

TAITEEN HISTORIA ILMAN MIEHIÄ

KATY HESSEL

SUOMENTANUT SINI LINTERI

Englanninkielisen alkuteoksen *The Story of Art Without Men* on vuonna 2022 julkaissut Hutchinson Heinemann, joka on Cornerstonen kustantamonimi. Cornerstone on osa Penguin Random Housen kustantamoiden ryhmää.

Copyright © Katy Hessel, 2022

Suomenkielinen laitos © Kustannusosakeyhtiö Otava 2024

Taiteen edistämiskeskus on tukenut suomentajan työskentelyä.

ISBN 978-951-1-47560-6

OTAVA
KIRJAPAINO
Keuruu 2024



”Näytän Teille, mitä nainen voi tehdä”,
Artemisia Gentileschi vuonna 1649

SISÄLLYS

Johdanto 9

OSA 1: TIENVIITOITAJAT

n. 1500 – n. 1900

- Luku 1:* Osaksi kaanonია 19
Luku 2: Sankarillinen menneisyys 52
Luku 3: Realismista spiritualismiin 69

OSA 2: MIKÄ TEKI TAITEESTA MODERNIA

n. 1870 – n. 1950

- Luku 4:* Sota, identiteetit ja Pariisin avantgarde 110
Luku 5: Toisen maailmansodan jälkimainingit 156
Luku 6: Amerikan modernismi 188
Luku 7: Sota ja uusien menetelmien esiinmarssi 208

OSA 3: NAISET SODAN JÄLKEEN

n. 1945 – n. 1970

- Luku 8:* Eksperimentalismien aika 236
Luku 9: Poliittinen muutos ja uusi abstraktisuus 262
Luku 10: Ruumis 298
Luku 11: Perinteiden uudistaminen 312

OSA 4: NAISET VALTAAVAT TAITEEN

1970–2000

- Luku 12:* Feminismin aika 327
Luku 13: 1980-luku 355
Luku 14: 1990-luku 374
Luku 15: Radikaali Britannia 392

OSA 5: KIRJOITTAMINEN JATKUU

2000–nykyhetki

- Luku 16:* Kolonialististen narratiivien purkaminen ja perinteiden uudistaminen 414
Luku 17: Esittävyys 2000-luvulla 432
Luku 18: 2020-luku 452

- Sanasto 460*
Aikajana 462
Vitteet ja lähteet 468
Teosluettelo ja valokuvien tiedot 500
Kiitokset 505
Kirjailijasta 507
Hakemisto 508



Alice Neel: *Linda Nochlin ja Daisy*, 1973

JOHDANTO

Lokakuussa 2015 kävin taidemessuilla ja oivalsin, että tuhansien esillä olleiden taideteosten joukossa ei ollut yhtään naistaiteilijan teosta. Havahduin miettimään: Osaisinko nimetä kaksikymmentä naistaiteilijaa suorilta käsin? Entä kymmenen ennen 1950-lukua vaikuttanutta? Edes yhtä 1850-lukua edeltäneeltä ajalta? En osannut. Olinko tarkastellut taiteen historiaa pohjimmiltaan miesnäkökulmasta? Kyllä olin.

Se, että naiset (ja muut aliedustetut ryhmät) oli jätetty taiteen historian ulkopuolelle, oli nousemassa päivänpolttavaksi puheenaiheeksi. Olin vastikään suorittanut taidehistorian kandidatin tutkinnon ja valinnut tutkimuskohteekseni Alice Neelin (1900–1984, s. 346). Neel oli merkittävä yhdysvaltalaistaiteilija, joka maalasi psykologisesti latautuneita muotokuvia yhteiskunnalliselta taustaltaan erilaisista ihmisistä. Taidemaailma tunnusti Neelin merkittäväksi taiteilijaksi vasta, kun hän oli yli seitsemänkymmenen. Neelin tutkiminen auttoi minua huomaamaan, miten musertavan aliedustettuja naistaiteilijat olivat – heitä ei nähty gallerioissa, heitä ei nähty museoissa, heitä ei nähty aikalaisnäyttelyissä eikä heitä nähty taiteen historiassa.

Mistä tämä johtui? Naisten puuttuminen merkittävien taiteilijoiden joukosta nousi keskustelunaiheeksi jo 1970-luvulla, kun Linda Nochlin ihmetteli asiaa urauurtavassa esseessään ”Why Have There Been No Great Women Artists?”. Essee julkaistiin toisen aallon feminismin kynnyksellä, mutta neljäskymmenessä vuodessa ei tunnut tapahtuneen riittävästi muutosta.

