

## Artemisias hævn

Af Ivan Z. Sørensen

Judit der hugger hovedet af Holofernes, var et af renæssancemalerens yndlingsmotiver. Rigtigt grumt blev det dog først i en kvindes hænder, Artemisia Gentileschi. Hun var en af de første betydelige malerinder, og hendes værker – der ellers er spredt ud over den ganske verden – er for tiden samlet på en udstilling i Rom.

Historien fortælles i *Judits bog* (et af Det Gamle Testaments 'apokryfe' skrifter, dvs. at det ikke regnes til de 'ægte' hellige skrifter).

Assyrerkongen Nebukadnezar lader sin overfeltherre Holofernes belejre den judæiske by Betylua. Byens ældste er på nippet til at overgive sig, men så går Judit i aktion. Hun er en rig og underskøn enke, og hendes listige plan er at hun med sine forføriske læber (som der står) vil bedåre Holofernes og knuse ham. Hun pynter sig og smører sig med vellugtende salver og tager sammen med sin tjenestepige Abra ud til fjendens lejr, hvor hun under foregivende af at ville forråde sin by får foretræde for Holofernes. Denne bliver ganske syg af begær efter hende, men den aften han vil ligge med hende, får han for meget vin og falder døddrukken om på sin seng. "Derpå gik hun hen til sengestolpen ved Holofernes' hoved, rev hans sværd ned, stillede sig lige ved sengen og greb fat i hans hår... Så rettede hun med al sin kraft slaget to gange mod hans hals og huggede hovedet af ham." Efter denne dåd begiver hun sig sammen med Abra hjem til Betylua, hvor hun naturligvis hyldes overmåde, og israelitterne tager i Herrens navn en gevaldig hævn med behørlige myrderier og plyndringer.

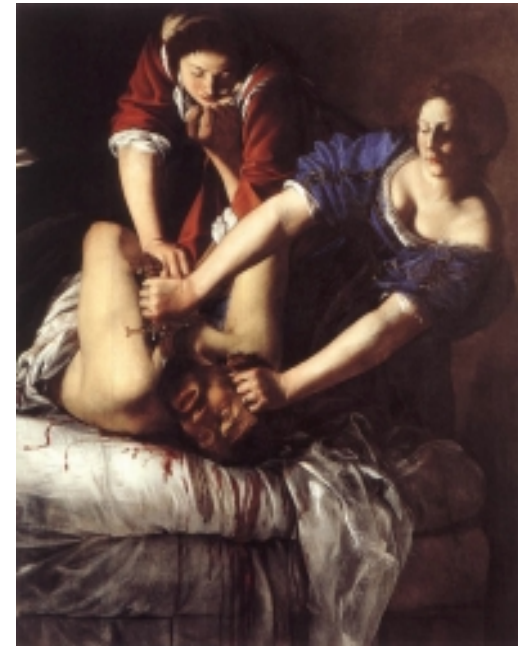
Halshugningen – eller hjemturen til Betylua, hvor Abra bærer Holofernes' hoved i en kurv – er skildret af Donatello, Botticelli, Michelangelo, Correggio, Tizian, Orazio Gentileschi, Caravaggio og mange andre – og altså af Artemisia Gentileschi. I renæssancen var Judit symbolet på borgerdyd der triumferer over fremmed tyranni. For Artemisia var der imidlertid i historien også et personligt anliggende, nemlig en voldtægt med en efterfølgende nedslidende retssag. Det er ikke mindst den tætte forbindelse mellem en kvindes lidelser og hendes kunstneriske udtrykskraft, der i de sidste årtier har gjort Artemisia Gentileschi til en feministisk heltinde. Hvad der måske i sidste ende ikke tjener hende til bedste.

