

Festőnők iskolája

Topor Tünde

Peintres femmes, 1780–1830. Naissance d'un combat (Festő-nők, 1780–1830. Egy harc születése), Musée du Luxembourg, Párizs, 2021. július 25-ig

Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy: *L'Atelier d'Abel de Pujol (Abel de Pujol műterme)*, 1822, olaj, vászon, 96 × 129 cm, Musée Marmottan Monet, Párizs

© Marmottan Monet, Paris, France / Bridgeman Images







Adélaïde Labille-Guiard: *Portrait d'Élisabeth Philippine Marie Hélène de France, Madame Élisabeth (Élisabeth Philippine Marie Hélène de France, Madame Élisabeth portréja)*, 1788, olaj, vászon, 80,7 × 64,2 cm, a Musée du Louvre festményosztályának letétje a Musée national des châteaux de Versailles et de Trianonnál, Versailles

© Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin

Ki gondolta volna, hogy akkoriban ennyi nő élt festőművészetből? Egyikük, Adélaïde Labille-Guiard neve Judy Chicago híres, 1979-es *Vacsorapartijáról* lehet kicsit ismerős, ha valaki számon tudja tartani a nehezen kiejtendő neveket is. Helyét azzal érdemelte ki a feminizmus 999 úttörője között,¹ hogy miután 1783-ban az akkor még „királyi” Francia Festőakadémia felvette tagjai közé, harcolt azért, hogy lányok is részt vehessenek a hivatalos művészképzésben. Mindezt kb. száz évvel az emancipációs mozgalmak igazi nekilendülése előtt.

Mondhatnánk, hogy Párizsban ez a csodálatos: a művészetet és szabadságot érintő dolgokban mindenki mást leelőztek, csak hogy amikor 1878-ban Labille-Guiard leszármazottai felajánlották a Louvre-nak a festőnő önarcképét, amelyen két, később szintén híressé vált (nő)tanítványával látható, először válasza sem méltatták őket, majd két



Adélaïde Labille-Guiard: *Autoportrait avec deux élèves (Önarckép két növendékkal)*, 1785, olaj, vászon, 210,8 × 151,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Forrás: Wikimedia Commons

év után a Louvre akkori vezetősége azal indokolta a visszautasítást, hogy a mű nem képvisel művészi értéket. Ezért aztán a képet most a Metropolitan Museum őrzi.

Érdekes, hogy ugyanazon a napon, amikor a harmincnégy éves Adélaïde királyi akadémiai tag lett, egy másik festőnő is felvételt nyert a nagy tekintélyű testületbe, a huszonnyolc éves Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Mindketten bejáratosak voltak addigra az udvarba, és mindkettejüknek bőven jutott portré-

megrendelés, Labille-Guiard az előző király nőtestvéreinek volt addigra már az első számú festője, Vigée Le Brun a királyné és annak barátnői ültek/álltak modellt. Például az a Lamballe hercegné, aki tagja volt az ekkorra Párizsban már megalakult női szabadkőműves-páholyoknak, tehát nem állt tőle távol a gondolat, hogy a nőknek ugyanolyan jogok járnak, mint férfitestvéreiknek. Hogy milyen dinamikát eredményeztek ezek a gondolatok családon belül, azt jól mutatja, hogy a két udvari



Élisabeth Louise Vigée Le Brun:
Marie Antoinette en robe en chemise
(*Marie Antoinette ingruhában*), 1783,
olaj, vászon, 89,8 × 72 cm, Hessische
Hausstiftung, Kronberg

Forrás: Wikimedia Commons



Élisabeth Louise Vigée Le Brun:
Marie-Antoinette à la Rose (*Marie Antoinette*
rózsával), 1783, olaj, vászon, 116,8 × 88,9 cm,
The Metropolitan Museum of Art, New York

Forrás: Wikimedia Commons

festőnő akadémiai felvétele után, ami a királyné hathatós közbenjárására történt, egy királyi rendelet négy főben maximalizálta a nők létszámát a testületben – addigra pedig már pont négyen voltak. Persze nőként már csak azért is volt szinte lehetetlen, királynéi nyomásgyakorlás nélkül, akadémikussá lenni, mert a felvételért történelmi képpel kellett folyamodni, nők viszont nem festhettek alakos kompozíciókat, hiszen számukra akkor még megengedhetetlen volt meztelen férfimodell után dolgozni. (Valami miatt nők ekkoriban még a komolyabb szólóhangszereken sem játszhattak: maximum a hárfá jöhetett szóba, de például a hegedű tiltott volt.) Márpedig a műfaji hierarchia csúcsán a történelmi-mitológiai kompozíciók álltak, a többi: a tájkép, a zsánerek, portrék és csendéletek csak a *Horatiusok esküje*-típusú alakos kompozíciók után kulloghattak.