Kun luetellaan taiteilijoita, joiden tavallisesti katsotaan määrittäneen taidehistoriallista kaanonia, seuraavat nimet mainitaan usein:

Giotto, Botticelli, Tizian, Leonardo, Caravaggio, Rembrandt, David, Delacroix, Manet, Gauguin, Van Gogh, Kandinsky, Pollock, Freud, Hockney ja Hirst.

Varmasti monet tämän kirjan lukijoista ovat kuulleet heistä. Mutta entä seuraavat taiteilijat, kuulostavatko he tutuilta: Anguissola, Fontana, Sirani, Peeters, Gentileschi, Kauffman, Powers, Lewis, Macdonald Mackintosh, Valadon, Höch, Asawa, Krasner, Mendieta, Pindell, Himid? En usko, että tunnistaisin nimistä montaakaan, ellen olisi perehtynyt naistaiteilijoihin viimeisten seitsemän vuoden ajan.

Tilastojen mukaan tämä ei ole mitenkään yllättävää. Vuonna 2019 julkaistun tutkimuksen mukaan kahdeksantoista yhdysvaltalaisen taidemuseon kokoelmien taideteoksista 87 prosenttia oli miesten tekemiä ja 85 prosenttia valkoisten taiteilijoiden tekemiä. Tämän teoksen kirjoitushetkellä vuonna 2022 naistaiteilijoiden osuus Lontoon National Galleryn kokoelmasta on vain yksi prosentti. Sama museo järjesti ensimmäistä kertaa historiallisen naistaiteilijan – Artemisia Gentileschin (s. 35) – suuren yksityisnäyttelyn vasta vuonna 2020. Lontoon Royal Academy of Arts taas piti historiansa ensimmäisen naistaiteilijan näyttelyn päänäyttelytilassaan vasta vuonna 2023 (Marina Abramović, s. 310). Etniseen vähemmistöön kuuluvista naisista vain Lubaina Himid (s. 393) on voittanut yksin vuonna 2017 Turner-palkinnon, ja maailman arvostetuimpaan taidetapahtumaan – Venetsian biennaaliin – heistä pääsi vasta vuonna 2022 Simone Leigh (s. 429) Yhdysvaltojen edustajana ja Sonia Boyce (s. 396) Yhdistyneen kuningaskunnan edustajana. Kun tein alkuvuodesta 2022 YouGov-kyselyn selvittääkseni, miten hyvin brittiläiset tuntevat naistaiteilijoita, tulosten mukaan 30 prosenttia osasi nimetä korkeintaan kolme naistaiteilijaa (83 prosenttia 18–24-vuotiaista ei osannut nimetä edes kolmea) ja yli puolet vastasi, etteivät he olleet oppineet koulussa mitään naistaiteilijoista.

En saanut unta taidemessuja seuraavana yönä. Turhautuneena ja kiukkuisena messuilla näkemästäni näpyttelin Instagramiin sanan ”naistaiteilijat”. Ei tuloksia. Niin syntyi @thegreatwomenartists, jonka nimi on kunnianosoitus Nochlinille. Otin tehtäväkseni kirjoittaa päivittäin naistaiteilijoista ja nostin valokeilaan yhtä lailla nuoria vastavalmistuneita kuin vanhoja mestareita, ja taiteilijoiden ilmaisu-

tavat vaihtelivat maalauksista veistoksiin, valokuviin ja tekstiileihin. Pysin kirjoittamaan helppotajuista tekstiä, sillä tavoitteenani oli silloin, kuten on edelleen, tuoda näiden enimmäkseen varjoon jääneiden taiteilijoiden tarinat kaikkien kiinnostuneiden luettavaksi riippumatta lukijoiden taidehistorian tuntemuksesta. Samaa olen jatkanut laajemmassa mittakaavassa samannimisessä podcastissa, jonka tekemisen aloitin vuonna 2019. Haluan ensinnäkin rikkoa taiteelle lyödyn elitistisen leiman, sillä taide voi olla kenelle vain ja kuka vain voi keskustella taiteesta, ja lisäksi haluan esitellä taiteilijoita, jotka on usein jätetty pois historiankirjoista ja kursseilta, joilla itsekkin kävin. En usko siihen, että taideteokset ovat jollakin olennaisella tavalla erilaisia sen mukaan, mitä sukupuolta taiteilija edustaa, vaan kyse on enemmänkin siitä, että yhteiskunta ja sen portinvartijat ovat aina asettaneet yhden ryhmän muiden edelle. Minusta on tärkeää, että asiaan kiinnitetään huomiota ja että se kyseenalaistetaan. Lähes seitsemän vuotta myöhemmin tuloksena on tämä kirja: *Taiteen historia ilman miehiä*.