Udstillingen på Palazzo Venezia i Rom hedder "I Gentileschi" (dvs. Gentileschi'erne), fordi den omfatter malerier af både far og datter, Orazio (1563-1639) og Artemisia (1593-1651). Orazio var fra Pisa, oplært i fætter Aurelio Lomis malerværksted, men han tog som ung til Rom for at gøre sin lykke i pavens stad, hvor der i slutningen af 1500-tallet var arbejde at finde for en talentfuld ma-

ler. Han holdt til i det 'internationale' kunstnermiljø mellem Piazza di Spagna og Piazza del Popolo, hvor man drak og sloges, intrigerede og grupperede sig, muntrede sig med kurtisanerne og diskuterede priserne på bestillingsarbejder i byens 400 kirker. Orazio blev snart en efterspurgt maler, ligesom han arbejdede for de fornemme familier og kuriens medlemmer. Han blev en holden mand og stiftede familie, hans værksted blomstrede, og det blev besøgt af tidens største malere, f.eks. hans gode ven Caravaggio; hvis stil den noget ældre Orazio delvist tog til sig. Det samme gjorde hans datter Artemisia.

Artemisia blev født i Rom den 8. juni 1593 som den ældste og som eneste datter i en børneflokk på syv. Og hun var den eneste der viste egentligt talent og som virkelig involverede sig i farens fag. Hendes mor Prudentia, døde i barselsseng da Artemisia var 12 år, men Orazio sikrede sin datter en fremtid ved at oplære hende som maler.

Der var andre kvindelige malere før (og efter) Artemisia. Abbedissen Plutilla Nelli (1523-88) fra Firenze, kendt for sin *Sidste nadver* (nu utilgængelig i munkenes spisesal i Santa Maria Novella), hvor der er disket op med nærende føde – et memento til de af hendes medsøstre der havde tilbøjelighed til fromhedsanoreksi. Sofonisba Anguissola (1531-1625) fra Cremona som blev en efterspurgt portrætmaler; hendes far, der tilhørte lavadelen, sørgede for at give sine seks døtre en uddannelse, der kunne gøre dem attraktive på ægteskabsmarkedet. Lavinia Fontana (1552-1614) fra Bologna og Marietta Tintoretto (1560-1590) fra Venezia, begge døtre af og oplærte af deres veletablerede maler-fædre. Og der var flere endnu (se f.eks. Frances Borzellos: *Eget atelier. Kvinder som kunstnere*, som udkom på dansk sidste år). Enten i kloster, finansieret af en bedrestillet far eller uddannet i fars værksted – det var den nødvendige baggrund for at en talentfuld kvinde kunne komme videre. Og selv under sådanne gunstige omstændigheder var en kunstnerkarriere for en kvinde noget ekstraordinært og fuld af vanskeligheder. En kvinde kunne ikke have sit eget hushold endsige værksted, kunne ikke købe maling og andre fornødenheder, måtte ikke studere anatomi eller bruge



Artemisia Gentileschi: Judit halshugger Holofernes, 1611-12, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli



*Allegoria dell'inclinazione*, 1615, Casa Buonarroti, Firenze

mandlige nøgenmodeller. Eventuelle bestillingstagere var på forhånd skeptiske på grund af hele den fjendtlighed mod kvindeskønheden der ligger dybt i den vestlige kultur; de kvindelige maleres virke var yderligere begrænset til portrætmaleriet – ud fra den aristoteliske filosofi at kun mænd kan forme (den kvindelige materie), kun mænd kan skabe; derfor anså mændene portrætmaleri for et passende virkefelt for kvindelige malere, da det ikke var egentligt skabende, men blot reproduktion.

Orazio tager sig altså af sin talentfulde datter. Allerede som tre-årig skal hun have siddet model for ham, og det fortsætter hun med. Hun leger med hans farver, tilbringer sin tid i værkstedet sammen med eleverne og medhjælperne, der snart må blande farver også til hende. Som 17-årig, i 1610, har hun udført bemærkelsesværdige præstationer, bl.a. et af hendes hovedværker *Susanne og de gamle*. Og hun har formodentlig medvirket på flere af de billeder af *Judit og hendes tjenestepige med Holofernes' hoved*, som blev lavet på Orazios værksted i disse år (et af dem befinder sig på Nasjonalgalleriet i Oslo). På værkstedet træffer hun også indflydelsesrige mennesker som Caravaggio (der dog forlader Rom i 1607) og Michelangelo den yngre (den store mesters nevø).

