

Slike kao zrcalo identiteta - Artemisia Gentileschi

Špadina, Karla

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:634948>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-19**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Karla Špadina

Slike kao zrcalo identiteta – Artemisia Gentileschi

Završni rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Slike kao zrcalo identiteta – Artemisia Gentileschi

Završni rad

Student/ica:

Karla Špadina

Mentor/ica:

Izv. prof. dr. sc. Ana Mišković

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Karla Špadina**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Slike kao zrcalo identiteta – Artemisia Gentileschi** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 17. lipnja 2024.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Historiografija	2
3. Ciljevi	4
4. Orazio Gentileschi	5
4.1. <i>Anđeo nosi sv. Franju</i>	6
4.2. <i>Navještenje</i>	7
4.3. <i>Pronalazak Mojsija</i>	8
5. Artemisia Gentileschi	8
5.1. <i>Formativna faza u slikarstvu Artemisije Gentileschi</i>	8
5.1.1. <i>Suzana i starci</i>	9
5.2. <i>Artemisijina firentinska slikarska faza</i>	12
5.2.1. <i>Judita i njezina sluškinja</i>	13
5.3. <i>Artemisia u Rimu i Veneciji</i>	14
5.3.1. <i>Estera pred Ahasverom</i>	14
5.3.2. <i>Lucretia</i>	15
5.4. <i>Artemisia u Napulju</i>	16
5.4.1. <i>Autoportret kao alegorija slikarstva</i>	16
6. Artemisijini potpisi	17
7. Zaključak	19
8. Literatura	20

Slike kao zrcalo identiteta – Artemisia Gentileschi

Sažetak: U radu su analizirani biografski podaci i opus Artemisije Gentileschi. Pomno su razmotreni stilski utjecaji na njezino slikarstvo pa su u tom kontekstu analizirani stil i slikarska djela njezinog oca Orazija Gentileschija koji je bio jedan od prvih sljedbenika Caravaggia u Italiji. Svoje znanje je prenio na kćer koja je postala izrazito vješta u elementima ekspresivnosti i dramatičnosti na slici. Rad je detaljnije usmjeren na razmatranje prisutnosti osobnih životnih iskustava, događaja i trauma slikarice u načinu interpretacije pojedinih religijskih tema.

Ključne riječi: Orazio Gentileschi, Artemisia Gentileschi, biografija, feminizam, 17. stoljeće

1. Uvod

Michelangelo Merisi da Caravaggio bio je umjetnik koji je prešao granice klasičnog izričaja, dominantnog u slikarstvu 16. stoljeća i stvorio posve novi stilski izričaj zbog kojeg je njegovo slikarstvo postalo inspiracija brojnim drugim umjetnicima. S jedne strane izrazito poštivanje prirodnoga pri oblikovanju likova i u upotrebi boja, a s druge strane fantastična upotreba *chiaroscuro* i pomalo iracionalno oblikovanje prostora, odraz su njegovog osebnog karaktera.¹ Caravaggiov stil teško je objasniti kroz jednostavnu formulu zbog čestih improvizacija i *ad hoc* tehnike bez prethodnih skica. Iako nije imao izravnih učenika, krajem 16. i u prvoj polovici 17. stoljeća pojavljuju se slikari različitih pozadina i slikarske naobrazbe i iz različitih dijelova današnje Italije, kojima je glavni uzor bio upravo Caravaggio.²

Na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće Rim je bio jedno od glavnih središta umjetničkog stvaralaštva, pa se svaka inovacija koja je nastala u rimskim krugovima ubrzo širila u druge gradove, ali i u ostatak Europe. Stoga je fenomen *caravaggizma* ubrzo postao internacionalni fenomen, no ipak je koncentracija Caravaggiovih sljedbenika, tzv. *caravaggista*, bila najveća na području današnje Italije. Caravaggiovi sljedbenici nastavili su razvijati novu dimenziju naturalizma koji je zasnovan na dramatično-subjektivnim i narativnim prikazima. Od starijih slikara u ovoj skupini ističe se Orazio Gentileschi (1563.-1639.), a među mlađim Caravaggiovim sljedbenicima važno mjesto zauzima Orazijeva kćer Artemisia Gentileschi (1593.-oko 1652.).³

Artemisia Gentileschi jedina je žena među Caravaggiovim sljedbenicima. Njezina životna priča izaziva snažan interes u povijesno-umjetničkim krugovima, ali i kod šire javnosti. Često se spominje u kontekstu simbola ženske borbe za jednakost unutar patrijahalnog društva, no ona je puno više od toga. Učeći prvenstveno od svog oca Orazia, Artemisia je u već u adolescentnoj dobi savladala osnovne elemente slikarstva koje je imalo uporište u Caravaggiovom stilu. Po napuštanju očeve radionice, ubrzo se formirala kao samostalna i cijenjena slikarica, a njezina bogata slikarska ostavština svjedoči o visokoj razini genijalnosti i inovativnosti.⁴

¹ H. VOSS, 1997., 71-73.

² R. WITTKOWER, 1999., 41.

³ R. WITTKOWER, 1999., 41.

⁴ H. VOSS 1997., 105.

2. Historiografija

Literarni izvori koji govore o Caravaggiovim sljedbenicima relativno su oskudni, a sama materija ostavlja prostora za daljnja istraživanja. Glavni problemi koji se javljaju, osobito u slučaju Artemisije Gentileschi, jesu pitanja atribucije i datiranja djela. Hermann Voss autor je knjige *Baroque painting in Rome I: Caravaggio, Carracci, Domenichino and their followers*, iz 1997., u kojoj iznosi opću sliku stanja umjetničke scene u Rimu i ostatku Italije, na kraju 16. i u 17. stoljeću.⁵ Voss ističe kako je Caravaggio bio revolucionar koji je dovršio ideje slikara ranog 16. stoljeća, Rafaela i Coreggia. Dio knjige odnosi se na Caravaggiove sljedbenike u Italiji, ali i u Nizozemskoj te Španjolskoj.

Skupina autora na čelu s Keithom Christiansenom; pročelnikom Odjela za europsko slikarstvo u Metropolitan muzeju u New Yorku, i Judith W. Mann; kustosicom za europsku umjetnost u muzeju umjetnosti u Saint Louisu, 2001. godine sastavili su iscrpan katalog u sklopu izložbe *Orazio and Artemisia Gentileschi: father and daughter painters in baroque Italy* - koja se 2002. održavala u Rimu, New Yorku i Saint Louisu.⁶ Katalog uključuje interpretaciju djela predstavljenih na izložbi, ali i detaljne kronologije života Orazija i Artemisije Gentileschi. Glavni izvori koji su korišteni u formiranju kataloga, djela su američkih povjesničara umjetnosti Mary Garrard i Raymonda Ward Bissella, koji su većinu svog djelovanja posvetili upravo proučavanju to dvoje umjetnika. Nadalje, jedan od priloga katalogu je i dio transkripta sa suđenja Agostinu Tassiju, iz 1612. godine. Transkripti suđenja u cijelosti su sačuvani i predstavljaju iznimno važan izvor za slaganje činjenica iz biografije Orazija i Artemisije, ali i za shvaćanje općenitog stanja u društvu Rima na početku 17. stoljeća.

Jedan od autora prethodno navedenog kataloga, Keith Christiansen, 2004. napisao je djelo *Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi exhibition*⁷ - osvrt na spomenutu izložbu iz 2002. U njemu sažima Artemisijin put od očeve radionice do sazrijevanja u samostalnu umjetnicu u Firenci i stilski odmak od *caravaggizma* u posljednjoj fazi stvaralaštva. Francesca Maria Gabrielli u znanstvenom radu iz 2017., *O dvosjeklim mačevima: Artemisia Gentileschi i Judita*, analizira četiri Artemisijine slike posvećene biblijskoj junakinji Juditi, te sagledava tu temu kroz feministički kontekstualni pristup.⁸ Dodatna tumačenja simbolike, u djelima *Judita ubija Holoferna* (Muzej Capodimonte, Napulj, 1612.-13) i *Suzana i starci* (Dvorac Weissenstein, Pommersfelden, 1610.), donosi Joseph W. Slap u članku *Artemisia*

⁵ H. VOSS, 1997.

⁶ KATALOG, 2001.

