

Perspektiv på Artemisia Gentileschi:
En jämförande analys av två feministiska texter

Sofie Arfwidson von Rök

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Lunds Universitet KOVA22 7,5 p. Fortsättningskurs vt. 2015

Handledare: Joacim Sprung

Innehållsförteckning:

Inledning.....	3
Syfte.....	3
Emperi.....	3
Metod/teori.....	4
Avgränsning.....	4
Definitioner.....	4
Tidigare forskning.....	4
Disposition.....	5
Ann Harris och Linda Nochlin, <i>Women Artist 1550-1950</i> , 1976.....	5
Biografi.....	5
Konsthistorisk roll.....	6
Komposition.....	6
Pro Kvinna -Feminist?.....	7
Bildbeskrivning.....	7
Roziska Parker and Griselda Pollock, <i>Old Mistresses , Women Art and Ideology</i> , 2013.....	10
Feminist- Pro Kvinna?.....	10
Konsthistorisk roll (1).....	11
Bildbeskrivning.....	12
Konsthistorisk roll (2) och feminist.....	12
Avslutning.....	13
Källförteckning.....	14
Bilder.....	15

Inledning

Intresset för Artemisia Gentileschi började när jag skulle arbeta med berättelser ur bibeln i mitt måleri till min utställning i Lunds domkyrka hösten 2014 och sökte efter kvinnliga förebilder, samtidigt som jag läste A-kursen på konstvetenskapliga institutionen i Lund, och fann då Artemisia Gentileschi.

Det framhålls att Artemisia Gentileschi mest målade kvinnor, se t.ex. vad Dr Vida Hull säger i sin föreläsning på East Tennessee State University.¹ Var det så? Vilka var dessa kvinnor? Och förmedlade hon något annat än sina manliga kollegor som delvis hade målat samma motiv under barocken? Var hon kanske vad man idag skulle kunna kalla en *feminist* under sin tid, - det var några av de frågor som dök upp i mitt huvud.

Artemisia Gentileschi är en av få kvinnliga konstnärer i barockens konsthistoria. Barockens tidsepok rör sig mellan 1500 till 1700 talet i Europa. Hon var bortglömd i ca 300 år och hon är fortfarande okänd för de flesta. Jag själv kände inte till henne trots mina mångåriga måleristudier.

Det som är så spännande med henne är denna hennes kraftfulla form och färgkänsla samt ett starkt psykologiskt uttryck hos människorna hon gestaltar. Jag vill se på två konsthistoriska texter och se på hur det som är skrivet på 1970-talet skiljer sig ifrån det som kom ut 2013

Syfte

Mitt syfte är att få följa denna kvinnliga konstnär, som länge varit borta ur konsthistorien just p.g.a. att hon var kvinna. Med utgångspunkt i två texter om henne vill jag analysera hur hon förts in i konsthistorien. Hur speglar dessa artiklar förändrade perspektiv? Jag vill granska hur den konsthistoriska texten om en målare, som man först började skriva om på 1970-talet ser ut, och jämföra den med en senare text från nuvarande decennium, och se huruvida den ändras i innehåll med tiden.

Emperi

Feministisk konstteori växte fram under 1970 talet och var tongivande av framförallt två kvinnliga konsthistoriker, Griselda Pollock och Linda Nochlin. Men även Ann Harris och Rozsika Parker som jag kommer att ta upp, tillhör dem. Pollock arbetar mycket utifrån psykoanalys med framförallt Kristevas och Ettingers teorier, och med speciellt hänseende till frågor rörande trauma. I det följande koncentrerar jag mig på två böcker, Ann Harris and Linda Nochlin, *Woman Artists 1550-1950* och Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women Art And Ideology*.

Metod/Teori

Jag kommer att diskutera på vilket sätt de inspireras av feministisk teori och teorier från Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, som i vissa hänseenden lämpar sig bra för en analys.

¹ Dr. Vida Hull, <https://www.youtube.com/watch?v=KldzQxoS5-U>

Jag ska även pröva att applicera receptionsteori av Wolfgang Kemp, *The Work of Art and its Beholder* och av Heinrich Wölfflin.

Feministisk teori är framförallt en teori som tittar på ojämlikheter mellan könen. Man undersöker bl.a. kvinnans sociala roller, erfarenheter, intressen, diskriminering, objektifiering, patriarkat och förtryck.²

Griselda Pollock säger: "Att ändra på receptionen och inte bara tolka som en *kvinn* utan att skapa en blick från någon annanstans".³ Hon vill erbjuda en läsning bortom en kanoniserad sensation.