Közben mindenféle fellazulás történt, főként az enciklopédistáknak és Rousseau-nak köszönhetően, aki nyomán, a természetközelség jegyében az öltözködést is át lehetett gondolni. Ha nem akarunk is mindent Marie Antoinette

nyakába varrni, azért képzeljük el (akár csak Sofia Coppola, aki az Amerikában megélenkült rokokókutatás eredményeit filmre vitte), hogy fiatal, nagyjából egykorú nők számára mennyire kézenfekvő lehetett, hogy egyikük, aki történetesen a királyné, nem valami merev, nehéz, méltóságteljes ruhában pózol, hanem rózsákat rendezget egy leginkább alsóruhára emlékeztető, szalagokkal itt-ott összefogott muszliningben. Azt már nem kell elképzelnünk, mert bizonyítottan megtörtént, hogy a Királyi Akadémia hol évente, hol kétfévente megrendezett szemléjére, az akkori Szalonra egy huszoneves nő ezt a portrét adja be. *Marie Antoinette en robe en chemise*, azaz Marie Antoinette ingruhában. A képet nagyon gyorsan le kellett szedni, helyette rohamunkában készült el az újabb portré, amin a királyné már nem látszik annyira idegenszívűnek, nem Indiából importált, igénytelen muszlinotthonkában, kerétszédéshez használt szalmakalapban mutatkozik, hanem rendes, Lyonban szőtt francia selyemből készült ruhában, gondosan tornyozott, tollakkal ékesített frizurával. A rózsá maradtak.

De eleve hogy kerülhetett a királyi udvarba festőnő? Egyáltalán hol teremtettek ilyenek, amikor nők még nem is tanulhattak hivatalos keretek között sem festeni, sem szobrászkodni?

Párizsban a Musée Luxembourg kiállítása pusztán azáltal, hogy igyekszik összeszedni az 1780 és 1830 közötti periódus festőnőit, választ ad erre a kérdésre, legalábbis ha elolvassuk az életrajzokat. Az elején ugyanis még szinte minden szereplőről az derül ki, hogy művészcsaládból való: valakije ebben az iparágban dolgozott, akitől már kislányként el lehetett tanulni a mesterséget. Például Élisabeth Vigée édesapja festő, aztán a férje képerkeskedő, akinek a nagy-nagy-nagybátyja Charles Le Brun, a francia akadémia első elnöke volt.

A jó festők, főleg a jó portretisták, nagyon jól kerestek, ha nem volt fiúörökös, vagy ha inkább a lány mutatott tehetséget, akkor sem akarta a család (néha egyenesen művészdinasztia) kiadni a kezéből a megszerzett ügyfélkört.

Adélaïde Labille-Guiard mondjuk pont nem művészcsaládból származott, apja egyik ismerősétől tanult miniatűrakat

festeni, viszont talán épp emiatt harcolt olyan fáradhatatlanul a nők oktatáshoz való jogáért. Ő volt az első nő, akinek műterme lehetett a Louvre-ban, ahol szegény sorsú lányokat is tanított, bár a „felügyeleti szervek” igyekeztek ezt megakadályozni, mondván: a Louvre Richelieu-szárnyának sötét folyosóin bármi megtörténhet, ha a nemek keverednek, és ha a női jelenlét esetleg helytelen viselkedésre csábítja a férfinövendékeket.