⁷ K. CHRISTIANSEN, 2004.

⁸ F. M. GABRIELLI, 2017.

*Gentileschi: further notes.*⁹ Jesse Locker napisao je članak u kojem iznosi zanimljive spoznaje o Artemisijinom toskanskom podrijetlu i o mjestu njezina posljednjeg počivališta.¹⁰ Te spoznaje Locker temelji na Artemisijinoj biografiji unutar knjige *Pisa illustrata nelle arti di disegno*, koju je u 18. stoljeću napisao Alessandro da Morrona.¹¹ Naposljetku, rad koji bi također trebalo izdvojiti kao značajniji je i onaj Judith W. Mann koja u članku *Identity signs: meanings and methods in Artemisia Gentileschi's signatures* na zanimljiv način analizira razlike u Artemisijinim potpisima na pojedinim djelima.¹²

⁹ J. W. SLAP, 1985.

¹⁰ J. LOCKER, 2010.

¹¹ J. LOCKER, 2010.

¹² J. W. MANN, 2009.

3. Ciljevi

U ovom će se radu pristupiti prvenstveno monografskom opisivanju života Artemisije Gentileschi, jedne od predstavnika *caravaggizma* u Italiji. Na izabranim slikarskim djelima ukazati će se na glavne karakteristike njezinog stila. Osim stilskih obilježja, kroz analizu pojedinih Artemisijinih slika istaknuti će se i njezin značaj u feminističkom kontekstu. U tom smislu analizirati će se aluzije iz biografije utkane u religijsku tematiku na njezinim slikama. Za bolje shvaćanje Artemisijine osobnosti i slikarskog poteza, neophodno je prethodno upoznavanje s radom i stilom njezina oca Orazija - koji joj je bio velika podrška i učitelj. U radu će se također ukazati i na utjecaj Caravaggiovog stila i ekspresivnog izričaja na Artemisijino slikarstvo. Komparativnom metodom nastojati će se argumentirati hipoteza da je osobna trauma, koju je slikarica doživjela u svojoj formativnoj fazi, utjecala na stil više nego slikarski uzori kao što su Orazio Gentileschi ili Caravaggio.

4. Orazio Gentileschi

Orazio Gentileschi rođen je 1563. u Pisi, kao sin firentinskog zlatara Giovannija Lomija. Između 1576. i 1578. otišao je živjeti u Rim kod ujaka i uzeo je njegovo, tj. majčino prezime.¹³ Ne postoje podaci o njegovom slikarskom školovanju, već samo nagađanja da ga je sa slikarstvom upoznao njegov stariji brat, manirist Aurelio Lomi.¹⁴ Do kraja osamdesetih godina 16. stoljeća, Gentileschi se pridružio timu umjetnika koji su pod vodstvom Pape Siksta V. ukrašavali Vatikansku knjižnicu, a 1593. godine završio je fresku *Obrezanje Kristovo* u crkvi Santa Maria Maggiore u Rimu.¹⁵

Orazijev stil slikanja temeljio se na prilagodljivosti. Njegovom slikarstvu s kraja 16. stoljeća nedostajalo je snažnih emocija i uvjerljivosti, njegovi likovi bili su tipološki, a kompozicije konvencionalne.¹⁶ To se promijenilo nakon ljeta 1600. godine, kada je upoznao Caravaggiovo slikarstvo kroz djela *Poziv sv. Mateja* (1599.-1600.) i *Mučeništvo sv. Mateja* (1599.-1600.) koje je Caravaggio naslikao za kapelu Contarelli u crkvi San Luigi dei Francesi u Rimu.¹⁷ Nakon toga Orazio je ušao u Caravaggiovo društvo, a neko vrijeme su dijelili i studio. Ubrzo je Gentileschi postao Caravaggiov najvještiji sljedbenik, pa je u pojedinim segmentima - poput odnosa prema modelu i pretvorbe uobičajenih tema u nadnaravno i dramatično - čak i nadmašio svog uzora.¹⁸ Za Caravaggia je poznato da nije imao mnogo prijatelja u umjetničkim krugovima te je često dolazio u sukob s drugim slikarima. Godine 1603. Giovanni Baglione, slikar koji će kasnije objaviti zbirku biografija poznatih umjetnika, podnio je tužbu za klevetu protiv Caravaggia i njegova tri prijatelja, među kojima je bio i Gentileschi.¹⁹ Možda je to bio razlog zbog kojeg je u svojoj knjizi, pri opisivanju Gentileschijeve osobnosti, bio poprilično oštar:

„...držao se svoga mišljenja i sa svojim satiričnim jezikom vrijeđao je svakoga; Nadajmo se da će mu dragi Bog oprostiti grijeha...”²⁰

Godine 1621., član ugledne patricijske obitelji iz Genove - Giovan Antonio Sauli – pozvao je Gentileschija u Genovu.²¹ Nakon toga neko vrijeme proveo je u Parizu u službi Marie de' Medici, a kada je dogovoren brak njezine kćeri i engleskog vladara Karla I., vojvoda od

¹³ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 6.

¹⁴ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 6.

¹⁵ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 6.

¹⁶ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 5.

¹⁷ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 5.

¹⁸ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 5-7.

¹⁹ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 4.

²⁰ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 4.

²¹ KATALOG, 2001., XVI.

Buckinghama pozvao je Gentileschija u London. Orazio je, zajedno sa svoja tri sina, 1626. otišao u London, postao dvorski slikar i tamo ostao sve do smrti 1639. godine.²² Život u Engleskoj bio je potpuno suprotan nemarnom životu u Rimu. U Londonu se Gentileschi kretao u visokom društvu i doživio je napredak na društvenoj ljestvici. Ondje ga je portretirao dvorski slikar Anthony Van Dyck, prikazavši ga u elegantnoj odjeći s velikim ovratnikom i plaštem (sl. 1.). Njegov stav je snažan i siguran, ima podignutu lijevu obrvu i ispruženu lijevu ruku u gesti razgovora, te ostavlja dojam osobe koja je imala određeni utjecaj.²³

Kao što je već spomenuto, Gentileschijev stil bitno se mijenja nakon 1600. i to je ponajprije vidljivo kroz upotrebu *chiaroscuro* tehnike te kroz bogato i promišljeno oblikovanje likova. Jedino što je ostalo od firentinske tradicije u njegovom slikarstvu je pomalo primitivan način korištenja linije. Naturalizam i kontrasti u osvjetljenju kod Gentileschija podsjećaju na Caravaggiov stil, ali emocije koje izlaze iz njegovih prikaza su puno umjerenije, mekše i nježnije te u nekim slučajevima teže prema liričnosti.²⁴

4.1. *Anđeo nosi sv. Franju*

Kult sv. Frane ponovno je postao popularan u 16. stoljeću, ponajprije zbog reformacija unutar franjevačkih redova. Gentileschi je naslikao nekoliko primjera s ovom tematikom, među kojima je i slika *Anđeo nosi sv. Franju* iz privatne kolekcije u New Yorku koja se datira oko 1600. godine i smatra se najranijim Orazijevim prikazom te teme.²⁵

Slika (sl. 2.) prikazuje anđela koji pridržava klonulo tijelo sv. Franje odjevenog u franjevačku odoru. Njegovo lice je ispijeno, usta blago otvorena, a oči zatvorene. Tijelo sveca naslanja se na koljeno anđela koji ga desnom rukom pridržava oko struka, dok lijevom drži svečevu glavu. Anđeo je odjeven u dugu, zlatnu haljinu s bijelim krilima na leđima. Tijelo mu izgleda poput tijela odrasle osobe, no lice je dječjačko. Pogled anđela usmjeren je na lice sv. Franje. Blaga dijagonala u kojoj je postavljeno tijelo sveca, i ona oštija koju formira tijelo anđela, zajedno tvore oblik slova „X“. Likovi su prikazani u krupnom planu, dok je prostor taman i maksimalno skraćen. Na slici prevladavaju smeđi tonovi, a volumen i dramatičnost se naglašavaju izmjenom svjetla i sjene. Iscrpljeno lice sveca oblikovano je sivim tonovima, a nasuprot njemu nalazi se lice anđela s rumenim punašnim obrazima. Krila anđela i njegovo

²² KATALOG, 2001., XIII.