Kirjani ei ole kaiken kattava esitys, koska sellaisen laatiminen olisi mahdotonta. Pysin kuitenkin hajottamaan kaanonin, johon olen törmännyt monen monituista kertaa kulttuurissa, jossa olen itse varttunut. Taidehistorian kaanon on maailmanlaajuinen, vaikka länsimainen miesnarratiivi on dominoinut sitä oikeudettomasti muiden kustannuksella, ja juuri sitä haluan purkaa ja haastaa. Tämän kirjan englanninkielinen nimi (*The Story of Art without Men*) juontaa juurensa taidehistorian raamatuksi kutsuttuun E. H. Gombrichin *The Story of Art* -kirjaan. Se on upea kirja lukuun ottamatta yhtä puutetta: ensimmäisessä painoksessa (1950) ei ollut mukana yhtäkään naistaiteilijaa ja kuudennessatoista painoksessa on siinäkin vain yksi. Toivon tästä kirjasta uutta käsikirjaa täydentämään jo tunnettua.

Taiteilijat valottavat hetkiä ajassa omilla ainutlaatuisilla keinoillaan ja auttavat meitä siten ymmärtämään historiaa. Jos näemme vain yhdenlaisten ihmisten luomaa taidetta, emme oikeastaan näe yhteiskuntaa, historiaa ja kulttuuria kokonaisuutena, ja siksi toivon, että tämän kirjan jälkeen kirjoitetaan lisää kirjoja, jotka laajentavat kaanonin entisestään.

Edistystäkin tapahtuu. Kiitos siitä kuuluu eri puolilla maailmaa asuville, eri-ikäisille ja taustaltaan erilaisille toimelaille taiteilijoille, taidehistorioitsijoille, tutkijoille ja kuraattoreille ja heidän yhteisille ponnisteluilleen. Tämän kirjan kirjoittaminen olisi ollut mahdotonta ilman heidän tekemäänsä työtä. Olen kiitollisuudenvelassa kaikille niille eturivin taidehistorioitsijoille ja kuraattoreille, jotka pyrkivät muuttamaan ymmärrystämme taiteesta ja taiteen tekijöistä ja joiden laajaa tutkimustyötä olen hyödyntänyt. Heidän julkaisunsa on lue- teltu kirjan lopussa olevassa Viitteet ja lähteet -osiossa. Monet heistä ovat ensimmäisinä tuoneet päivänvaloon kirjassa esitellyt taiteilijat. Muita kuin miessukupuolta edustavia taiteilijoita kohtaan lisääntynyt kiinnostus on näkynyt näyttelyiden yleisömenestyksenä ja siinä, että nämä taiteilijat ovat ylipäättään päässeet entistä useammin museoissa esille, mikä on eittämättä museoiden johtoasemissa työskentelevien ansiota. Ensimmäistä kertaa Tatea, Louvrea ja Washingtonissa toimi- vaa National Gallery of Artia johtaa nainen, ja muitakin naisjohtoisia paikkoja on.

Mistä tämä kertoo? Siitä, että gallerioissa ja museoissa näkyvä epätasa-arvo heijastelee suurempaa yhteiskunnallista ongelmaa ja että monikin asia vaatii muutosta. Samaa voisi sanoa sukupuolten rahallisesta arvostuksesta. Nimittäin kun verrataan elossa olevien taiteilijoiden teoksista suurimpia huutokaupassa saatuja summia – Jenny Savillen *Kannateltu (Propped)*, 1992) ja David Hockneyn *Tai- teilijan muotokuva (uima-allas ja kaksi hahmoa) (Portrait of an Artist [Pool with Two Figures]*, 1972) – naistaiteilijan teoksen ennätyshintaa on vain 12 prosenttia miestäiteilijan teoksesta maksetusta 90,3 mil- lionasta dollarista.

Kuluneen vuosikymmenen aikana taiteen historiaa on jo oikaistu- kin. Kuvanveistäjä-, taidemaalari-, abstraktionisti- ja surrealistinai- sille on omistettu useita teemanäyttelyitä, kuten *Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo*, *We Wanted a Revolution: Black Radical Women 1965–1985* ja *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. Näiden lisäksi naiset ovat saaneet ensimmäisiä suuria yksityisnäyttelyitä, ja heistä mainittakoon Pau- line Boty (s. 268), Carmen Herrera (s. 291) ja Hilma af Klint (s. 101).

Toivottavasti tämä on vain alkua ja seuraavilla taidemessuilla kokemukseni on erilainen kuin vuonna 2015.