Receptionsanalys, konsthistorisk metod som uppstod i slutet av 1700-talet för att kunna interpretiera ett konstverk, formalistiska viktiga kriterier är komposition, färg, linje och textur samt temat kan vara viktigt. Historisk kontext, biografi är sekundärt eller inte alls nödvändig.⁴

Avgränsning

I en annan text skulle jag ha kunnat gå in på Griselda Pollocks *Differencing the Canon* och Mary Garrards *Artemisia Gentileschi around 1622 The Shaping and reshaping of an Artistic Identity* skilda förhållningssätt på Artemisias verk, något som kan ha något att göra med Wendy K. Kolmar skrift, *Feminist theory : a reader*, och diskussionen kring; *the view from nowhere* (Pollock) och *the view from women's lives*.(Gerrard)

Ett huvudverk om Artemisia är Ward Bissells, *Catalogue Raisonné* från 1999, som jag också använt men i fokus för uppsatsen står de två feministiska analyserna. I en annan analys kan man jämföra Ward Bissell som man med en av de kvinnliga författarnas texter och se på skillnaden i receptionsanalysen av Artemisias verk.

Definitioner

Barockens tidsepok rör sig mellan 1500 till 1700 talet i Europa och kännetecknas av överdrifter och fri användning av antika element, storslagenhet och till skillnad från renässansen som är mer linjär än barocken, den är mer målerisk. Barocken uppmanas av motreformationen och jesuitismen.⁵

Tidigare forskning

Det har skrivits en del om Artemisia Gentileschi av kvinnliga och manliga konsthistoriker, bl.a.;

Mieke Bal, *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Mary D Garrard, *Artemisia Gentileschi*:

²ibid

³ Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, Routledge, London, 1999, s XV

⁴ [http://de.wikipedia.org/wiki/Formalismus_\(Kunstgeschichte\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Formalismus_(Kunstgeschichte))

⁵ *Svensk Uppslagsbok*, 2.a upplagan, Förlagshuset Norden, Malmö, 1952.

The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, Mary D Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Germaine Greer, *Hinderloppet, kvinnans väg genom konsten*, Ann Harris and Linda Nochlin, *Woman Artists 1550-1950*

Jesse Locker, *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, Griselda Pollock, *Differencing the Canon*

Disposition

Jag koncentrerar mig som sagt på två texter. Först Ann Harris och Linda Nochlin *Women Artist 1550-1950* från 1976. Vilka olika aspekter tas upp här? Författarna skrev denna bok i samband med en stor utställning med bortglömda kvinnliga konstnärer som de själva som konsthistoriker organiserade i bl.a Los Angeles County Museum of Art 1977. Så jämför jag med den senaste texten skriven om Artemisia av Rosizka Parker och Griselda Pollock, *Old mistresses, Women Art and Ideology* från 2013 (först publicerad 1981). Eftersom Ann Harris och Linda Nochlin var de första som skrev om Artemisia kommer jag att ta avstamp i deras text för att sedan gå igenom den andra.

1. Ann Harris och Linda Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, 1976.

Inledningsvis börjar boken med att tala om hur Artemisias karriär och liv var exceptionellt och annorlunda på alla sätt i jämförelse med andra kvinnors och kvinnliga konstnärer. Men en sak hade hon gemensamt med andra kvinnliga konstnärer under denna tid, och det var att pappan var konstnär, Orazio Gentileschi. Pappan beskrivs som en följare av Caravaggio, men att hans arbeten dock skilde sig i fråga om teknik, rumslighet och detaljrikedom från hennes.

Biografi

Artemisias läromästare var hennes far, men 1611 tog han in en lärare, Agostino Tassi för att dottern skulle lära sig perspektivlära. Tassi beskrivs som våldsam och han våldtog också Artemisia , med försäkran om att de skulle gifta sig, vilket aldrig fullbordades.⁶

Pappan tog Tassi inför domstol , en process som varade i fem månader, och under rättegången blev Artemisia torterad med tumskrivar. En månad efter rättegången gifte sig Artemisia med en man från Florens och flyttade antagligen till denna stad. Tassi satt åtta månader i fängelset och blev sedan frikänd. Harris och Nochlin menar att rättegången var smärtsam och känslomässigt upprörande för Artemisas . 1615 var hon en erkänd konstnär i Florens och blev antagen av Accademia del Disegno. Många viktiga verk härstammar från Florens, en period som slutar 1620 och

⁶ Ann Harris och Linds Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, Random House , New York, 1976, s.118

kommande årtionde bodde Artemisia i Rom, med visiter i Genua 1621 och Venedig 1627. 1630 bosätter hon sig i Neapel. Hon skriver brev till mecenater om att ” hon inte har någon önskan att stanna här, p.g.a. tumultet från krig och det obekväma livet och dyra priserna”, men hon stannade där till sin död. Hon lämnade bara Neapel en gång och det var för att hjälpa pappan slutföra dekorationerna av Queens House in Greenwich. Han dog 1639 och hon tog hand om hans affärer och återvände till Neapel 1640 eller 1641. De sista åren är inte så väldokumenterade förutom åren 1648 till 1651 då hon korresponderade med Antonio Ruffo di Calabria, som hon målade några tavlor till.