²³ K. CHRISTIANSEN, 2001a, 4.

²⁴ H. VOSS, 1997., 101.

²⁵ K. CHRISTIANSEN, 2001b, 50.

lijevo stopalo, jednim dijelom izlaze iz okvira slike, ostavljajući dojam da se radnja nastavlja izvan tih granica – riječ je o fleksibilnosti koja je jedna od glavnih karakteristika slikarstva 17. stoljeća.

4.2. *Navještenje*

Slika *Navještenje* (sl. 3.) nastala je 1623. za vrijeme Gentileschijevog boravka u Genovi, a danas se nalazi u Torinu u Galeriji Sabauda. Upravo to djelo Gentileschi je odlučio poslati, kao pokazatelj svoje slikarske vještine, savojskom vojskovođi Karlu Emanuelu I., a najvjerojatnije i Mariji de' Medici, nakon čega je bio pozvan u Francusku.²⁶

S lijeve strane prikaza smještena je Bogorodica, odjevena u crvenu haljinu i plavi plašt koji pridržava lijevom rukom. Podignuta desna ruka i pognuta glava mogu se protumačiti kao pokazatelji njezinog prihvaćanja onoga što joj govori arhanđeo Gabrijel koji kleči ispred nje. On je prikazan kao mladi čovjek odjeven u svijetlocrvenu haljinu i obavijen žutim plaštem oko struka, s velikim bijelim krilima na leđima. U lijevoj ruci drži ljiljan dok mu je desna visoko podignuta i kažiprstom pokazuje prema gore, prenoseći Mariji Božju volju. Iako je prostor dosta sužen, npr. vidi se samo polovica kreveta na lijevoj strani i polovica prozora s desne strane, jasno je da su likovi smješteni u tada uobičajenu sobu. U prostoru prevladava lagano dnevno svjetlo koje se u jednom dijelu pojačava zrakom svjetlosti što ulazi kroz otvoreni prozor u gornjem desnom kutu slike, zajedno s golubicom Duha Svetoga. Na krevetu iza Bogorodice nalaze se bijele plahte koje simboliziraju njezinu čistoću, a iznad kreveta visi crvena zavjesa čija naborana draperija daje određenu teatralnost prikazu. Fine konture i toniranje boja te blagi prijelazi svjetla i sjene koje slikar koristi pri oblikovanju likova i draperije; ali i postavljanje zavjese iza Bogorodice - što je čest motiv na Rubensovim slikama, pokazuju da je Gentileschi za vrijeme boravka u Genovi vjerojatno bio pod utjecajem ne samo Caravaggia, već i nizozemskih slikara čije je slikarstvo u tom gradu bilo uvelike zastupljeno.²⁷

²⁶ K. CHRISTIANSEN, 2001c, 198.

²⁷ K. CHRISTIANSEN, 2001c, 200.

4.3. Pronalazak Mojsija

U zadnjoj fazi Gentileschijevog stvaralaštva, za vrijeme boravka u Londonu, nastaju dvije slike s temom *Pronalazak Mojsija*. Obje se datiraju između 1630. i 1633. godine. Prva slika bila je narudžba engleskog kralja Karla I., a danas je dio jedne privatne kolekcije. Druga slika bila je narudžba španjolskog kralja Filipa IV. i danas se nalazi u muzeju Prado.²⁸

Na slici (sl. 4.) je prikazan trenutak u kojem faraonova kći pronalazi Mojsija kojeg su u košarici pustile niz rijeku njegova majka i sestra, kako bi ga spasile od sigurne smrti. Princeza je prikazana sa stavom prave aristokratkinje, u raskošnoj žutoj haljini ukrašenoj biserima i draguljima. Okružena grupom žena, kažiprstom desne ruke pokazuje na dijete. Jedna sluškinja kleči pridržavajući košaru s djetetom, dok dvije iznad nje pokazuju na rijeku u pozadini gdje je dijete pronađeno. Žena koja kleči s lijeve strane je Mojsijeva sestra koja gestom ruke princezi predlaže svoju majku za Mojsijevu dojilju. Mojsijeva majka stoji iza kćeri i nježno polaže ruku na njezina leđa pokazujući prisnost, dok joj je pogled usmjeren prema princezi. Geste dominiraju prikazom: kroz njih se želi ispričati priča. U pozadini je oslikan gotovo idiličan engleski krajolik, što je definitivno novost u odnosu na rimske i đenoveške radove Gentileschija. Također, u odnosu na prijašnje radove na ovoj slici prisutno je više svjetla i življih boja, a *chiaroscuro* element manje je naglašen. Sve su to pokazatelji Gentileschijevog odmaka od snažnog realizma i Caravaggiovog utjecaja koji se događao usporedno s njegovim udaljavanjem od Rima.²⁹

5. Artemisia Gentileschi

5.1. Formativna faza u slikarstvu Artemisije Gentileschi

Artemisia Gentileschi rođena je u Rimu 1593. godine kao jedina kćer Orazia i Prudentie Gentileschi. Nakon majčine smrti 1605. godine na Artemisiju pada teret skrbi o braći, a sa svega šesnaest godina počinje raditi s ocem u njegovom studiju.³⁰ Artemisia je u mladosti morala poštivati brojna ograničenja i za razliku od muških naučnika, nije imala priliku promatrati umjetnička djela izvan očevog studija - osim u crkvama. Rijetko je napuštala očevu kuću u kojoj će na kraju doživjeti veliku nesreću. Orazio Gentileschi često je pozivao svoje prijatelje slikare da sudjeluju u podučavanju Artemisije. Jedan od njih bio je i Agostino Tassi, ugledni

²⁸ K. CHRISTIANSEN, 2001d, 238.

²⁹ K. CHRISTIANSEN, 2001d, 238-240.

³⁰ KATALOG, 2001., XIII – XIV.

slikar koji je slikao i za Papu Pavla V.³¹ U ljeto 1611. tijekom jednog sata slikanja, Tassi je silovao Artemisiju. U kući je tada bila i Artemisijina čuvarica Tutia koja je posvjedočila kako je Tassi imao pomagača u zločinu, Cosima Quorlija.³² Kako je gubitak nevinosti prije braka tada značio veliku sramotu, Tassi je Artemisiji obećao brak te je ona, iako duboko povrijeđena, nastavila vezu s njim i donijela odluku da neće spominjati ono što se dogodilo. Nakon skoro godinu dana, Artemisijin otac saznao je što se dogodilo i podigao tužbu protiv Tassija zbog velike sramote koju je nanio njegovoj obitelji. Suđenje je trajalo dugo, a transkript istoga ostao je u potpunosti sačuvan. Artemisia se snažno branila i slikovito opisala sam čin silovanja, dok se Tassi smatrao nevinim.³³ Zanimljiv je detalj sa suđenja kada je sudac, kako bi donio konačnu odluku, odlučio upotrijebiti tehniku mučenja zvanu *sibile*.³⁴ To je podrazumijevalo vezanje prstiju tankim užetom i postepeno stezanje u svrhu izvlačenja istine iz svjedoka. No, sudac je odlučio da Tassija neće mučiti kako mu ne bi oštetio ruke. Kada je vidio da Artemisia i nakon mučenja tvrdi da je silovana, sudac je osudio Tassija na progon iz Rima na pet godina, ali tu kaznu Tassi nikada nije ispoštovao.³⁵

Artemisijina rana djela odraz su očeve prakse. Ona se već u dobi od sedamnaest godina mogla nazvati slikaricom, a u jednom pismu iz 1612. Orazio piše kako je Artemisia u svega tri godine postala vješta slikarica.³⁶ Njezinim najranijim djelom smatra se slika *Suzana i starci* (sl. 5.) iz 1610.

5.1.1. *Suzana i starci*

Slika *Suzana i starci* iz Dvorca Weissenstein u Pommersfeldenu datira se u 1610. godinu i prikazuje starozavjetnu temu. Dok se jednog dana kupala u svom vrtu, Suzanu su zaskočila dva starca koja su joj zaprijetila da će svima reći kako su je vidjeli s drugim muškarcem ako odbije biti s njima. Suzana ih odbija, oni je lažno optužuju, ali nakon odvojenog ispitivanja bivaju uhvaćeni u laži i osuđeni na smrt. Artemisijina interpretacija ove priče je ponešto drugačija od uobičajene. Suzana je prikazana kako sjedi u izvijenoj pozi unutar fontane. Iznad nje, preko zida fontane, naginju se dva starca. Suzana je prikazana gola, s bijelom tkaninom koja joj pada preko lijevog bedra. Njezino blijedo tijelo oblikovano je realistično, bez

³¹ P. CAVAZZINI, 2001., 286.

