lui dreaptă)”<sup>33</sup>; aici are rol de persoană pasivă asupra căreia se acționează, spre deosebire de postura activă din *Autoportretul cu șevalet*. Se pictează fiind pictată de cineva și, după părerea lui Whitney Chadwick, acesta este „probabil primul exemplu istoric al unei artiste care a năruit conștient poziția de subiect-obiect”<sup>34</sup>.

Conceptul de femeie este în Renaștere abstract și foarte ambiguu. Iconografic (și nu numai) este reprezentată în termeni dihotomici: înger/demon, zeiță/animal, viață/moarte, Eva/Maria. Legătura cu luna, cu natura în general, cu furca de tors și cu bărbatul, isteria corpului feminin sunt constante în gândirea despre femei. Se vorbește despre „interdicția transgresiunii sexelor; femeile periculoase sunt cele care preiau cuvântul, obiceiurile și atributele bărbatului și inversează lumea, iar privilegiile femeii sunt întoarse împotriva ei: viziunile multiple ale lumii, plenitudinea de a fi însărcinată, capacitatea de a da viață, toate au constituit un obiect al fricii”<sup>35</sup>.

Există o diferență imensă între femeia la nivel conceptual și cea reală. De exemplu, în artă, virtuțile (Victoria, Înțelepciunea etc.) sunt redată ca figuri feminine, în timp ce în viață aceleași virtuți sunt considerate a fi departe de spiritul feminin. L.B. Alberti (1435) în *Della Famiglia*, reafirmă că virtuțile femeii sunt castitatea și maternitatea, iar domeniul ei este mediul domestic, al familiei. Pasivitatea nu era doar un ideal, ci însăși natura femeii. Ea trebuia să-și asculte soțul și să-i fie fidelă până la moarte<sup>36</sup>.

Această prezumție de pasivitate a femeii a determinat „bizara, dar foarte comuna transformare a femeii din producător de artă în obiect al reprezentării este un leitmotiv al istoriei artei. Confundând subiectul cu obiectul, este subminată poziția individuală a artistei, prin generalizarea ei. Fiindu-i refuzată individualitatea, ea este mutată din poziția de producător în cea de produs al creației masculine”<sup>37</sup>. Rădăcinile trecerii femeilor în alt plan al culturii vizuale, din cel al creatorului în cel al reprezentării, pot fi găsite în

---

<sup>33</sup> Woods-Marsen, *Self Portraiture*, p. 208.

<sup>34</sup> Chadwick, *Women*, p. 60.

<sup>35</sup> Borin, *Arrêt sur l'image*, p. 265.

<sup>36</sup> Cf. L.B. Alberti, *Della Famiglia*, <http://ftp.unina.it:21005/biblioteca/index.html>.

<sup>37</sup> Chadwick, *Women*, p. 19.

„bipolarizarea sintezei scolastice dintre Aristotel și Biblie”<sup>38</sup>. Astfel, se propun antinomii ca activ-pasiv, formă-materie, spirit-trup, bine-rău, valoros-nevrednic, fiecare descriind subiectul masculin, activ opus naturii feminine, pasive, obiectuale.

6) Autoportrete la curtea spaniolă (fig. 6).

Cele două portrete din perioada spaniolă sunt diferite ca ton de cele din perioada anterioară. În primul rând, artista realizează un număr limitat de autoportrete, care subliniază funcția celor anterioare, de cadouri pentru oamenii puternici ce ar fi putut deveni patronii ei.

Una dintre imagini reprezintă o femeie dintr-o clasă socială înaltă, elegantă, plină de sine, îmbrăcată după toate rigorile curții (cu guler bogat, bijuterii, rochie de catifea neagră cu broderie și lanț de aur și diamante).

Cealaltă compoziție este cunoscută doar după o gravură al lui Johann Muxel din secolul al XIX-lea. Anguissola poartă o rochie magnifică și multe bijuterii (atrage atenția lanțul dublu, asemănător celui dăruit de Carol V lui Tițian în 1533), care indică noul ei statut și accentuează calitățile care-i asigură poziția la curtea regală.

„Atâta timp cât în tablouri pune accentul pe calitatea ei de femeie din înalta societate, profesia ei de artistă nu contravenea ideologiei renaștentiste despre statutul femeii”<sup>39</sup>, deși există o tensiune între faptul de a fi femeie și nobilă și aceea de *artifex*, de artistă profesionistă, în măsura în care arta nu e doar un demers intelectual, ci implică și lucrul manual.