Konsthistorisk roll

Artemisia är den första kvinna i den västerländska konsthistorien som har lämnat viktigt bidrag till samtida konst. Hon var en betydelsefull överförare av Caravaggios idéer till Florens, Genua och Neapel. En italiensk konsthistoriker vid namn Roberto Longhi skrev om detta 1916.

Komposition

Från början målade hon kompositioner med helfigurer, ofta med dramatiska ämnen, medan hennes samtid lovordade hennes porträtt. De är dock få bevarade och dokumenterade. Hon verkar ha föredragit bibliska och mytologiska ämnen med hjältekvinnor - Judith, Susanna, Lucretia, Bathsheba, Cleopatra, Esther, Diana - eller i alla fall ämnen där kvinnan hade en huvudroll. Artemisia kan ha dragit fördel av att vara kvinna, det gjorde det lättare att studera den kvinnliga kroppen (omöjligt för henne att rita nakna män).⁷ Man kan uppskatta hennes energiska realism, hur figurerna poserar och tar fram det psykologiska dramat, mer än den fysiska attraktionen. Hon var en affärskvinna som utnyttjade den nakna kvinnokroppens popularitet, och hon briljerade också med sin skicklighet i att måla på ett sätt som ansetts vara utom räckhåll för en kvinna.

De festa verken är målade innan 1630 och hon målade kopior på sina verk *Judit dödar Holofernes* och *Judith och tjänarinnan*, men kopiorna är bara vaga repetitioner av hennes original.

Feminist Pro - Kvinna?

Runt tjugo brev skrivna till olika mecenater har blivit publicerade. I många av dem kan man känna att en stark personlighet finns bakom breven. Artemisia var ingen feminist av nutida mått, men hennes brev avslöjar hennes medvetenhet om problem som professionella kvinnor möter och hennes behov att bli behandlad rättvist. Breven skrivna till Don Antonio Ruffo är speciellt intressanta i detta avseende.

⁷ Ann Harris och Linds Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, Random House , New York, 1976, s.118

Det följer många citat ur ett av breven, från år 1649, där hon bl.a skriver till Ruffo att "hennes bilder kostar ett hundra scudi per figur, och det menar hon. Det fick hon betalt i Rom, Florens, Venedig och Neapel." Och så mjuknar hon och skriver, "jag har den största sympati Ers nåd, för att namnet på en kvinna medför tvivel innan man har sett hennes verk." Brevet slutar hon med den kraftfulla meningen: "Ni kommer att hitta Caesars ande i denna kvinnas själ". Idag kanske vi inte gillar denna utsaga att innerst inne var hon en man, men vi kan uppskatta henne i sin samtida kontext som ett exceptionellt påstående och med en självaktning av en extraordinär kvinna.⁸

Bildbeskrivning

Sedan kommer i deras text beskrivningar av sex bilder, och jag väljer att titta på fyra mer kända bilder; *Susanna i badet*, 1610, *Den ångerfulla Magdalena*, 1619-20, *Porträtt av en kondottiär*, 1622, *Judit och hennes tjänarinna*, 1625, *Berömmelse*, 1632, *David och Bathsheba*, 1640-45.



1. *Susanna i badet*

Susanna i badet:

Bilden finns hos en privatsamlare i Pommersfelden, Schloss Weissenstein. Det följer en diskussion om när tavlan är målad och hur gammal Artemisia var vid tillfället. De tar hjälp av Ward Bissell och Voss. 1610 dateras slutligen tavlan till och Artemisia var 17 år gammal, och hade då målat i tre år.⁹ Tavlan är signerades med Artemisia Lomi, något hon gjorde en period för att referera till hennes farfars och hennes toskanska ursprung. Huvudargumentet förutom signaturen är den tungt byggda kvinnan, som också är mer uttrycksfull än vanligen, pappan, Orazio. Huvudargumentet för att det inte skulle vara Artemisia är att det är för bra för att vara ett av hennes första verk. Ett mer försvarbart argument för Orazios medverkan är de sofistikerade blommorna och balanserade volymer, som i hans *Judith med Holofernes huvud*. Draperiet är mindre komplext och lite varierad, inte som Orazios tyg brukar vara. Tavlan saknar också det fina ljusspel från Orazio som var så typiskt för honom. Ward Bissell har jämfört Susanna med Kleopatra och Lucretia, alla att hitta i Genua. Inget av verken är signerade och många vill att Orazio ska ha målat dem. Avgörande kan Orazios konstnärliga personlighet ha. Vanligtvis ser man honom som en systare och mer lyrisk konstnär än Artemisia, hans kvinnor är oftare smalare och elegantare och visar inte så mycket hud. Det är stor skillnad på Orazios *Danae* i Cleveland och den robusta Lucretia som trycker det bröst hon ska sticka kniven i. Även Cleopatra avviker från Orazios smak. Ann Harris och Linda Nochlin stödjer i boken Ward Bissells uppfattning, att verken ska tillskrivas Artemisia.¹⁰

⁸ Ann Harris och Linda Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, Random House, New York, 1976, s.119

⁹ Ibid, s.120, fotnot nr 13.

¹⁰ Ibid, s.120

Två aspekter av Artemisias *Susanna i badet* är originella, enkelheten i kompositionen och Susannas nakenhet. Susanna vänder sig bort ifrån männen och lyfter sina armar i motvärn, medan kroppen blir som en silhuett mot väggen, isolerad och sårbar.¹¹ Problemet kvarstår, var detta mästerliga verk skapad när hon var bara sjutton år, och om det var så, hur mycket bidrog Orazio med?

Den ångerfulla Magdalena:

Detta arbete är en av Artemisias vackraste tavlor, men kanske inte den bästa ur psykologisk synvinkel menar Harris och Nochlin. Med psykologisk synvinkel menas då vad hennes tavla förmedlar i människornas ansiktsuttryck, hur mellanspelet mellan människor gestaltas och hur människornas känslotillstånd är att avläsa. Den finns att hitta i Palazzo Pitti. Magdalenas gyllengula klänning är en av de mest imponerande arbete i hela Artemisias karriär. Färgen är nästa hennes signum. Hon börjar denna överdådiga uppvisning med en matt röd stolsrygg, en grön bordsduk och en blå kant på klänningen. Hon vänder sig bort från en spegel, symbol för fåfänga och hennes tidigare meningslösa liv, och tittar snett upp mot himlen.¹² Hon har nu valt det bättre livet som texten på spegelramen förklarar. Som alla kvinnor Artemisia fördrog att måla, målade hon Magdalena som en hjältinna och visas därför som en med heroiska dimensioner. Signifikant är att Artemisias tolkning undviker sexuella anslag som var så vanliga på 1600-talet av tavlor med *Den ångerfulla Magdalena*. Tavlan är ändå inte helt lyckad, p.g.a. av saknaden av en dramatisk berättelse och ett ansiktsuttryck som är teatraliskt och inte uppriktigt.¹³



2. Den ångerfulla Magdalena

Judit och hennes tjänarinna med Holofernes huvud:

Detta är en mycket personlig och originell tolkning av Judith och hennes tjänarinna som försöker fly från fiendens läger efter att ha dödat Holofernes. Det är flykten som står i centrum, inte Holofernes död. En fin chiaroscuro-effekt av ett artificiellt ljus har hon lagt in i tavlan. Tavlan är mer ca 185 cm stor och figurerna är överdimensionerade.

Dramatiken och spänningen är superb och det är en väldigt vacker målning.¹⁴ Tjänarinnans varma violetta skuggan står i fantastisk kontrast mot Judits kjol i ockra samt de fantastiskt förhängena som glöder i rött. Även svåra förkortningar i olika vinklar förkommer i bilden.

David och Bathsheba:

Denna tavla är ett samarbete. Artemisia målade figurerna, arkitekturen är från Viviano Codazzi en napolitansk konstnär



3. Judit och hennes tjänarinna med Holofernes huvud

¹¹ *Diegesis*: Mark A. Cheetham, *The Subjects of Art History*, kapitel: Wolfgang Kemp, *The metrology of Art and Its beholder, Methodology of the Aesthetic of Reception*, University Press, Cambridge, 1998, s 17

¹² Ibid

¹³ Ann Harris och Linds Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, Random House , New York, 1976, s.120

som var specialiserad på arkitektur och Domenico Gargiulo som var duktig på landskap och himlar. Det var vanligt att dela upp arbetet till specialister på olika områden, men nu hade vi något som var ovanligt, en kvinna utför det viktigaste jobbet med att måla människorna som vi har dokumenterat nästan två hundra femtio år senare.