Ilyen esetekről azonban nem számolnak be a korabeli források, pedig szinte mindenki, aki akkoriban a „gondolko-

dom, tehát vagyok” jegyében élt, írt is: naplót, emlékiratot, leveleket, és ezekből elég jól kirajzolódnak a néha ugyan veszedelmes, de a magukat elfoglalni tudók esetében semmiképpen sem extrémén veszedelmes viszonyok. (A fiatalság erkölcsait talán már akkor is leginkább az élénkebb fantáziájú vagy valóban rosszéletű idősebbek igyekeztek értelmetlen rendelkezésekkel védeni.) Az azonos érdeklődésű, ambíciójú fiatalság élte a maga életét, persze a rossznyelvektől akkor sem volt védve senki, sőt. A sajtó születésének időszakában vagyunk, a korszak gyalázkodó kom-

mentjeit a névtelenséget ugyanúgy kihasználó rágalmozó, gúnyolódó, szórólapként terjesztett pamfletek jelentik. A festőnőket általában azzal vádolják: mindenkivel összefekszenek, nyilván lesbikusok, illetve nem is ők festik a képeiket. Valóban nem élt mindegyikük a hagyományos katolikus normák szerint, Adélaïde Labille például nagyon rövid együttélés után különköltözött a férjétől, Guiardtól, de elválni csak akkor tudott, amikor a francia forradalom alatt meghozott rendelkezések ezt lehetővé tették. Utána férjhez ment mesteréhez, aki akkor már évek óta a valódi

Marie-Gabrielle Capet: *L'atelier de Madame Vincent en 1800 (Madame Vincent műterme 1800-ban)*, 1808, olaj, vászon, 69 × 83,5 cm, Neue Pinakothek, München

© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image BStGS



társa volt, a szintén festő François-André Vincent-hoz. Egyébként pedig a házaspár egy háztartásban élt Marie-Gabrielle Capet-val, Adélaïde egyik tanítványával és asszisztensével, aki egyik képén meg is örökítette, hogyan kell elképzelni mindent. A kép a mindenkori cenzorokat nem fogja lázba hozni, inkább klasszicista szikárságú szalonjelenetet látunk, nem valami *Sardanapál halálalát*. Az igazsághoz azért hozzátartozik, hogy sok évvel később készült, mint amikor az ábrázolt, egyébként ebben a felállásban soha meg nem valósult jelenet játszódik, és külön hangsúlyt kap rajta a női jelenlét. Programkép, amin külön jelentőséggel bír, hogy a műteremben három művész-nő is jelen van, miközben tetemrehívásszerű akció zajlik. Adélaïde Labille-Guiard-t ugyanis azzal vádolták, hogy portréiba mindig belekorrigál későbbi férje, akivel egy műteremben dolgoznak. Ezért nyilvánosan, a meghívott vendégek előtt készíti el, egy ülésben, az Akadémia akkori elnökének portréját. A történet 1782-es, de nem véletlen, hogy Capet ezt a képet adja be az 1808-as Szalonra. Akkoriban ugyanis komoly frontvonalak húzódtak a képen is szereplő François-André Vincent és a vele egy mesternél tanult Jacques-Louis David között, érdekes módon abban is, hogy míg Vincent képein programszerűen kapnak főszerepet nőalakok, erények megtestesítőiként, addig David képeinek maszkulin világában vagy fel sem tűnnek, vagy egy-két kivételtől eltekintve csak alárendelt szerepben.

Visszatérve az együttlakáshoz: nem volt ritka akkoriban, hogy festők közös háztartást visznek, mert már csak a költségek miatt is ésszerű volt együtt fizetni műtermet, modellt, segédeket, szolgálókat, esetleg kocsi. A közös érdeklődés, az azonos ambíciók különben is nagyobb összetartó erőnek bizonyultak, mint a vérségi vagy papírral megerősített családi kapcsolatok, főleg mert a nők is (néha mesés) honoráriumokat kaptak, így az anyagi kiszolgáltatottság eltűnt a kényszerítő szempontok közül.