³² J. W. SLAP, 1985., 337.

³³ P. CAVAZZINI, 2001., 285-291.

³⁴ J. JONES, 2016.

³⁵ P. CAVAZZINI, 2001., 285-291.

³⁶ P. CAVAZZINI, 2001., 286.

idealiziranja. Dva starca su pritisnuta uz Suzanu, a bliži, gestom kažiprsta, preko ruke pokazuje Suzani da mora šutjeti i prihvatiti njihov prijedlog. Na većini dotadašnjih djela na istu temu, Suzana je prikazana kao zavodljiva žena, no ovdje to nije slučaj. Artemisijina Suzana snažno odmiče glavu od staraca. Na licu joj je vidljiv izraz nelagode, ispruženom lijevom rukom odguruje starca, a otvoreni dlan desne ruke prema starcima jasan je pokazatelj odbijanja. Blizina likova i izvrsnost oblikovanja gesti, promatraču omogućuju da osjeti nelagodu koju je osjećala Suzana, a njihova naglašena statuarnost potiče dojam voluminoznosti. Scena je smještena u jednostavan vanjski prostor bez puno detalja, a Artemisia se potpisala na donji lijevi kraj zida fontane.³⁷

Slika je nastala kada je Artemisia imala svega sedamnaest godina, pa se pretpostavlja da je pri slikanju imala određenu pomoć oca čiji je utjecaj jasno vidljiv, osobito u odnosu prema oblikovanju likova. Suzanino tijelo podsjeća na Orazijevog *Davidu* (Galleria Spada, Rim, oko 1610.), za kojega mu je uzor najvjerojatnije bio Michelangelov prikaz *Izgon Adama i Eve iz Raja* iz Sikstinske kapele. Paleta boja također podsjeća na Orazijevo slikarstvo. Ljubičasti plašt lijevog muškarca naslikan je na način da se prvo nanosi crvena boja, a preko nje plava. Nadalje, i difuzno osvjetljenje vanjskog prostora bliže je Orazijevom stilu, dok je za Artemisiju karakterističnije dramatično svjetlo unutar kontroliranog ambijenta interijera.³⁸ Neki autori idu korak dalje pa navode kako je moguće, s obzirom da je slika nastala godinu dana prije silovanja, da je Artemisia već tada dobivala ponude od Tassija i svoju nelagodu izrazila i na ovom prikazu, te da su starci zapravo njen otac i Agostino Tassi koji su bili veliki prijatelji.³⁹ To bi potkrijepilo teoriju Mary Garrard, koja na temelju seksizma objašnjava razliku između Artemisijinog načina prikazivanja ove teme i načina na koji istu temu prikazuju njezini muški kolege. Iz perspektive muškog umjetnika, zavođenje Suzane bila je avantura koja laska muškom egu, dok umjetnica priču shvaća kao seksualno uznemiravanje.⁴⁰

Istu temu Artemisia ponavlja na djelima iz 1622. (Burghley House, Lincolnshire) i 1649. godine (Moravska Galerie, Brno). Na slici iz 1622. (sl. 6.) kod Suzane je naglašena senzualnost. Za razliku od dramatičnog prikaza borbene heroine na slici iz 1610., Suzana se na ovoj slici pokušava pokriti, a glavu podiže prema nebu kao da traži pomoć od Boga. Ta je razlika djelomično razlog zbog kojeg se oko atribucije ove slike vode brojne polemike. Dok jedni odbacuju vjerojatnost da je Artemisia autorica ovog djela, ostali, poput Mary Garrard, smatraju

³⁷ J. W. MANN, 2001a, 296.

³⁸ K. CHRISTIANSEN, 2004., 103.

³⁹ J. W. MANN, 2001a, 298.

⁴⁰ J. W. SLAP, 1985., 340.

da je sliku kasnije prepravljala druga ruka.⁴¹ Na slici iz 1649. (sl. 7.) Suzana se opire, ali dramatični efekt znatno je manji u odnosu na sliku iz 1610. I ovdje Suzana gleda prema nebu, a muškarci su nešto udaljeniji od nje, čime se smanjuje osjećaj napetosti.

5.1.2. *Judita ubija Holoferna*

Biblijska priča o Juditi govori o udovici koja, kako bi spasila svoj grad od opsade Asiraca, odlazi u šator asirskog vojskovođe Holoferna, zavodi ga i odrubljuje mu glavu mačem. Tema je to koja se kod Artemisije interpretira kao odgovor na proživljenu traumu. Od četiri slike vezane uz Juditu, ova verzija iz Napulja (sl. 8.), iz Muzeja Capodimonte, smatra se najmlađom. Na temelju proučavanja rendgenskih snimaka slike te na temelju usporedbi sa slikama iste tematike drugih rimskih slikara tog vremena, ova slika datira se oko 1612. godine.⁴²

Uzorom za tu Artemisijinu sliku smatra se Caravaggiovo djelo *Judita ubija Holoferna* (sl. 9.), koje se nalazi u Nacionalnoj galeriji antičke umjetnosti u Rimu (Palazzo Barberini), a datira između 1598. i 1599. godine.⁴³ Za razliku od Caravaggiove horizontalne kompozicije, Artemisia postiže veću dramatičnost dijagonalnom kompozicijom i smještanjem likova u jednu kompaktnu skupinu. Nadalje, Artemisijina slika je znatno surovija u prikazivanju nasilja. Dok se još živi Holoferno grčevito bori, opirući se sluškinji Abri koja stoji iznad njega pridržavajući ga, Judita ga lijevom rukom drži za kosu, a desnom rukom izvršava čin ubojstva. Fizionomije tijela Artemisijinih žena znatno su snažnije od Caravaggiovih. Kod Caravaggia se na Juditinom licu ipak vidi određena nelagoda, a sluškinja Abra promatra čin sa strane. Na Artemisijinoj slici obje žene imaju smiren i hladan izraz lica i obje aktivno sudjeluju u činu ubojstva. Štoviše, Abra na tom primjeru čak preuzima važniju ulogu od Judite koja joj je virtualno podređena, tj. postavljena sa strane. Smatra se da je Abra zapravo Artemisijin autoportret jer se njezin izgled podudara s onim Artemisije na slici *Autoportret kao alegorija slikarstva* iz Kensington palače u Londonu (sl. 10.), jednako kao što je Caravaggiov Holoferno zapravo njegov autoportret. Zašto se Artemisia odlučuje na taj potez nije moguće tvrditi sa sigurnošću, ali pretpostavlja se da ima veze sa simbolikom prekida ženskog ropstva pod patrijarhatom, jer je na kraju priče Judita Abru oslobodila od ropstva.⁴⁴

⁴¹ J. W. MANN, 2009., 79-80.

⁴² J. W. MANN, 2001b, 308.

⁴³ J. W. MANN, 2001b, 308.

⁴⁴ F. M. GABRIELLI, 2017, 24-26.