Men så skete katastrofen.

Orazio arbejder sammen med sin ven, den toscanske maler Agostino Tassi, som er specialist i perspektiv, hvad Orazio mener Artemisia kan have brug for at lære. Og Agostino underviser hende. Men han er, hvilket viste sig senere under retssagen, en skrupelløs person der har både voldtægt, incest og mord på samvittigheden; og en martsdag i 1611, hvor Orazio ikke er hjemme, får han adgang til hendes værelse, hvor hun befinder sig sammen med den lidt ældre veninde Tuzia, der bor i samme hus. Det synes at være Tuzia der har lukket Agostino ind, ligesom hun på hans opfordring straks forlader skuepladsen. Han skubber Artemisia ind i soveværelset og overmander hende, og selv om hun river og flår ham og sårer ham med en kniv, får han alligevel sin vilje – og opdager mod forventning (hævder han) at hun er jomfru. Han lover at gifte sig med hende, og derfor fortsætter de med at mødes. Men han indfrier ikke løftet, braldrer i stedet op om hvad han har bedrevet. Det kommer også Orazio for øre, og for familieærens skyld får han iværksat en retssag. Den begynder i maj 1612 og ender fem måneder efter, ganske bemærkelsesværdigt med at Agostino dømmes skyldig. Akterne fra retssagen er bevaret (bortset fra de sidste sider) og optrykt bl.a. i M.D. Gerrard: *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, 1991.

Men sejren havde sin pris og sine ydmygelser. Under processens forløb

blev Artemisia tvunget til at lade sig undersøge, for at det kunne fastslås hvor længe det var siden at hun blev penetreret. Og hun blev tortureret med tommelskruer for at prøve hendes udsagns sandhedsværdi. Men hun fastholdt sin påstand, på trods af at det kunne have smadret hendes kunstnerfingre. Hvis hun havde været forelsket i Agostino på et tidspunkt, og ønsket ham som mand (også fordi giftermål var en voldtaget kvindes eneste håb!) – så mistede hun i hvert fald alt for ham efterhånden som hun under processen lærte ham bedre at kende. Nok så alvorligt var det at Gentileschi'erne med processen fik en slem plet på deres omdømme, Orazio mistede bestillinger, og da Agostino efter otte måneder blev sluppet løs, vel på grund af gode forbindelser til pavehoffet, ragede han en stor del af deres fælles arbejde til sig.

Artemisia blev en måned efter processens afslutning gift med en ven af familien, florentineren Pietro Atiattesi. De flyttede hurtigst muligt til Firenze, hvor Artemisia fødte sin første datter, men samlivet med Pietro var ikke lykkeligt. Til gengæld fik hun her al mulig succes, især takket være Michelangelo den yngre og hendes onkel Aurelio Lomi, hvis navn hun tog. Hun blev ven med Galilei, introduceret ved Medeci'ernes fyrstehof og sågar, som den første kvinde, medlem af Accademia del Disegno. Stolt præsenterede hun sig som 'Madonna Artemisia Lomi, maler i eget navn'. Af Michelangelo fik hun også bestilling på – og en fyrstelig betaling for – et maleri til Casa Buonarroti, og her kan man stadig se hendes *Allegoria dell'inclinazione* fra 1615, der som (næsten) altid er et selvportræt, en yndefuld nøgen kvinde, som dog blev delvist påklædt siden hen.

I Firenze færdiggjorde Artemisia som noget af det første den *Judit hugger hovedet af Holofernes* (1612-13), som hun var begyndt på i Rom (nu i Napoli), og hun lavede endnu en (nu på Uffizi'erne i Firenze), som blev hendes sidste arbejde inden hun tog tilbage til Rom. Siden arbejdede hun et par gange sammen med sin far i Genova og i London, hvor han døde i 1639; sine sidste år tilbragte hun i Napoli i spidsen for en husstand med sine døtre og tjenere og et værksted med elever, berømt og respekteret, men også stadig på jagt efter arbejde; på sine ældre dage måtte hun benytte sig af kvindelige nøgenmodeller, og de tog sig godt betalt, hvilket hun beklager sig over i et brev.