Elisabeth Louise Vigée Le Brun: *Autoportrait de l'artiste peignant le portrait de l'impératrice Maria Féodorovna (A Marija Fjodorovna cárné portréját festő művész önarcképe)*, 1800, olaj, vászon, 78,5 × 68 cm, Ermitázs, Szentpétervár
© Szentpétervár, Ermitázs Múzeum

Élisabeth Vigée is levált a nevébe Le Brunhoz férjéről, amikor ugyanis kitört a forradalom, ő kislányával és annak nevelőnőjével azonnal elhagyta az országot, hiszen megrögzött royalistaként és olyan festőként, aki csak Marie Antoinette-ről harminc portrét készített, nem számíthatott semmi jóra. Mehetett volna a guillotine alá, vagy széttépi a felheccelt tömeg, mint az általa megörökített Lamballe hercegnét (aki a biztos halál tudatában jött vissza Angliából, hogy a királyné mellett legyen akkor is, amikor már nem volt udvartartás, amit igazgatni kellett volna). Élisabeth férje, Jean-Baptiste

Le Brun Párizsban maradt (ami nyilván a képkereskedők Kánaánjaként működött ezekben az időkben), de meg kellett tagadnia feleségét, hivatalosan is. Élisabeth Nápolyba ment, Bécsbe, Szentpétervárra és Moszkvába, később Londonba, és szétszórta az arisztokrata megrendelőit, illetve azok rokonait festette továbbra is. Egyik legszebb önarcképe például azt látjuk, amint Württembergi Marija Fjodorovna cárné arcvonásait skicceli fel, a néző eszébe idézve ezzel a művészet születéséről szóló görög mitológiai történetet a szerelme arcélét homokba rajzoló pásztorlánykáról.



Marie-Joséphine-Angélique Mongez: *Thésée et Pirithoüs délivrent deux femmes des mains de leurs ravisseurs (Thészeusz és Peirithoosz két nőt szabadít ki elrablóiak kezéből)*, 1806, fekete, fehér, kék és okker kréta, papír, 59,5 × 75 cm, The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis

© Minneapolis Institute of Art



Julie Duvidal de Montferrier: *Autoportrait (Ónarckép)*, olaj, vászon, 65 × 53,5 cm, Beaux-Arts de Paris, Párizs

© Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-Arts de Paris

A forradalom aztán elsöpörte a Királyi Akadémiát, a terror évei alatt nem voltak Szalon-kiállítások sem, az Akadémia már nem királyiként szerveződött újra. De pont a forradalom egyenjogúsító rendelkezéseinek következtében egészen 1830-ig, a restauráció megszi-

lárdulásáig a művészeti élet teljesen megváltozott, már nemcsak művészcsaládokból jöttek akár lányok is rajzot, festést tanulni, hanem bárki, aki előtt a tehetsége meg tudta nyitni a felemelkedésnek ezt az útját. Tömegével tanultak nők az egyes mesterek magániskoláiban, ahol már élő modell után is rajzolhattak, bár a kényesebb testrészeket kis köténykének kellett takarniuk.

Ha az új akadémia tagjai akartak lenni, az akkori divat szerinti klasszicizáló kompozíciót kellett volna összeállítaniuk, csupa meztelen görög vagy római harcosal, akik fedetlen keblű nőket rabolnak. Ezt csak kevesen ambicionálták, például a David-tanítvány Angélique Mongez, akit sokan támadtak, amiért

nő létére meztelen figurákat mer szerepeltetni a képein. Mindez nem zavarta, megvolt a hátszaga, huszonhét évvel idősebb férje mellett, hogy az antikvitást kutatta, nők számára írt aritmetika- és algebratankönyvet.

Szintén értelmiségi házasságnak köszönhető a kiállítás egyik legszebb portréja, amelyet Henriette Lorimier festett a férjéről, François Charles Hugues Laurent Pouqueville-ről (beüdült a *Játék a kastélyban*-szindróma!), archeológusról, diplomatáról, a görög függetlenségért küzdő filhellén mozgalom egyik elindítójáról, aki orvosként is működött, majd éveket töltött török fogságban – hol máshol, mint az oszmán birodalom állandóságát akkor még egy darabig hirdető, számunkra is ismerős héttornyú erődben, a Jedikulában. A portrén nemcsak az élénk, szarkasztikus humort sejtető tekintet az, aminek megjelenítése komoly festői képességeket mutat, hanem a teveszőr kabát



Marie-Nicole Vestier: *L'auteur à ses occupations (A szerző foglalatosságaival)*, 1793, olaj, vászon, 54 × 44 cm, Vizille, Musée de la Révolution française, Domaine de Vizille, Département de l'Isère