Tamna pozadina na prikazu u kontrastu je sa žarkocrvenom sluškinjinom haljinom, plavom Juditinom haljinom i bijelom plahtom niz koju se slijeva crvena krv iz Holofernog vrata. Takav kolorit i snažan kontrast svjetla i sjene pokazuju Caravaggiov utjecaj. Surovi naturalizam i ekspresivnost u prikazivanju nasilnog čina, ono je u čemu Artemisia ide korak dalje u odnosu na Caravaggia, ali i većine ostalih umjetnika koji prikazuju istu temu.⁴⁵ Većina učenjaka slaže se da postoji veza između ovog djela i Artemisijina iskustva, te da je ono zapravo produkt njezina maštanja o osveti. Tassi je bio nasilnik koji je, pod izgovorom podučavanja Artemisije, ušao u njenu kuću i počinio strašan zločin. Tako i Judita pod lažnim izgovorima ulazi u Holofernov šator i uz pomoć svoje sluškinje ga dekapitira.⁴⁶

Istu temu slikarica je naslikala i oko 1620., a slika (sl. 11.) se nalazi u Galeriji Uffizi u Firenci. Najuočljivije razlike u odnosu na napuljsku verziju vidljive su u koloritu koji je svjetliji te u oblikovanju glavnog lika. Judita je odjevena u zlatnu haljinu koja je u kontrastu s crvenom krvi koja šiklja iz Holofernog vrata. Njezina kosa uredno je počesljana, a zanimljiv je i detalj narukvice na njezinoj ruci koja se može protumačiti kao direktan utjecaj teksta iz Biblije ili tadašnje firentinske mode. Općenito, cjelokupna kompozicija je smirenija i uravnoteženija u odnosu na napuljsku verziju.⁴⁷

5.2. Artemisijina firentinska slikarska faza

Nedugo nakon presude Tassiju, Artemisija se udala za Pierantonia di Vincenza Sttiatesija, s kojim je otišla živjeti u Firencu. Najstariji dokument koji svjedoči o njihovom boravku u Firenci, potvrda je o rođenju njihovog prvog sina Giovannija Battiste u rujnu 1613. godine.⁴⁸ Sačuvani su ostali i brojni dokumenti o Artemisijinim dugovanjima stolaru i ljekarniku između 1614. i 1617. Godine 1615. rodila je drugog sina, 1617. kćer Prudenziju, a 1618. kćer Lisabellu.⁴⁹ Firenca za Artemisiju kao slikaricu predstavlja prekretnicu, jer je tamo imala više slobode. Slobodno se kretala u umjetničkim krugovima grada, stekla važna poznanstva i izrasla u cijenjenu umjetnicu. Bila je prva slikarica koja je postala članica *Accademie del disegno* 1616. godine. To članstvo osiguralo joj je pravnu i umjetničku autonomiju i olakšalo joj povezivanje s važnim naručiteljima, među kojima se ističe njezin

⁴⁵ K. HELLWIG, 2011., 389.

⁴⁶ J. W. SLAP, 1985., 337-338.

⁴⁷ R. SPEAR, 2001., 347.

⁴⁸ E. CROPPER, 1993., 760-761.

⁴⁹ E. CROPPER, 1993., 760-761.

glavni pokrovitelj Cosimo II dei Medici.⁵⁰ Artemisijinom novom statusu vjerojatno je pomogla i činjenica da se po dolasku u Firencu predstavljala kao Artemisia Lomi. Obitelj Lomi bila je ugledna toskanska obitelj čiji su članovi bili poznati slikari Baccio i Aurelio Lomi kojima je Artemisia bila nećakinja.⁵¹

5.2.1. *Judita i njezina sluškinja*

Slika *Judita i njezina sluškinja* (sl. 12.) datira se između 1618. i 1619. godine, a nalazi se u Galeriji Palatina u Firenci. Na slici su u tamnom ambijentu prikazane Judita - s mačem koji je naslonila na desno rame - i Abra koja nosi Holofernovu glavu u košari naslonjenoj na lijevi bok. Riječ je o trenutku nakon Holoferнове smrti prije bijega iz šatora. Zamrznuti trenutak, u kojem se obje žene obaziru u desnu stranu kao da nešto čuju, pokazatelj je koliko je Artemisia postala vješta u ostvarivanju napetosti i dramatičnih efekata na slici. Artemisijina lijeva ruka je na desnom ramenu sluškinje Abre koja je promatraču okrenuta leđima. Lica žena prikazana su iz profila, a Abrino lice nestaje u sjeni. Ova Artemisijina slika smatra se nadogradnjom Orazijeve slike iste teme, iz 1608. koja se čuva u Nasjonalgalleriet u Oslu.⁵² Artemisija je, u odnosu na Orazijevu sliku, skratila prostor i približila likove tako da tvore koherentnu cjelinu. Teatralnosti prikaza pridonosi dijagonala koja usmjerava čitavu kompoziciju. Kolorit je sličan kao i na prethodno opisanom prikazu *Judita ubija Holoferna*. Žuta i crvena boja haljina, u kontrastu su s bijelom bojom Abrine košulje i marame na glavi. Mrtvačka sivozelena boja Holofernova lica, u kontrastu je s Juditinim rumenim obrazima.

Kao i prethodno analizirana slika *Judita ubija Holoferna*, i ova slika može se interpretirati na različite načine. M. Garrard ističe kako način na koji Judita nosi mač asocira na alegoriju Pravde. Dvojna su tumačenja odnosa gospodarice i sluškinje. Njihov odnos na slici može se interpretirati u kontekstu ženske solidarnosti ili jednostavno kao poslušno ponašanje Abre prema gospodarici Juditi. Posebno je zanimljiv detalj na ručici Artemisijinog mača, za kojeg se smatra da je prikaz mitskog stvorenja Meduze, po uzoru na Caravaggiovu *Meduzu* (sl. 13.) iz Galerije Uffizi. Prema mitu, Meduza je bila djevojka koju je Neptun silovao u Minervinu hramu, nakon čega ju je božica pretvorila u neman i pomogla Perzeju da je ubije. Stoga se i ovdje nameće mogućnost Artemisijine asocijacije na vlastitu traumu.⁵³

⁵⁰ M. D. GARRARD, 2020., 26-27.

⁵¹ J. LOCKER, 2010., 29.

⁵² J. W. MANN, 2001c, 332.

⁵³ F. M. GABRIELLI, 2017., 30.

5.3. Artemisia u Rimu i Veneciji

Godine provedene u Firenci za Artemisiju kao slikaricu bile su od velike važnosti, no na privatnom planu stvari su bile drugačije. Pretpostavlja se da je troje od njezino četvero djece preminulo jer se u kasnijim spisima spominje samo kćer Prudenzia, a i njezin suprug nagomilao je puno dugova. U pismu koje je 1620. napisala Cosimu II de Mediciju, govori da je odlučila otići u Rim kako bi se oporavila od loše obiteljske situacije.⁵⁴ U Rim je sa suprugom i kćeri stigla sigurno do ožujka 1621., a njegovo ime posljednji put se spominje u spisima iz 1623. godine. Prije odlaska u Napulj, provela je nekoliko godina i u Veneciji.⁵⁵ Za vrijeme boravka u Rimu Artemisia je slikala uglavnom povijesne, religijske i mitološke teme, a radila je i portrete.⁵⁶

5.3.1. Estera pred Ahasverom

Slika *Estera pred Ahasverom* (sl. 14.) nalazi se u Metropolitan Muzeju u New Yorku, a datira se između 1628. i 1635. godine. Kralj Ahasver oženio je Esteru ne znajući da je ona Židovka. Kada je kralj naredio pokolj svih Židova, oni su tražili pomoć od Estere. Iako je znala da se nepozvano pojavljivanje pred kraljem kažnjava smrću, Estera je odlučila uslišati molbe svog naroda, no došavši pred kralja osjetila je slabost i onesvijestila se.⁵⁷ Artemisia scenu prikazuje prema grčkim napisima koji su dodani izvornim židovskim, a koji su kanonizirani na Tridentskom koncilu 1546. godine.⁵⁸ Kralj se diže s trona, spreman pomoći svojoj kraljici koju pridržava sluškinja. Velika pažnja pridana je detaljima na raskošnoj odjeći glavnih likova. Estera je odjevena u žutu haljinu s ušivenim ornamentima na rukavima i rubovima haljine, a pojas oko struka ispunjen je draguljima. Kralj Ahasver odjeven je u baršunasto odijelo, bogato naboranih rukava i nogavica. Na nogama ima bijele čizme s krznenim rubom i brošem. Svi ti detalji i motivi mogu se povezati sa slikom Paola Veronesea *Estera i Ahasver* (sl. 15.) iz Louvrea.⁵⁹ Rendgenske snimke pokazale su još neke poveznice između Artemisijine i Veroneseove slike, poput prikaza sluge i psa u dnu stepenica, koje je Artemisia naknadno uklonila iz kompozicije. Zbog toga se pretpostavlja da je ova slika nastala tijekom ili

⁵⁴ R. SPEAR, 2001., 335.

⁵⁵ R. SPEAR, 2001., 335.

⁵⁶ R. SPEAR, 2001., 338.

⁵⁷ J. W. MANN, 2001d, 373.