Self-Portrait as the Allegory of Painting  
1630s, Royal Collection, Windsor



Er Judit en hævnenske med Artemisia selv i rollen? Er Holofernes Agostino der får sin velfortjente straf? Det er en udlægning som nutidens feminister gerne fremfører, og det samme gør Henrik Wivel i bogen *Selviagttagelse* (fra 1999).

Der er ingen tvivl om at hun brugte sig selv som model og at hun mestrede den komplicerede opstilling af spejle til formålet, som f.eks. i hendes fantastiske *Selvportræt som malerkunstens allegori* fra 1630 (nu i London). Således også med Judit. Det er karakteristisk at Artemisia er mere usikker med hensyn til mandskroppen og dens muskulatur, hvorfor Holofernes da også er delvist tildækket (se også hans bløde overarme), ligesom Judits håndtering af sværdet virker noget akavet. Hendes stilling med parallelle arme er overtaget fra Caravaggios billede af samme motiv fra 1596, og det gælder også andre elementer: selve det makabre øjeblik, de tre personer (i *Judits bog* er Abra ikke til stede), og ikke mindst Caravaggios skelsættende *chiaro-scuro*-teknik med en kraftig lyskilde der kastes ind i det mørke rum. Men den unge Artemisias genialitet og kunstneriske nytænkning viser sig bl.a. i brugen af netop lyset til skyggelægningen, f.eks. i Judits ansigt og i rundingen på det øverste af brysterne, måske inspireret af Galileis tegninger af månefaserne fra 1610. Selve Artemisias komposition i højformat er langt mere koncentreret (f.eks. de seks infiltrerede arme), end Caravaggios altfor langstrakte billede, og hendes udnyttelse af farverne er anderledes raffineret og integreret i helheden (f.eks. det røde blod der vælder 'naturligt' ud af halsen).

I et dramatisk motiv som dette er det naturligvis afgørende hvilke sindsbevægelser der udtrykkes hos personerne. Her kan det undre at den kraftanstrengelse der trods alt må ligge i Judits gerning, ikke afspejles i ansigtet, der i stedet udtrykker styrke, beslutsomhed og omhu, fordi dette er noget der *må* gøres, af hensyn til folkets overlevelse – og kunstnerens.

Det personlige element i scenen understreges også af, at hvor Abra som oftest fremstilles som en gammel kone der bare kigger på, så er hun hos Artemisia aktivt *med*, dette er noget de to kvinder står sammen om, solidarisk – et hak, måske, til den forræderiske veninde Tazia.

At scenen får en helt anden vægt i kvinde- end i mandehænder, er ubetvivleligt; ligeledes kan det selvfølgelig ikke forbigås at Artemisias personlige fortrædeligheder afspejles i hendes kunst og tilfører den dybt foruroligende aspekter, sådan som feminister har påpeget. Men undertiden trækkes modstillingen til Caravaggio så langt ud, at man i hans Judit ser en *femme fatale* og at mandevinklen som sådan er Holofernes' (med opspilede øjne og gennemskåret hals!). Det er at se bort fra renaissance-motivets betydning i historisk sammenhæng, hvor Judit så sandelig var en heltinde, nemlig byens eller republikkens. German Greer har udnevnt Artemisia til at være "den store maler af krigen mellem kønnene". Mere ædruelige kvindeforskere fremhæver at en talentfuld maler som Artemisia Gentileschi naturligvis ikke begrænser sig selv til et privat eller et ideologisk budskab.

En søgning på 'Artemisia' på nettet giver forunderlige resultater. Udstillingen *I Gentileschi* kan ses i Palazzo Venezia i Rom frem til d. 20.1.2002, siden i New York og St. Louis i USA.



Caravaggio: Judit halshugger Holofernes, c. 1598, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma



Artemisia Gentileschi: Judit halshugger Holofernes, 1612-21, Galleria degli Uffizi, Firenze