Minst sex tavlor tillskrivs Artemisia med Bathseba som tema. Nu blir, som Ward Bissell skriver, Artemisias stil mer idealiserande, avsaknad av dramatik infinner sig, figurerna blir smalare och har mindre karaktär av en underklass än innan.¹⁵

Caravaggios stil var omodern och den eteriska stilen som Guido och Domenichino målade i var nu dominerande i Neapel. Artemisia dämpade sitt karaktäristiska uttrycksätt i Caravaggiansk anda, men övergav inte sin genialitet i fråga om att måla dramatiska historier.

Bathsheba vänder sig om och tittar mot juvelerna som hennes tjänarinna har köpt och när hon vänder sig om hittar hon brevet från kung David¹⁶, och hon ställs inför dilemmat att lyda kung David eller sin man. Huset bakom där David tittar på henne är en symbol för tragedi och landskapet symboliserar hennes ännu inte störda sinnesro. Berättelsen är målade med en klarhet¹⁷ och är kraftfullt personlig. Detta är ett av hennes bästa äldre verk. Något som kan tilläggas är att bildbeskrivningarna av Harris och Nochlin för in mycket subjektiva åsikter om de olika verken och bryter här med t.ex. hur Heinrich Wölfflins konsthistoriska grundbegrepp, där det subjektiva ska uteslutas.



4. David och Bathsheba

2. Roziska Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women Art and Ideology*, 2013

Denna text publiceras redan 1981 och gavs sedan ut år 2013 av Pollock själv, då Parker gick bort 2010.

Biografi

Texten om Artemisia börjar med att berätta om att forskningen på Artemisia har dokumenterats väl på senare år, och att hennes pappa lärde upp henne och att de ar-

¹⁵Ann Harris och Linds Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, Random House, New York, 1976, p.123

¹⁶ *Diegesis*: Mark A. Cheetham, *The Subjects of Art History*, kapitel: Wolfgang Kemp, *The metrology of Art and Its beholder, Methodology of the Aesthetic of Reception*, University Press, Cambridge, 1998, s 17

¹⁷ Heinrich Wölfflin: Konsthistoriska grundbegrepp, http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Wölfflin

betade tillsammans i Queens House i London. Även en kollega till honom undervisande Artemisia, och hon levde i Italien nästa hela sitt liv.

Feminist- Pro-kvinna?

Breven till mecenaterna nämns även här och att Artemisia var tvungen att övertyga sina mecenater om en kvinnas skicklighet, och att hon inte bara upprepade vad män inom konsten redan hade målat utan att hon uppfann saker på egen hand. Citatet att ” Du kommer att hitta Caesars ande i denna kvinnas själ” är det enda citat som tas med.

En utförlig beskrivning till vad som kan ha varit innebörden i detta citat som saknas i föregående text av Harris och Nochlin är att ; ”hennes åkallan av Cesars ande har att göra med att sextonhundratalets idé om det heroiska och hennes karaktäristiska ämne med hjältinnors handling från bibliska och klassiska perioder. Hennes tematik kom att stamma från en lång tradition då man avbildat kända kvinnor vars gärningar var nedtecknade i bibeln och i texter från Boccaccio som historien om Judith och Holofernes. Den var en av de mest populära berättelserna och målades av manliga och kvinnliga konstnärer under hela renässansen.”¹⁸

Konsthistorisk roll (1.) :

Vidare i texten kommer vi till att historiker har varit väldigt obekväma mot Artemisias dramatiska och karaktärsfulla bilder av kvinnor såsom; *Susanna i badet, Kleopatra, Lucretia, Maria Magdalena och Judit*. Hennes kvinnor på tavlorna har ofta beskrivits med orden; bloddrypande, animaliska, mulliga, sura och gudlösa. En artonhundratalets författare, Mrs Jameson skriver att hennes genialitet är en ”gräslig misstolkning.”¹⁹

Konfronterad med hennes expressiva, kraftfulla eller trakasserade kvinnor, har skribenter haft svårt passa in hennes tavlor i de vanliga kvinnliga stereotyperna, såsom de vanliga tecken på kvinnlighet, svaghet, elegans eller skörhet.²⁰ och med att de inte kan sätta in henne i ett fack och förklara hennes våldsamma bilder målade av en kvinna, tittar man gärna på hennes dramatiska liv och menar att Artemisia skulle varit en onaturlig kvinna, nog en prostituerad, motsatt till vacker och svag. Våldtäkten av Tassi citeras ofta och hon blir stigmatiserad, som en ”obscen och brådmogen