Tämä kirja on minun näkemykseni taiteen historiasta (ilman miehiä). Hätkähdyttävien tilastojen valossa tuntuu tärkeältä vaimentaa miehistä pidettyä meteliä, jotta korvamme avautuvat sille, millainen merkitys muilla taiteilijoilla on ollut kulttuurihistoriallemme. Tarkastelen ajanjaksoa 1500-luvulta 2020-luvulle ja olen jakanut kirjan viiteen osaan, joista jokainen keskittyy merkittäviin muutoksiin tai hetkiin pääosin länsimaisessa taidehistoriassa. Välttääkseni taiteilijoiden tarkastelua jonkun vaimona, muusana, mallina tai tuttavana olen sijoittanut heidät oman aikansa sosiaaliseen ja poliittiseen kontekstiin.

Olen selvyuden vuoksi ryhmitellyt taiteilijoita yleisesti tunnustettuihin suuntauksiin, mutta tiedostan varsin hyvin, etteivät taiteilijat ole minkään kategorian tuotteita vaan yksilöitä, joilla on oma elämä ja ura ja joiden työ muovaa taidesuuntauksia. Taiteen historiassa muutoksen hetket on kuitenkin lähes aina liitetty miehiin ja naisten urauurtava työ on jäänyt huomiotta. Vaikka olen vasta vain raapaisut pintaa monien taiteilijoiden monisäikeisestä ja yhä kehittyvästä tuotannosta – joka edustaa useampia ilmaisumuotoja, kulttuureja, tyyliä ja ajanjaksoja kuin tässä on käsitelty – valottaa kirja kuitenkin edes joidenkin taiteen historian kannalta merkittävien naistaiteilijoiden työtä.

OSA 1

TIEN- VITTOITTAJAT

n. 1500 — n. 1900

VOITOKKAAT NAISET

Ei ole koskaan ollut helppoa olla taiteilija ja nainen. 1500- ja 1600-luvuilla johtavia miestaiteilijoita – jotka tekivät viisi metriä korkeita marmoriveistoksia ja koristivat kokonaisia kappeleita freskoilla – nimitettiin usein virtuooseiksi, kun taas naiset jäivät ilman tunnustusta ja mahdollisuuksia pelkän sukupuolensa vuoksi. Aikaa kului, mutta asenteet eivät muuttuneet: vasta 1800-luvun lopulla naisten sallittiin osallistua kurseille, joissa opeteltiin alastonmallin piirustusta. Linda Nochlin on verrannut tilannetta siihen, että ”lääketieteen opiskelijoilta olisi kielletty mahdollisuus alastoman ruumiin leikkelyyn tai edes tutkimiseen”. Vielä nykyäänkin naistaiteilijoiden osuus usein puuttuu historiankirjoista ja museoiden kokoelmista. Oikeastaan vasta vuonna 1976 naisten tunnustettiin luoneen taidetta 400 vuoden ajan, kun kaksi taidehistorioitsijafeministiä – Linda Nochlin ja Ann Sutherland Harris – kuratoivat kiertävän näyttelyn *Women Artists: 1550–1950*, joka avautui Los Angelesin County Museum of Artissa. Näyttely käynnisti tutkimustyön 2000-lukua edeltävistä taiteilijoista – työn, joka on edelleen pahasti kesken.

Ennen Nochlinin ja Sutherland Harrisin näyttelyä naistaiteilijat olivat olleet taiteen historiassa parhaimmillaankin pelkkä kuriositeetti. Viktoriaaniseen aikaan naisten kuviteltiin olevan kyvyttömiä toimimaan taiteilijoina pienempien aivojensa ja muka vähäisemmän luovuutensa takia ja heidän tekemisensä rajattiin usein korkeataiteen ulkopuolelle käsitöihin ja muotoiluun. Tämän käsityksen vuoksi naisia ei otettu taiteilijoina vakavasti ja heidän oli vaikea saada töitään myydyksi (sama päti edeltävien sukupolvien naisiin). 1800-luvun taidekauppiat saattoivat kiertää ongelman niin, että raaputtivat naistaiteilijan signeerauksen pois ja kirjoittivat tilalle jonkun aikalaisen miestaiteilijan nimen. Käytäntö selittääkin, miksi monet naistaiteilijoiden teokset on vasta nyt tunnustettu ja miksi jotkut naiset piilottiivat maalaamiinsa asetelmiin oman kuvansa.