⁵⁸ J. W. MANN, 2001d, 373.

⁵⁹ J. W. MANN, 2001d, 376.

neposredno nakon Artemisijinog kratkog boravka u Veneciji 1628. godine, gdje se upoznala s mletačkom slikarskom tradicijom *cinquecenta*.⁶⁰

Artemisija je eliminirala sve moguće distrakcije i dramatičnost događaja istaknula fokusom na glavne likove. Kralj i kraljica su prikazani u gotovo istoj visini, što nije bilo uobičajeno kod prikazivanja ove teme. Ahasver Esteru gleda ravno, a ne s visoka.⁶¹ Njegova reakcija je nervozna i zaštitnička, a kraljica je ta koja pokreće radnju. Artemisia je odlučila naglasiti jednostavan čin pada kraljice. Njezino tijelo je u položaju *contrapposta* s izbačenim desnim koljenom koje se suprotstavljaju kralju. Sluškinje lagano pridržavaju kraljicu pružajući joj više emocionalnu, nego fizičku podršku. Sve su to elementi kojima Artemisija oslikava Esterinu snagu duha i suosjećanje.⁶²

2.3.2. Lucretia

U Livijevoj *Povijesti Rima* ispričana je priča o ženi političara Tarkvinija Kolatina Lukreciji. Slično kao i Artemisia, Lukrecija je bila napastovana i to od strane muževog rođaka Seksta Tarkvinija. Nakon nemilog događaja on je Lukreciji zaprijetio da će je ubiti i predstaviti kao preljubnicu ukoliko ne bude šutjela. Hrabra Lukrecija sve je priznala ocu i mužu, a nakon toga je počinila samoubojstvo.⁶³

Artemisia Gentileschi Lukreciji je posvetila sliku (sl. 16.) koja se datira između 1623. i 1625., a danas je dio kolekcije Gerolamo Etro u Milanu.⁶⁴ Umjesto prikazivanja radnje, Artemisia na ovom prikazu u fokus stavlja protagonisticu koju prikazuje u krupnom planu. Lukrecija sjedi, a njezino bedro i koljeno oblikovani su toliko realistično da izgledaju kao da će izaći iz okvira slike. Oštrica i Lukrecijin pogled usmjereni su prema gore, kao da je prikazan posljednji trenutak između života i smrti. Kompozicija je snažna, a dramatični element naglašen je debelim konturama, tamnom pozadinom, *chiaroscuro* efektom te dinamičnom draperijom s bogatim naborima. Takav način prikazivanja Artemisia je odabrala kako bi istaknula Lukrecijinu hrabrost, a ne tugu zbog sudbine koja ju je zadesila.⁶⁵

⁶⁰ J. W. MANN, 2001d, 376.

⁶¹ M. D. GARRARD, 2020., 174.

⁶² M. D. GARRARD, 2020., 175.

⁶³ R. SPEAR, 2001., 361.

⁶⁴ R. SPEAR, 2001., 362.

⁶⁵ R. SPEAR, 2001., 361.

5.4. Artemisia u Napulju

Godine 1630. Artemisia je otišla u Napulj gdje je, izuzev nekoliko godina provedenih kod oca u Londonu, ostala do smrti 1652. godine. Unatoč katastrofama koje su ga pogodile tijekom 17. stoljeća, poput erupcije Vezuva 1631. i ustanka 1647.,⁶⁶ Napulj je bio jedno od glavnih europskih središta i grad koji je bio plodno tlo za umjetnike. U vrijeme Artemisijina dolaska, Napulj je bio pod španjolskom vlašću, a s obzirom da je slikarica otprije bila dobro prihvaćena u krugovima španjolskih naručitelja, selidba u Napulj bila je za nju dobra odluka. Njezini naručitelji bili su uglavnom članovi uglednih napuljskih i španjolskih obitelji. Kao i Orazio, i Artemisia je elitne naručitelje privlačila slanjem svojih slika uz laskava pisma, i bila je dobro upoznata s prevladavajućim ukusima u gradovima u kojima je boravila.⁶⁷ Pretpostavlja se da je Artemisia pokopana u Napulju u crkvi San Giovanni dei Fiorentini, gdje su bili pokopani brojni ugledni Toskanci, ali to nikada nije dokazano. Ta teorija se temelji na svjedočanstvu koje kaže da je za vrijeme restauracije krajem 18. stoljeća u crkvi pronađena nadgrobna ploča s natpisom „*HEIC ARTEMISIA*“.⁶⁸ Crkva je uništena sredinom 20. stoljeća, a na njezinom mjestu izgrađena je moderna građevina.⁶⁹

5.4.1. Autoportret kao alegorija slikarstva

U Kensington palači u Londonu nalazi se Artemisijin *Autoportret kao alegorija slikarstva* koji se datira između 1638. i 1639. godine. Cesare Ripa, u svojoj knjizi *Iconologia* iz 1593. godine, opisuje slikarstvo kao mladu prekrasnu ženu s gustom razbarušenom crnom kosom, s lučnim obrvama koje su odraz njenih kreativnih misli, s povezom oko usta koji je vezan iza ušiju te sa zlatnim lancem oko vrata s kojeg visi maska. Žena u jednoj ruci drži kist, a u drugoj paletu.⁷⁰ Smatra se da je pri stvaranju djela *Autoportret kao alegorija slikarstva* Artemisia slijedila upravo ovu Ripinu formulu.⁷¹

Portreti slikara u 16. i 17. stoljeću najčešće su bili medij za afirmaciju njihovog statusa u društvu. Uobičajena praksa bila je da se takvi autoportreti rade uz pomoć zrcala, a slikar je najčešće bio prikazan kako sjedi uz slikarski stalak, sa slikarskim priborom i s pogledom usmjerenim prema promatraču. Artemisia radi nešto sasvim suprotno. Ona slika svoj lik u

⁶⁶ R. LATTUADA, 2001., 379.

⁶⁷ R. LATTUADA, 2001., 380.

⁶⁸ J. LOCKER, 2010., 33.

⁶⁹ J. LOCKER, 2010., 33.

⁷⁰ J. W. MANN, 2001e, 417.

⁷¹ J. W. MANN, 2001e, 417.

bočnom položaju, s podignutom desnom rukom u pokretu slikanja kistom i s pogledom usmjerenim prema platnu koje na slici nije vidljivo (sl. 10.). U desnoj ruci drži paletu. Zlatnosmeđa pozadina stapa se s donjim dijelom njezine haljine, koja je u gornjem dijelu tamnozeleno. Na tamnom stalku u dnu slike vidljivi su njezini inicijali: A. G. F. (slovo F povezuje se s latinskim izrazom *fecere* koji u prijevodu znači raditi ili napraviti).⁷²

Pretpostavlja se da je Artemisia ovim autoportretom htjela istaknuti važnost svoje uloge slikarice. Koristeći činjenicu da se alegorijom slikarstvo prikazuje kao žena (*la pittura*), Artemisia svome autoportretu daje težinu koju nije mogao nositi nijedan autoportret slikara muškog roda.⁷³

6. Artemisijini potpisi

Artemisijin potpis nalazi se na devetnaest od četrdeset osam njezinih poznatih slika, što je poprilično visok broj u usporedbi s ostalim slikarima tog vremena.⁷⁴ Analizom potpisa moguće je uvidjeti brojne različitosti u načinu i poziciji pisanja. Smatra se da te različitosti nisu slučajne, već da je to još jedno sredstvo kojim je Artemisia isticala svoj identitet umjetnice i utjecala na publiku.⁷⁵ Puno ime i prezime Artemisia koristi u petnaest slučajeva, ali na dvanaest različitih načina. Položaj potpisa ponavlja samo na slikama s istom temom, kao što je to slučaj s tri slike na temu *Suzana i starci* na kojima je potpis smješten na kamenu zidu iza Suzaninih nogu. U tri slučaja Artemisia koristi samo inicijale. Uz ime i prezime, na trinaest slika Artemisia uključuje neki oblik latinskog glagola *fecere*. U šest slučajeva radi se o jednostavnom inicijalu F. Pet puta koristi imperfekt *faciebat*, a samo dva puta perfekt *fecit*.⁷⁶ Prema nekim shvaćanjima, imperfekt se koristio kada djelo nije bilo potpuno dovršeno, ili je autor htio ostaviti prostor za moguća poboljšanja. S druge strane, upotreba perfekta znači da autor s punim samopouzdanjem potvrđuje da je djelo dovršeno.⁷⁷

Valja spomenuti kako potpis nije nužno dokaz autorstva. Primjer za to je već spomenuta slika *Suzana i starci* (sl. 6.) iz 1622., iz Burghley House kolekcije. Osim stilskih karakteristika koje su izazvale dvojbe, anomalija se javlja i u načinu potpisivanja. Naime, jedino se na ovoj slici Artemisia potpisala s dva prezimena, Gentileschi i Lomi, pa M. Garrard ističe kako je

⁷² J. W. MANN, 2001e, 418.