¹⁸ Roziska Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women Art and Ideology*, I.B Tauris &Co Ltd, London, 2.a upplagan, 2013, s. 20

¹⁹Roziska Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women Art and Ideology*, I.B Tauris &Co Ltd, London, 2.a upplagan, 2013, s. 21

²⁰ Ibid, s. 21

flicka”.²¹ (ord från Margot och Rudolf Wittkower) Det verkar som att Parker och Pollock här går in på Simone de Beauvoir och *Det andra könet*, kapitlet *Kvinnan: Myt & Realitet*, där hon vill att man ska avmystifiera den manliga föreställningen av kvinnan. ”En myt skapad av män för att inskränka kvinnan till att bli underkuvad. För kvinnor är det inte en fråga om hävda sig själva som kvinnor, men att bli totalt fullskaliga som människor”²²

Hur dessa tidiga erfarenheter påverkat Artemisia är väldigt svårt att säga med detta stora tidsperspektiv på 400 år, men många har villigt tolkat in ett ogillande mot män, något som står i motsats till att hon hade många älskare och med dem fyra döttrar. Det är bara när vi slutar att koncentrera oss på hennes liv och istället tittar på hennes verk inom kontexten av barocken i Italien, som en *Caravaggista*²³ som vi kan uppskatta henne som en konstnär.

Bildbeskrivning

Parker och Pollock koncentrerar sig på att beskriva två tavlor, *Judit dödar Holofernes* och *Självporträtt som La Pittura*. Ett populärt tema under barocken, och hos dem som anammade Caravaggios måleri, var *Judit dödar Holofernes*. Artemisia målar flera versioner av denna tavla, och detta var inte ovanligt. Det ovanliga är, med vilken kraft och stycka hon målar Judit som kommer att befria sitt folk, ett gärning som är en noggrant planerat våldshandling.²⁴ Parker och Pollock skriver om att ljuset i bilden binder samman kompositionen, kan härledas till Wölfflin som skriver om hur ljuset kan hålla samman en komposition²⁵, tar fram en spöklik tystnad i natten samt konspirationens spänning i scenen. Och hur den matta gyllene tonen från Judits klänning och står i fin kontrast mot den kompletterande violetta färgen på hennes medhjälpare.²⁶

Det verkar dock som om Artemisia var medveten om motsättningen mellan hennes roll som målare och kvinnans samtida roll. Hon målar



5. Judit dödar Holofernes



6. Självporträtt som la Pittura

²¹ Ibid, s. 21

²² Egen översättning : Simone de Beauvoir, *The second sex*, <http://engl262g-chalker.wikispaces.umb.edu/file/view/De+Beauvoir+Second+Sex.pdf>, s.1271

²³ Mitt tillägg från: Mary D. Garrard, *The Image of A Female Hero in Italian Barock Art*, Princeton University Press, New Jersey, 2. upplagan, 1989, s.4

²⁴ Roziska Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women Art and Ideology*, I.B Tauris & Co Ltd, London, 2.a upplagan, 2013, s. 25

²⁵ Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Theodor Ackermann, München, 1888 s. 17

²⁶ Ibid, s. 25

här sig själv i ett allegoriskt självporträtt i, *Självporträtt som la Pittura*, som kvinnlig målade konstnär. En kontrast mellan kvinnan som konstnärens musa och kvinnan som professionell konstutövare.²⁷ Hon kan ha haft en förebild i en medaljong av Felice Casoni av Lavinia Fontana från Bologna. Tavlan var finns nu på Royal Collection at Hampton Court och var i generationer bortställd i ett lagerrum!

Konsthistorisk roll (2) och feminist:

Artemisias målningar av firade hjältinnor borde inte ses som hennes pro-kvinnliga medvetande utan var hennes egen tolkning av en etablerad och populär genre av kvinnliga ämnen i hennes samtid skriver Parker och Pollock. Denna sats går att härleda från Wölfflin "att konstverk uttrycker sin tids anda"²⁸. Det är mot denna bakgrund som man verkligen kan förstå Artemisias måleri. Det är genom att jämföra sextonhundralets fascination av konflikter mellan manliga och kvinnliga hjältar och Artemisias egen tolkning av dessa berättelse som vi kan få en användbar inblick, vad beträffar läran om hur kvinnor fullständigt har medverkat och förändrat dominerande konstnärlig gestaltning.