Tämä historiallinen vääryys pitää korjata. Naistaiteilijat olivat mukana ajamassa aikansa muutoksia, vaikka he kokivat vastoinkäymisiä niin koulutuksessa kuin henkilökohtaisessa ja ammatillisessa elämässään ja vaikka taidehistorioitsijat sivuuttivat heidät lukuun ottamatta joitakin loistavia feministitutkijoita, kuten Griselda Pollock ja Whitney Chadwick. He rikkoivat rajoja, opettivat tulevia sukupolvia ja viitoittivat tietä nykyisille taiteilijoille – usein sukupuolikonventiosta välittämättä ja radikaaleihin aiheisiin tarttuen. Heidä on mahdoton ymmärtää, ellemmme tarkastele ympäristöä, jossa he työskentelivät. Ymmärrämme heidän saavutuksensa taiteilijoina vain, jos tiedostamme heidän sosiaalisen ja taloudellisen vapautensa rajoitukset ja resurssien ja koulutuksen vähyyden – ja sen, että he elivät yhteiskunnassa, joka arvosti heitä vähemmän kuin miehiä.

Renessanssiajan Euroopassa vakavasti otettavalta taiteilijalta edellytettiin yleissivistävien aineiden opintoja eli kirjallisuuden, matematiikan, perspektiivin ja erityisesti ihmisanatomian opiskelua sekä mallista ja elävästä mallista – myös alastonmallista – piirtämistä. Lisäksi tärkeänä pidettiin vierailamista kulttuurin kehdoissa, kuten Roomassa, Firenzessä ja Venetsiassa, tutustumassa renessanssitaiteeseen ja -arkkitehtuuriin tai antiikin raunioihin. Kaikki tämä oli naisten ulottumattomissa.

Naisilla ei ollut mahdollisuutta opiskella, ja se pahensi luokkajaon aiheuttamaa kuilua, joka vaikutti naisiin jo muutenkin. Alempien yhteiskuntaluokkien pojilla oli mahdollisuus kouluttautua oppipöydissä, mutta suurin osa naistaiteilijoista oli joko taiteilijoiden tyttäriä tai varakkaiden ja heitä pyrkimyksissään rohkaisevien aatelismiesten tyttäriä. Vaihtoehtoisesti naiset saattoivat mennä nunnaluostariin, jossa askareisiin kuului tekstien jäljentämistä ja käsikirjoitusten koristelua, mutta se onnistui vain, jos he olivat oppineita.

Periaatteessa naistaiteilijalla piti olla vaikutusvaltainen mies (tai kenties Jumala) puolellaan. Ja vaikka kannustava taiteilijaisä tai -puoliso saattoi taata pääsyn ateljeehen jäljentämään aikalaismiesten teoksia, naisten kokemukset olivat silti hyvin rajoittuneita. Eikä tilanne helpottunut satoihin vuosiin.

Naiset eivät vielä 1800-luvulla päässeet vapaasti opiskelemaan taideakatemoissa. Vasta 1800-luvun lopulla heille sallittiin pääsy valtiiovallan rahoittamaan taideopetukseen ja annettiin lupa kulkea ilman esiliinaa kaduilla tai käydä kirkoissa. Sen ajan suosituinta kuvastoa olivat ylväät monihahmoiset historialliset tai raamatulliset kuvaelmat, joissa ihmisen anatomiaan on kiinnitetty erityistä huomiota, joten kulkemisen rajoittaminen esti myös mielikuvitusta ja taiteen tekemistä.

Miten naiset kiersivät nämä esteet? 1500- ja 1600-luvuilla he maalasivat pääosin asetelmia ja muotokuvia, joihin heillä katsottiin olevan riittävät edellytykset ja joita pidettiin soveliaina. He maalasivat itseään, sisariaan ja opettajiaan sekä kotoisia näkymiä ja esineitä. Ei tietenkään mennyt kauan, kun aiheet leimautuivat vaatimattomiksi ja epä-älyllisiksi. On kuitenkin turha jäädä märehtimään menneisyyden aihevalintojen arvottamista – sen sijaan voimme iloita naistaiteilijoiden teosten loistavuudesta, sillä he tosiaan hioivat hallitsemansa generet täydellisyyteen, omivat niiden markkinat itselleen ja jopa mullistivat niitä tavalla, joka ennakoi feminismiä.

Tässä kirjan ensimmäisessä osassa tutustumme taiteilijoina menestyneisiin naisiin neljältä vuosisadalta renessanssin aikakaudesta uusklassismiin. Heitä on kolmelta mantereelta – Euroopasta, Aasiasta ja Amerikasta – ja heidän taiteensa vaihtelee maalaustaiteesta keramiikkaan ja varhaisiin valokuviin. Osan päätteeksi perehdymme omaperäisiin menetelmiin, jotka tahattomasti vaikuttivat siihen, mikä nyt tunnetaan modernina taiteena.