⁷³ J. W. MANN, 2001e, 418.

⁷⁴ J. W. MANN, 2009., 74.

⁷⁵ J. W. MANN, 2009., 74.

⁷⁶ J. W. MANN, 2009., 77.

⁷⁷ J. W. MANN, 2009., 92.

moguće da je potpis dodala osoba koja je prepravljala sliku.⁷⁸ Najistaknutiji potpis vjerojatno je onaj sa slike *Magdalenino preobraćenje* iz Palazzo Pitti, koja datira oko 1615. godine. Potpis se nalazi na rubu Magdalenine stolice (sl. 17.), a oblikovan je kao dekorativni element. Vitice na slovima podsjećaju na zlatarsku tehniku filigran, što se dovodi u vezu s Artemisijinim precima koji su u toskanskim krugovima bili cijenjeni zlatari. Moguće je da je izborom prezimena Lomi i asocijacijom na zlatarsku tradiciju svoje obitelji, Artemisija htjela naglasiti svoje toskansko podrijetlo i približiti se firentinskoj publici.⁷⁹ Na drugoj verziji slike *Judita ubija Holoferna* koja je nastala oko 1620., Artemisia se potpisala: „*EGO ARTEMITIA/ LOMI FEC*“, što bi u slobodnom prijevodu značilo: „Ja, Artemisia Lomi, sam ovo napravila.“ Upotrebom zamjenice *ego*, Artemisia ne samo da naglašava vlastiti identitet već kao da promatraču želi poručiti da je ona, kao autorica, dekapitirala Holoferna.⁸⁰ Zanimljiv je i primjer slike *Navještenje* (sl. 18.) koja datira oko 1630., a na kojoj se Artemisia potpisala na komadiću papira u donjem desnom uglu slike. Takav način potpisivanja od početka 15. stoljeća bio je zaštitni znak mletačkih slikara, pa se smatra da je Artemisia svoju novu napuljsku publiku htjela podsjetiti na svoje nedavno iskustvo u Veneciji.⁸¹

⁷⁸ J. W. MANN, 2009., 80.

⁷⁹ J. W. MANN, 2009., 89.

⁸⁰ J. W. MANN, 2009., 92.

⁸¹ J. W. MANN, 2009., 97.

7. Zaključak

Od očeve radionice do napuljske faze slikarstvo Artemisije Gentileschi razvijalo se i sazrijevalo zajedno s njom. Sve nepravde koje je prošla u životu Artemisia je pretvorila u genijalna umjetnička djela. Boraveći u različitim gradovima, pokazala je sposobnost prilagodbe lokalnom ukusu i naručiteljima. Po uzoru na oca slijedila je utjecaj Caravaggiovog naturalizma. Teme njezinih djela najčešće su preuzete iz Biblije, a glavnu ulogu u njima imaju istaknute žene. Dramatični element postiže snažnim ekspresijama i pokazuje da je u tom aspektu nadmašila oca Orazia. Posebnu pažnju pridaje slikanju detalja, npr. tkaninama, čipki i sl., što se može protumačiti kao odraz njezine ženstvenosti.

Artemisijino slikarstvo česta je tema feminističkih povijesno-umjetničkih krugova. Feministički pristup povijesti umjetnosti temelji se na postavci da je rod ključan element za razumijevanje načina nastanka, ali i samog sadržaja nekog umjetničkog djela.⁸² Feministički povjesničari umjetnosti smatraju kako su žene u umjetnosti kroz povijest bile diskriminirane na različite načine. Umjetnička naobrazba bila je dostupnija muškarcima. Smatralo se neprimjerenim da žene slikaju promatrajući nage modele. Nadalje, ženama je bio zabranjen pristup na većini umjetničkih akademija od 16. stoljeća, a opći stav društva bio je kako ženi na prvom mjestu moraju biti njezine obiteljske obaveze.⁸³ Uzevši to u obzir, Artemisiju doista možemo smatrati jednim od važnih simbola borbe za ženska prava. Iz njezinih slika često se može iščitati prijezir prema patrijarhatu. Žene koje Artemisija slika su snažne, neovisne i trijumfirajuće. Njezina Suzana nije lakovjerna, već s gnušanjem odbija starce. Njezina Judita čvrsto drži Holoferna s jednom rukom, dok mu s drugom oduzima život kako bi spasila svoj narod. Analizom nekoliko njezinih slika iz različitih faza, u radu je ukazano i na niz asocijacija koje se putem odabranih tema, u kojima je čest naglasak na herojskoj ženi, mogu iščitati i reference na vlastitu biografiju umjetnice. Unatoč brojnim ograničenjima vremena i društva u kojem je živjela, Artemisija se ostvarila kao cijenjena umjetnica već za svog vremena, a njezina djela jednako su ozbiljna i kvalitetna kao i ona njezinih muških suvremenika.⁸⁴

⁸² L. S. ADAMS, 2009., 97.

⁸³ L. S. ADAMS, 2009., 98.

⁸⁴ H. VOSS, 1997., 105.

8. Literatura

L. S. ADAMS, 2009. – Laurie Schneider Adams, *The methodologies of art: an introduction*, London, 2009.

P. CAVAZZINI, 2001. – Patrizia Cavazzini, Artemisia in her father's house, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 282-295.

K. CHRISTIANSEN, 2001a – Keith Christiansen, The art of Orazio Gentileschi, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 2-37.

K. CHRISTIANSEN, 2001b – Keith Christiansen, Saint Francis supported by an angel, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 50-52.

K. CHRISTIANSEN, 2001c – Keith Christiansen, Annunciation, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 198-201.

K. CHRISTIANSEN, 2001d – Keith Christiansen, Finding Moses, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 238-241.

K. CHRISTIANSEN, 2004. – Keith Christiansen, Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi exhibition, *Metropolitan Museum Journal*, 39 (2004.), 101-126.

E. CROPPER, 1993. – Elizabeth Cropper, New documents for Artemisia Gentileschi's life in Florence, *The Burlington Magazine*, 135 (1088 (1993.)), 760-761.

F. M. GABRIELLI, 2017. – Francesca Maria Gabrielli, O dvosjeklim mačevima: Artemisia Gentileschi i Judita, *Književna smotra*, 49 (186 (2017.)), 21-36.

M. D. GARRARD, 2020. – Mary DuBose Garrard, *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, London, 2020.

K. HELLWIG, 2011. – Karin Hellwig, Painting in Italy, Spain and France in the seventeenth century, u: *Baroque: architecture, sculpture, painting*, (ur.) Rolf Toman, Ullmann, 2011., 372-427.

J. JONES, 2016. – Jonathan Jones, More savage than Caravaggio: the woman who took revenge in oil, u: *The Guardian*, 5. listopada 2016., (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/05/artemisia-gentileschi-painter-beyond-caravaggio>, 13. kolovoza 2020.)