Avslutning och diskussion

De båda texterna rör sig inom en spännvidd från 1970 och 1981-2013 och befinner sig på olika stadier av konstvetenskaplig analys. Texten av Harris och Nochlin är den första texten publicerad i bokform om Artemisia. Simone de Beauvoir skriver i introduktionen *Det andra könet*, "Women has no history of their own" -alltså måste den först skapas av Harris och Nochlin.

Den tillhör konstfeministens barndom då feminismen var framåtskridande och började verbalisera sig. Harris och Nochlin är de första som tar fram undanställda och glömda tavlor målade av kvinnliga konstnärer från källaren i National Gallery, gör stora utställningar med dessa verk och publicerar *Women Artist 1550- 1950*, ett pionjärverk. Deras text är en grundforskning på Artemisia och deras källor är framförallt den klassiska konsthistorien: Ward Bissells-Theodor von Frimmels och Robert Wittkowers skifter. Samt klassisk receptionanalys.

Mycket av bildbeskrivningen går åt att försöka säkerställa, diskutera om tavlorna som de tar upp är målade av Artemisia. Med hjälp av Ward Bissells forskning. *Sussanna i Badet* vet man fortfarande, 40 år senare, inte riktigt om den är bara målad

²⁷Roziska Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women Art and Ideology*, I.B Tauris &Co Ltd, London, 2.a upplagan, 2013, s. 25

²⁸Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2012, s.70
<https://books.google.se/books?id=3p8kgNAQ7iQC&pg=PA60&lpg=PA60&dq=einfühlungspsychologi&source=bl&ots=XaStX8NrvS&sig=wxo-Gc5-ZgtCa0Us7UE3oa5ApmM&hl=en&sa=X&ei=J7JpVY2TMISuygP5ioOoAg&ved=0CCkQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false>, s.70

av henne eller om det var ett samarbete med Orazio. I texten får man följa hur resonemanget går. Även jämförelsen med *Susanna (i Badet)* och tavlorna med *Cleopatra och Lucretia* som är osignerade får man följa. Här var det fråga om grundforskning av verken. Parker och Pollock undviker detta resonemang över huvudtaget, de två sistnämnda verken tillskrivs nu Artemisia.

Texten fokuserar till stor del på biografien men den största tyngdpunkten ligger på bildbeskrivning av Artemisias verk. Det var så den klassiska konsthistorien såg ut. Båda texterna använder sig av den klassiska receptionsanalysen, de går in på användandet av färg, komposition, symbolik, ljus, storlek på figurerna samt kontakten mellan de avbildade, förkortningar, klarhet, personlig kraft, tematik. Harris och Nochlin är mer subjektiva i sina tolkningar. Något som Parker och Pollock till stor del undviker. Parker och Pollock lägger större vikt vid temat och handlingen än Harris och Nochlin.

De sistnämndas text producerade en helt ny kunskap om Artemisia och hennes liv, mycket tack vare brev och korrespondens mellan Artemisia och olika mecenater. Parker och Pollocks text från 1981, återgiven med nytt förord 2013, då har som de skriver mycket hunnits forskas på om Artemisia. De har sin utgångspunkt i framförallt texter skrivna under 1970 -talet, då även bl.a. Harris och Nochlins text, *Women Artist 1550-1950*, om Artemisia.

Parker och Pollocks text är mer analyserande och teoretiserande på ett helt annat sätt än den förstnämnda texten. De koncentrerar sig att titta på Artemisia som hade en mycket speciell roll som kvinna i ett mansdominerat område, och att hon var medveten om detta. Båda texterna citerar ur en korrespondens mellan Artemisia och mecenaten Don Antonio Ruffo då hon förhandlar om att få betalt för den summan hon bett om, o.s.v., då detta ger tydliga belägg för hennes starka karaktär och medvetande om sin roll, och krav på rättvis behandling. Detta tycker jag visar på en kvinna som kräver sin rätt gentemot männen, för hon visste vad manliga kollegor/pappan, Orazio, fick betalt för sitt arbete.