Luku 1

OSAKSI KAANONIA

(n. 1500 – n. 1700)

RENESSANSSI

Ennen kuin tapaamme 1700- ja 1800-luvun radikaalit italialaisnaiset, haluan nostaa esille kaksi taiteilijaa varhaisemmalta ajalta. Ensimmäinen heistä on Caterina de' Vigri (1413–63), joka oli kirjailija, muusikko ja nunna. Hänet tunnettiin myöhemmin pyhänä Katariina Bolognalaisena, ja hän oli taitava käsikirjoitusten kuvittaja. Toinen naistaiteilija oli kapinallisuudestaan tunnettu kuvanveistäjä Properzia de' Rossi (1490–1530). De' Rossia ylistettiin yksityiskohtaisista kaiverruksista, joita hän teki puuhun, marmoriin ja kirsikankiviin (ks. *Grassin sukuvaakuna*, 1510–30). Hän sai toimeksiantoja, jollaisia naiset eivät olleet tehneet aiemmin. Näihin kuului esimerkiksi eloisa marmorireliefi *Joosefja Potifarin vaimo* (n. 1525–26), jonka hän suunnitteli Bolognan siihen aikaan kuuluisimman kirkon eli San Petronion basilikan julkisivuun. Kumpikin mainituista naisista pystyi toimimaan taiteilijana, koska he olivat sattuneet syntyään Bolognaan. Kaupunki oli nimittäin tunnettu edistyksellisestä asenteesta naisia kohtaan.

Sen aikainen Bologna oli harvinaisuus puolustaessaan naisten ammatteja. Kaupungissa vaikutti Euroopan vanhin yliopisto, joka oli tukenut naisopiskelijoita 1200-luvulta lähtien, ja naistaiteilijat nähtiin olennaisena kehitykselle. Tutkijat ylistivät heitä, elämäkerturit kirjoittivat heistä ja paikalliset ihailivat heitä. Lisäksi heillä oli varakkaita tukijoita eli mesenaatteja laajasti eri yhteiskuntaluokista (pankkiireista partureihin), kun taas esimerkiksi Firenzessä ja Napolissa taidetta teettivät vain valikoidut aatelissuvut. Naisia kannustettiin myös signeeraamaan työnsä ja maalaamaan omakuvia, jotta heidät tunnettaisiin ja muistettaisiin. Ei olekaan ihme, että tutkijat ovat raportoineet jopa 68 naistaiteilijan työskennelleen kaupungissa 1400–1700-luvuilla.

Nämä merkittävät poikkeukset muistuttavat, että aina on ollut taiteilijoiksi kyvykkäitä naisia. Töitä tekeviä naisia oli siihen aikaan varmasti paljon, mutta naistaiteilijat olivat erittäin harvinaisia ja hei-

dät nähtiin ennemmin symbolisina kuin täysivaltaisina ammattikunnan jäseninä eikä heitä pidetty siihen aikaan tienraivaajina. (De' Rossin kuoleman jälkeen kaupungin tiedoissa ei mainita yhtään naiskuvanveistäjää kahteensataan vuoteen.) Jälkipolville on säilynyt vain vähän tietoa naisista, jotka tekivät taidetta renessanssiajalla. Suuri osa tiedoista on välittynyt miestutkijoiden ja virallisten dokumenttien välityksellä ja harvoin naisilta itseltään.

Renessanssin katsotaan alkaneen 1300-luvun puolivälissä eli sadasta kahteensataan vuotta ennen kuin naistaiteilijoista löytyy tietoja. Aloitankin 1550-luvun Italiasta – ajankohdasta, jolloin suurin osa historiankirjoista toteaa täysrenessanssin loistokkuuden olleen



Properzia de' Rossi: *Grassin*
sukuvaakuna, 1510–30



Properzia de' Rossi: *Joosef ja Potifarín vaimo*, 1525–26

miltei ohi. Vuonna 1550 firenzeläinen taidehistorioitsija Giorgio Vasari julkaisi teoksen *Taiteilijaelämäkertoja*, joka keskittyi ensimmäistä kertaa taiteilijoiden henkilöhistoriaan ja jossa oli mukana joitakin naisia. Silloin keksittiin termi ”renessanssi”, joka tarkoittaa sananmukaisesti uudestisyntymistä. Suuntaus syntyi suuren taloudellisen vaurauden aikaan, ja se kuvasi uutta aikakautta, jolloin luonnosta opittiin paljon ja siitä oltiin kiinnostuneita. Keski- ja pohjoisitalialaiset taiteilijat ja tutkijat löysivät uudelleen antiikin perinnön ja ryhtyivät tutkimaan sen muinaisjäännöksiä ja kirjallisuutta. Monet Italian niemimaan valtiot rakentuivat konkreettisesti antiikin raunioille, ja myös taiteilijat ja arkkitehdit hakivat niistä teoreettisia ja taiteellisia vaikutteita. Näitä olivat muun muassa lineaarinen perspektiivi, joka hyödynsi geometriaa kolmiulotteisen vaikutelman luomiseksi, naturalismi, joka korosti anatomista tarkkuutta, ja maalliset

aiheet, jotka kannustivat humanismiin ja suuntasivat huomion taiteilijoihin, tutkijoihin ja aiheisiin yksilöinä.