© Département de l'Isère

Henriette Lorimier: *Portrait de François Pouqueville à Janina (François Pouqueville portréja Janinának)*, 1830, olaj, vászon, 91 x 74 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles
 © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Daniel Arnaudet / Gérard Blot



a gyöngyház gombokkal és a gomblyukban a gránátalmavirággal! Őtöle a kiállítótérben nem lehetett elszakadni. És hát a kéztartásból az következik, hogy igazi bonapartista volt, mint amilyen az imádott Marie-Henri Beyle is. A másik legszebb portré Madame Soustras-é, akiről annyi tudható, hogy valamikor Josephine császárné udvarhölgye lett, és az ekkor huszonöt év körüli festőnővel barátnők voltak. (Madame Soustras fia szerint anyja csak

kézmodell volt, így a kutatókban felmerült az a lehetőség is, hogy a kép valójában önarckép, amit az is alátámaszt, hogy a bonyolult mozdulatot tükörből volt a legegyszerűbb megfesteni.) Mindenesetre a képen szereplő nőalak pont azzal a mozdulattal köti meg a cipője szalagjait, mint egy, épp akkoriban a Louvre-ba kerülő Hermész-szoborfigura a saruja szíját, és afölé teszi a lábát, ahol a festőnő, Nisa Villers szignója van a kőbe vésvé. Nisa Villers, született

Lemoine egyébként nem véletlenül a kiállítás emblémája, és nem véletlen, hogy az ő képe szerepel a plakátokon is: művészcsaládba született, három nővére közül kettőből szintén festő lett, de még az unokanővérük is festett. Nisa Davidtól is vett leckéket, és már húszévesen találkozott akkor még építészhallgató férjével, aki később is, mindvégig támogatta feleségét a művészpályán. A kép *Étude de femme d'après nature* címmel, vagyis természet utáni tanulmányként



Isabelle Pinson: *L'attrapeur de mouche* (A légyfogó), 1808, olaj, vászon, 39 × 30 cm, Snite Museum of Art, University of Notre Dame

© Collection of the Snite Museum of Art, University of Notre Dame



Constance Mayer: *Autoportrait (Ōnarckép)*, 1801 körül, olaj, vászon, 116 × 89 cm, Bibliothèque Paul-Marmottan – Académie des beaux-arts, Institut de France, Boulogne-Billancourt