KATALOG, 2001. – *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York

- R. LATTUADA, 2001. – Riccardo Lattuada, Artemisia and Naples, Naples and Artemisia, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 378-391.
- J. LOCKER, 2010. – Jesse Locker, An eighteenth-century biography of Artemisia Gentileschi, *Notes in the History of Art*, 29 (2 (2010.)), 27-37.
- J. W. MANN, 2001a – Judith W. Mann, Suzana and elders, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 296-299.
- J. W. MANN, 2001b – Judith W. Mann, Judith slaying Holofernes, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 308-311.
- J. W. MANN, 2001c – Judith W. Mann, Judith and her maidservant, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 330-333.
- J. W. MANN, 2001d – Judith W. Mann, Esther before Ahasuerus, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 373-377.
- J. W. MANN, 2001e – Judith W. Mann, Self-portrait as the Allegory of Painting (La Pittura), u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 417-421.
- J. W. MANN, 2009. – Judith W. Mann, Identity signs: meanings and methods in Artemisia Gentileschi's signatures, *Renaissance studies*, 29 (2 (2009.)), 71-107.
- J. W. SLAP, 1985. – Joseph W. Slap, Artemisia Gentileschi: Further Notes, *American Imago*, 42 (3 (1985.)), 335-342.
- R. SPEAR, 2001. – Richard Spear, "I have made up my mind to take a short trip to Rome, u: *Orazio and Artemisia Gentileschi*, (ur.) John P. O'Neill, New York, 2001., 334-362.
- H. VOSS, 1997. – Hermann Voss, *Baroque painting in Rome I: Caravaggio, Domenichino and their followers*, San Francisco, 1997.
- R. WITTKOWER, 1999. – Rudolf Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600-1750*, London, 1999.

Paintings as a mirror of identity – Artemisia Gentileschi

Abstract: Caravaggism is an international phenomenon that appeared in the early 17th century. One of Caravaggio's first followers in Italy was Orazio Gentileschi who met Caravaggio in 1600 and drastically changed his style towards naturalism and the use of the chiaroscuro technique. Orazio passed on his knowledge to his daughter Artemisia, who became extremely skilled in creating elements of expressiveness and drama in the paintings. Difficult life situations did not prevent Artemisia from becoming distinguished painter who is still often mentioned in the context of the fight against patriarchal society.

Key words: caravaggism, Orazio Gentileschi, Artemisia Gentileschi, Judith, feminism

Prilozi

Slika 1. Anthony van Dyck, *Portret Orazia Gentileschija* (izvor: K. CHRISTIANSEN, 2001a, 4.)

Slika 2. Orazio Gentileschi, *Andeo nosi sv. Franu* (izvor: K. CHRISTIANSEN, 2001b, 51.)

Slika 3. Orazio Gentileschi, *Navještenje* (izvor: K. CHRISTIANSEN, 2001c, 199.)

Slika 4. Orazio Gentileschi, *Pronalazak Mojsija* (izvor: K. CHRISTIANSEN, 2001d, 239.)

Slika 5. Artemisia Gentileschi, *Suzana i starci* (izvor: J. W. MANN, 2001a, 297.)

Slika 6. Artemisia Gentileschi, *Suzana i starci* (izvor: J. W. MANN, 2009., 79.)

Slika 7. Artemisia Gentileschi, *Suzana i starci* (izvor: J. W. MANN, 2009., 80.)

Slika 8. Artemisia Gentileschi, *Judita ubija Holoferna* (izvor: J. W. MANN, 2001b, 309.)

Slika 9. Caravaggio, *Judita ubija Holoferna* (izvor: https://www.wga.hu/html_m/c/caravagg/03/17judit.html)

Slika 10. Artemisia Gentileschi, *Autoportret kao alegorija slikarstva* (izvor: J. W. MANN, 2001e, 419.)

Slika 11. Artemisia Gentileschi, *Judita ubija Holoferna* (izvor: R. SPEAR, 2001., 349.)

Slika 12. Artemisia Gentileschi, *Judita i njezina sluškinja* (izvor: J. W. MANN, 2001b, 331.)

Slika 13. Caravaggio, *Meduzina glava* (izvor: F. M. GABRIELLI, 2017., 28.)

Slika 14. Artemisia Gentileschi, *Estera pred Ahasverom* (izvor: J. W. MANN, 2001d, 375.)

Slika 15. Radionica Paola Veronesea, *Estera i Ahasver* (izvor: J. W. MANN, 2001d, 374.)

Slika 16. Artemisia Gentileschi, *Lucretia* (izvor: R. SPEAR, 2001., 363.)

Slika 17. Artemisia Gentileschi, *Magdalenino preobraćenje*, detalj (izvor: J. W. MANN, 2009., 90.)

Slika 18. Artemisia Gentileschi, *Navještenje* (izvor: J. W. MANN, 2009., 96.)



Slika 1.



Slika 2.



Slika 3.



Slika 4.



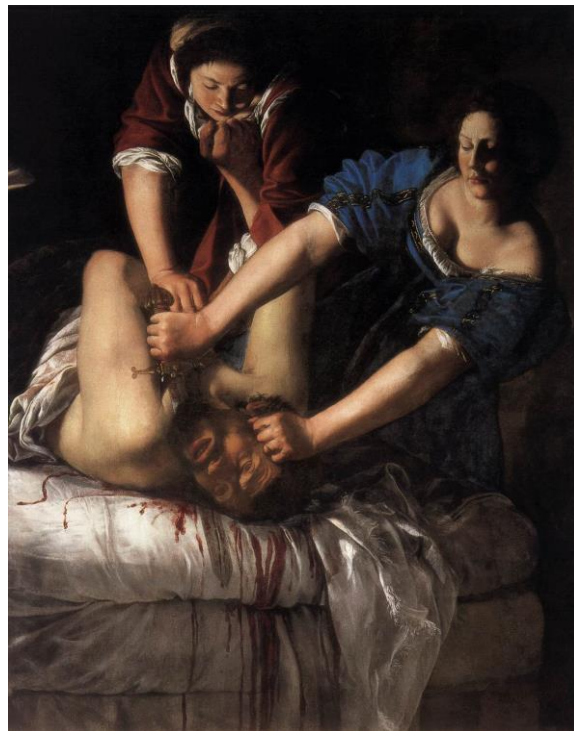
Slika 5.



Slika 6.



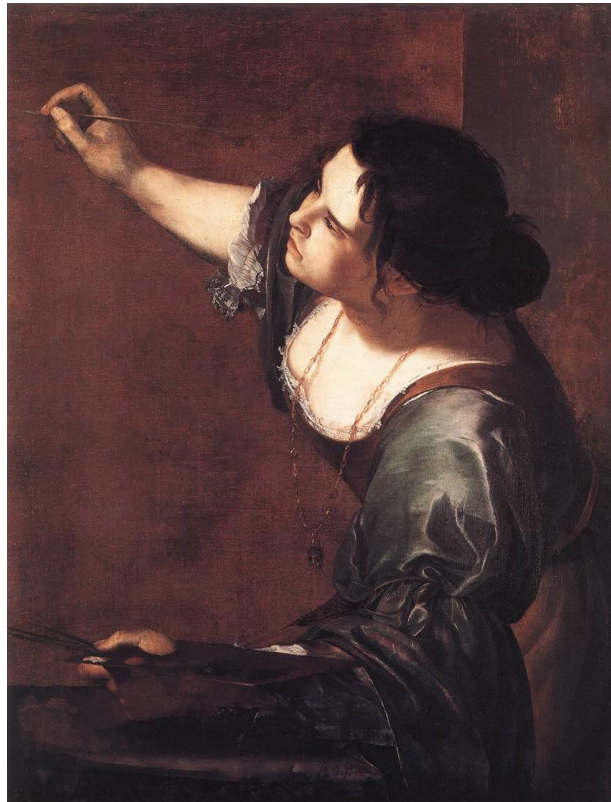
Slika 7.



Slika 8.



Slika 9.



Slika 10.



Slika 11.



Slika 12.



Slika 13.



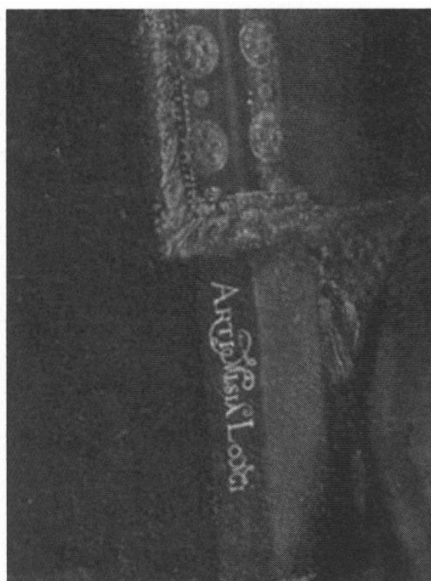
Slika 14.



Slika 15.



Slika 16.



Slika 17.



Slika 18.