Italia sijaitsi silkki- ja maustekauppiaiden reittien varrella ja toimi porttina länteen, joten sen alueille oli kertynyt valtavasti vaurautta, jota kulutettiin taiteen tukemiseen. Taiteen pääkaupungit olivat Rooma ja Firenze. Rooma oli katolisen kirkon koti, ja voimakkain ja varakkain taiteen tukija olikin katolinen kirkko, joka tilasi töitä levittääkseen jumalallista sanomaa. Firenzessä taidetta tilasivat johtavat pankkiirisuvut osoittaakseen oppineisuuttaan, vaurauttaan ja siteitään kirkkoon. Kun eri Italian alueiden aatelissukujen vauraus karttui, kilpailu kiristyi ja mesenaatit kamppailivat saadakseen palkattua kulloinkin arvostetuimmat taiteilijat. Entistä loistokkaampi taide entistä suuremmassa mittakaavassa ruokki teknistä kehitystä, ja pian jokainen kaupunki veti puoleensa valtavin joukoin kansainvälisiä matkailijoita. 1400-luvun loppuun mennessä voitiin puhua Alppien pohjoispuolisesta renessanssista – Italian ulkopuolelle levittäytyneestä kulttuurisesta vallankumouksesta, joka vei renessanssin teoriaa kaikkialle Eurooppaan ja innosti tilaamaan teoksia alankomaalaisilta, englantilaisilta, ranskalaisilta ja espanjalaisilta taiteilijoilta. Taiteilijat olivat siis kysytyjä – harmi vain, että lähes kaikki heistä olivat miehiä.

Naiset eivät kuitenkaan hätkähtäneet kriitikkoja, joiden mukaan taiteilijan sivellin oli ”miehinen”, tai niitä, joiden mukaan he olivat ”passiivinen sukupuoli”, vaan nousivat vastarintaan. He kehittivät kekseliäitä maalaustekniikoita ja opettivat nuoremman sukupolven naisia karttamaan sellaisten miesten seuraa, jotka yrittivät tukahduttaa heidän luovuuttaan. Yksi näistä naisista oli dominikaaninunna Plautilla Nelli (1524–88), joka järjesti pelkästään naisille tarkoitettun työpajan luostarissaan. Hän on ensimmäinen tunnettu firenzeläinen renessanssiajan naistaiteilija ja yksi niistä neljästä naisesta, joita Vasari kirjassaan ylistää – satojen miesten joukossa.

Nelli meni luostariin neljätoistavuotiaana, ja hänestä tuli ensin itseoppinut miniatyyrimaalari. Melko nopeasti hän siirtyi tekemään suuria alttaritauluja, mikä oli harvinaista tuon ajan naisille. Hänet tunnetaan parhaiten kankaalle maalatusta teoksestaan *Viiimeinen ehtoollinen* (n. 1560), joka on ensimmäinen tunnettu naisen tekemä



Plautilla Nelli:
Viimeinen ehtoollinen,
 n. 1560

raamatullinen kuva. Maalaus on hiljattain restauroitu, ja se on ollut vuodesta 2019 esillä Firenzen Santa Maria Novellan ruokasalissa – ensimmäistä kertaa 450 vuoteen. Naisena Nelliin ei odotettu ryhtyvän suurikokoisen uskonnollisen taulun maalaamiseen, mutta kuitenkin hän teki niin. Värikylläinen teos on kooltaan seitsemän kertaa kaksi metriä, ja se kuvaa Jeesusta ja kahtatoista opetuslasta osoittaen suurta anatomista täsmällisyyttä ja tarkkanäköisiä huomioita ihmisten ruumiinkielestä, mikä näkyy muun muassa apostolien kiristyneissä kaulajänteissä ja toisaalta Jeesuksen ja Johanneksen välisessä hellyydessä.

Nelli selvästi hallitsee naturalistisen esitystavan, ja hän kuvaa Johanneksen ilmeisen feminiinisenä pehmeine piirteineen ja punehuneine poskineen, mikä oli yleisen tavan mukaista mutta saattoi kertoa myös siitä, ettei hänellä ollut miesmalleja käytettävissään. Hänen malleinaan naisille tarkoitettussa työpajassa toimivat luultavasti muut nunnat.