© Fine Art Images / Bridgeman Images

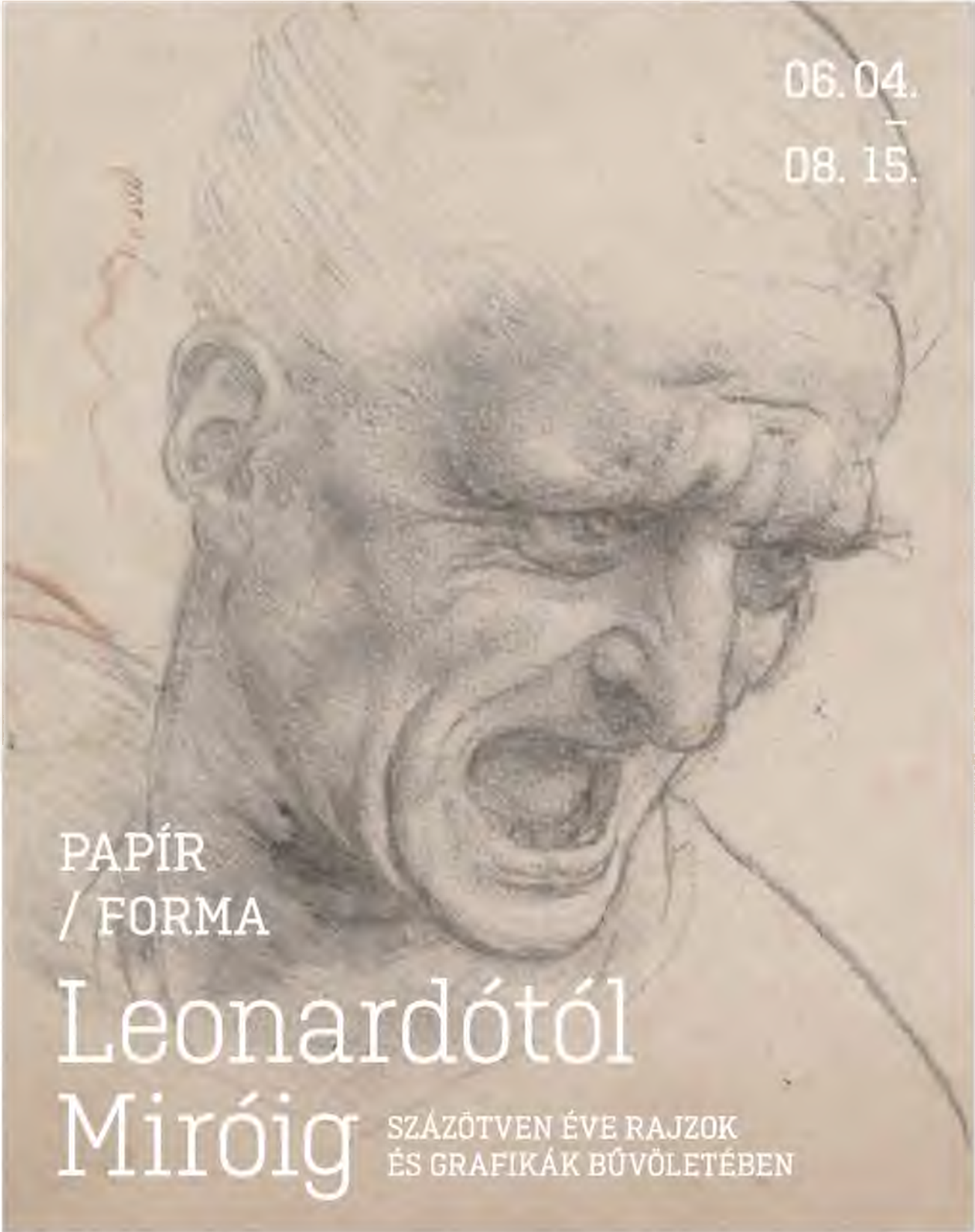
szerepel az 1802-es Szalon katalógusában, és igazán bátor kísérletezőnek kellett ahhoz lenni, hogy akkora fekete tömeget tegyen valaki egy kompozíció közepébe, amit csak egy kötömbbel lehet kiegyensúlyozni, az antik előképet, vagyis egy meztelen férfialakot nőiesítse és az akkori legutolsó divat szerint öltöztesse fel, de azt is eléggé tudnia kellett, mennyire izgalmas a férfitekinteteknek a kicsit szétnyíló ajak, a fehér csipkével alig fedett dekoltázs és

a kivillanó boka. Az pedig már szinte a festeni tudás fitogtatása, hogy az egyik szemet fekete fátyol takarja, és így tartja fogva a néző tekintetét ez az eléggé életre keltett, a hidegség képzetét egy kicsit sem keltő szobor. Klasszicizmus à la peintre femme.

Ha a *Peintres femmes* kiállítást végignézve meg kellene mondanunk, vajon honnan lehet tudni, hogy ezeket a képeket nők festették, akkor pont ezek a részletek azok, amik feltűnnek. Hogy

a modellek beállítása, a kiegészítők elrendezése, a zsánerképeknél a Jane Austen-i megfigyelések belecsempészése a jelenetbe vagy a nagy örömmel és igazi, saját modellek után festett, nem ronda kisbabák azok, amelyek elárulják, hogy kikkel van dolgunk. Hogy például Constance Mayer *Ōnarcképét* nézve azt érzem: hiába klasszicista, hiába öltözik à la grecque, bármikor tudnék vele arról társalogni, milyen elmondhatatlanul hülyék a...

| 1 Judy Chicago sorolja fel a kilencszázkilencvenkilenc történelmi jelentőségű nő nevét *The Dinner Party (A vacsoraparti)* című művében, lásd: Winkler Nóra: Világgraszoló vacsora. Ehhez képest a csillagok háborúja kismiska. In: *Artmagazin*, 2016/3., 44–46. o.



06.04.
—
08.15.

PAPÍR
/ FORMA

Leonardótól

Miróig

SZÁZÖTVEN ÉVE RAJZOK
ÉS GRAFIKÁK BŰVÖLETÉBEN

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

szepmuveszeti.hu