A ieși din rangul social e o altă interdicție. Individul nu are voie să perturbe ordinea socială instituită de Dumnezeu sau de rege, pentru că „lumea este manifestare vizibilă a unei multitudini de interese economice, de imperative politice și religioase și de sisteme de referință sociale și culturale, care imprimă un anumit stil vestimentar, de comportament, și care modifică lumea pasiunilor, a emoțiilor”<sup>40</sup>.

Sofonisba se reprezintă în conformitate cu toate aceste „reguli” și prescripții ale etichetei de curte, demonstrând încă o dată situarea în interiorul concepției instituționalizate despre femeie în general, și despre femeia nobilă, în special.

#### Concluzii

Sofonisba Anguissola respectă în toate autoportretele ei clișeele formulate de o societate patriarhală renaștentistă; acest lucru se poate vedea mai ales în *Bernardino Campi pictând-o pe Sofonisba Anguissola*, în care artista apare pasivă, obiect al creației și contemplației masculine. Totuși, se reprezintă

<sup>38</sup> Gisela Bock, *Femeia în istoria Europei*, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 10.

<sup>39</sup> Chadwick, *Women*, p. 75.

<sup>40</sup> Borin, *Arrêt sur l'image*, p. 239-240.

ca subiect vrednic de a fi pictat, pictat chiar de propriul ei maestru, inversând astfel raporturile dintre ei. Rolul activ, de creator, este asumat, deși este subliniată și castitatea ca virtute, în *Autoportretul cu șevalet*.

„Autoportretele ei atrag atenția asupra elementului personal; nu e nimic eroic, divin sau superior. Ele revelează atribute interioare ca modestia, răbdarea și virtutea”<sup>41</sup>, aceasta în condițiile în care toate tinerele erau supuse unui control social și profesional, iar realizarea lor ca artiste era inseparabilă de virtuțile lor ca femei. Astfel, „arta nu este o activitate liberă, autonomă, ci una influențată de artiștii anteriori și de forțe sociale; creația, în termenii dezvoltării artistului, dar și ai naturii și calității operei sunt elemente integrante ale sistemului social și sunt mediate și determinate de instituții specializate, Academii, sisteme de patronaj, mitologii despre creatorul divin sau proscris”<sup>42</sup>.

Se poate spune că Anguissola adoptă perspectiva masculină cu privire la excelența feminină. Se automodelează ca persoană publică, de la supusă tatălui ei la doamnă importantă din punct de vedere social, la curtea spaniolă, pe un parcurs de la *virgo* (tânăra, în sens general) la *altera* (particularizată ca artistă, cu trimitere la Sfântul Luca), pendulând între subiect și obiect al reprezentării, destabilizând limitele celor două concepte, reunindu-le într-o singură imagine.

SORANA MUNTEANU  
Universitatea de Artă, București

WOMEN DURING THE RENAISSANCE.  
CASE STUDY - SOFONISBA ANGUISSOLA  
Summary

This essay argues that during the Renaissance women have accepted and even promoted the preconceptions men stated about them. The preliminary information deals with the uncertain status of both art and the artist in the transition period from the Middle Ages to the Renaissance and with the even more peculiar situation of the woman, especially the woman artist. Six self-portraits of the artist Sofonisba Anguissola are used as a point of departure for a foray into the problems of gender differentiation, the norms and customs that a woman had to follow, the power and wealth relationships, and women's right to education and to artistic practice.

---

<sup>41</sup> Chadwick, *Women*, p. 76.

<sup>42</sup> Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), în *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row Publishers, 1988, p. 158.

Studying her works, one can say that Anguissola adopted the men's perspective on women's excellence. She shapes herself as a public figure ranging from a young girl still under her father's care, then becoming the court painter at the Spanish court, on an itinerary from *virgo* (a young woman, in general) to *altera* (an individual artist in relation to S. Luke) oscillating between subject and object of the representation, destabilizing the limits of the two concepts, uniting them in one image.



1. Miniatură ovală cu medalion



2. *Autoportret cu carte* (1554)



3. *Autoportret cu clavecin*



4. *Autoportret cu șevalet* (aprox. 1555)



5. *Autoportret la curtea spaniolă*



6. Bernardino Campi pictând-o pe Sofonisba Anguissola (aprox. 1559)