Miten Nelli saavutti teoksen luomiseen tarvittavat tiedot ja taidot? Nelliin tiedetään tutkineen ja jäljentäneen renessanssitaiteilija Fra Bartolomeon piirroksia, ja Vasari huomauttaakin, että ”Nelli olisi



tehnyt ihmeellisiä asioita, jos hän olisi miesten tavoin voinut opiskella piirtämistä ja saanut piirtää elävästä mallista”.

Eräs taiteilija, joka onnistui saamaan taiteellista opetusta, oli pohjoisitalialainen taidemaalari Sofonisba Anguissola (1532–1625). Hän oli korkea-arvoisen mutta taloudellisiin vaikeuksiin joutuneen cremonalaisen aatelismiehen tytär. Anguissolan isä halusi tyttärilleen hyvän koulutuksen ja lähetti kaksi vanhinta tyttärtään epätyypilliseen tapaan paikallisen kuvataiteilijan oppiin (asiaan saattoi vaikuttaa se, että vasta seitsemäs perheeseen syntynyt lapsi oli poika). Näin Anguissola onnistui ohittamaan yhteiskunnalliset normit ja saavuttamaan menestystä ja tunnustusta jo eläessään. Hän toimi arvostetussa asemassa Espanjan hovin maalarina, ja häntä ihaili Michelangelo ja ylisti Vasari, joka huomautti Anguissolan muotokuvien olevan ”niin elävän näköisiä, että vain puhe puuttuu”.

Anguissolan rauhalliset ja intiimit omakuvat esittävät hänet itsevarmana ja kirkassilmäisenä. Omakuvissaan hän usein soittaa musiikkia tai seisoo maalaustelineen ääressä paletti edessään ja sivelin valmiina, ja hän onkin konkreettinen esimerkki siitä, mitä 1500-luvun puolivälissä elänyt koulutettu nainen pystyi saavuttamaan.



Sofonisba Anguissola:
Šakkipeli, 1555

Hänen menestyksensä oli niin vaikuttavaa, että hän innosti aatelistiperheitä muuallakin Euroopassa iskostamaan tyttäriinsä samankaltaista ammatillista kunnianhimoa. Anguissola esitti mielellään naiset älyllisten harrastusten äärellä: yhdessä muotokuvassa hän on maalannut sisarensa pelaamassa šakkia.

Anguissola maalasi enimmäkseen muotokuvia mutta osoitti taidokkuutta teostensa monitahoisessa sommittelussa. *Šakkipelissä* (1555) ilmeikkäiden hahmojen taustalla näkyy vihreä vuoristomaisema, ja teokseen *Omakeuva maalaustelineen ääressä* (n. 1556) hän on ikuistanut yksityiskohtaisen madonna ja lapsi -aiheisen maalauksen. Minulle hänen omakuvistaan parhaimmaksi nousee *Omakeuva Bernardino Campin kanssa* vuodelta 1550. Se on nokkela ja siinä mielessä urauurtava, että se välttää sukupuolikonventioita. Ensisilmäyksellä teoksessa näyttää olevan Anguissolan varhainen opettaja Campi, joka vilkaisee olkansa yli suoraan katsojaan ja hallitsee nuoren taiteilijattaren kuvaa. Lähempi tarkastelu saa oivaltamaan, ettei Campi määrääkään Anguissolaa vaan toisin päin. Anguissola vie lähes kaksi verroin tilaa opettajaansa nähden, ja Campi on pantu tehtävään, joka kuului usein oppipojille: maalaamaan takin koristeita. Lisäksi vuonna 1996 uudemman maalin alta paljastui väliaikaisesti se, että Anguissola oli alun perin maalannut heidän kätensä päällekkäin aivan kuin hän olisi kuvassa ohjannut Campin kättä kankaalla.



Sofonisba Anguissola: *Omakuva Bernardino Campin kanssa*, 1550
(maalauksessa näkyy konservoiijien vuonna 1996 paljastama toinen käsi)

Anguissola saavutti paljon ja oli vielä vanhalla iällään terävöpäinen. Hän oli hieman yli yhdeksänkymmenen, kun huomattavasti nuorempi taiteilija Anthony van Dyck maalasi hänen muotokuvansa. Anguissolan älykkyys teki vaikutuksen Van Dyckiin, joka ikuisti hänet vuonna 1624. Vaikka Anguissola olikin maalauksen tekoaikaan jo lähes sokea, hänen määrätietoinen katseensa ilmentää neuvokkuutta ja vakavamielisyyttä. Van Dyck muisteli Anguissolan olleen valpas ja neuvoneen häntä, että hän ”ei nostaisi valoa liian korkealle, jotteivät varjot korostaisi vanhuuden ryppyjä”. Voimme vain arvailla, mihin Anguissola olisi pystynyt, jos hän olisi saanut samat mahdollisuudet kuin mieskollegansa, mutta hänen maalauksensa