Jag tycker mig även se att Parker och Pollock tar in idéer av Simone de Beauvoir, *Det andra könet*. Framförallt när det gäller att avmystifiera Artemisia, att se henne i sin samtida kontext och inte med nutida 2013-talets. Att även se samband mellan Artemisias personliga erfarenheter som våldtäkt och tortyr och hennes bilder vill Parker och Pollock att man ska distansera sig ifrån, och igen, hon vill att man ska se konsten i sin kontext, som Wölfflin hela sitt liv höll fast vid "att konstverk uttrycker sin tidsanda."²⁹

Det faktum att hon nästan helt uteslutande målade starka kvinnor ur bibeln och mytologin, och inte t.ex. *David och Goliat, Kain och Abel, St Sebastian, Jesus eller Sabinskornas bortrövande*, tyder på ett val. Ett dock ovanligt sådant, även fast hennes bildmotiv som dem skriver var populära val, så är avsaknaden av manliga hjältar stor. Parker och Pollock skriver att Artemisia hade lättare att använda kvinnliga modeller som kvinna, och därför målar hon mest kvinnor, och att det var för att

²⁹ Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2012, s.70

den kvinnliga kroppen var efterfrågad på bild. Men hon hade manliga assistenter som kunde stått modell tänker jag. Självt tror jag att hon ville visa på kvinnors storhet och hennes egen längtan till kvinnliga förebilder, hon förlorade sin mamma vid 12 års ålder. Samt med tanke på våldtäkten och medföljande förkastning av henne i samhället som "sexuell lössläppt"³⁰ är något som både Harris och Nochlin och Parker och Pollock tar upp. Hon ville nog med hjälp av historiens kvinnor visa på kvinnor som överlever mot alla odds. Precis som hon själv, och därmed en feminist av sin sin egen epok.

Parker och Pollock producerar nya tankesätt och ställer nya frågor om Artemisias tid. Hur det var att jobba som kvinnlig konstnär, vad fick man göra och inte i fråga om t.ex. målandet av olika kön som kvinna /man. Vad ledde begränsning till i att man inte fick måla manliga modeller för en kvinna. Parker och Pollock tar även upp historikernas oerhört viktiga roll i texten, hur Artemisias kvinnor inte passat in i mal-len för den klassiska stereotypen av målade kvinnor och har beskrivits med negativa ord. (Citatet i texten om Artemisia kommer dock från Englands första kvinnlig konsthistoriker på 1800-talet). Jag citerar från Simone de Beauvoir, *Det andra Könet*, "A little-known feminist of the seventeenth century, Poulain de la Barre, put it this way: 'All that has been written about women by men should be suspect, for the men are at once judge and party to the lawsuit'"³¹

Man kan diskutera om beteckningen feminist går att applicera på en barockkonstnär som Artemisia, men min poäng är att hon var medveten om könets betydelse i en helt mansdominerad värld.

Min lärdom av dessa texter är att konsthistoriskt skrivande kan se oerhört olika ut, mer klassiskt eller mer analytiskt. Att man även ska vara försiktig med att använda föreställningar som nutida värderingar, synsätt och att applicera dem på t.ex. 1600-talet. Man även måste titta på hur det dåtida samhället och dess strukturer såg ut och vad för betydelse de hade i olika hänseenden. Jag har även fått en inblick i hur illa det var ställt med att kvinnliga konstnärer verk gömdes undan i källaren på museer, och hur oerhört viktig Harris, Nochlins, Parkers och Pollocks forskning är och borde integreras mer i konsthistorisk undervisning i Lund.

Källförteckning:

Simone de Beauvoir, *The second sex*, <http://engl262g-chalker.wikispaces.umb.edu/file/view/De+Beauvoir+Second+Sex.pdf>

Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, <https://www.marxists.org/reference/subject/ethics/de-beauvoir/2nd-sex/introduction.htm>

³⁰Ann Harris och Linds Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, Random House , New York, 1976, s.118

³¹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, <https://www.marxists.org/reference/subject/ethics/de-beauvoir/2nd-sex/introduction.htm>

Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft, Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2012, s.70

Mark A. Cheetham, *The Subjects of Art History*, kapitel: Wolfgang Kemp, *The metrology of Art and Its beholder, Methodology of the Aesthetic of Reception*, University Press, Cambridge, 1998

Mary D. Garrard, *The Image of A Female Hero in Italian Barock Art*, Princeton University Press New Jersey, 2. upplagan, 1989

Ann Harris och Linds Nochlin, *Women Artist 1550-1950*, Random House , New York, 1976, s.118

Svensk Uppslagsbok, 2.a upplagan, Förlagshuset Norden, Malmö, 1952

Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, Routledge , London, 1999

Griselda Pollock, Art Bulletin, 1989, <http://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20-Vol%2072%20Vol%203%20Pollock.pdf>

Roziska Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women Art and Ideology*, I.B Tauris &Co Ltd, London, 2.a upplagan, 2013
[http://de.wikipedia.org/wiki/Formalismus_\(Kunstgeschichte\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Formalismus_(Kunstgeschichte))

Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Wölfflin

Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Theodor Ackermann, München, 1888

Bilder:

1-6, http://en.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi, 2015

