

Artemisia

Vrouw & macht

RIJKSMUSEUM TWENTHE, ENSCHEDE
WAANDERS UITGEVERS, ZWOLLE



Een vrouwelijke blik. Artemisia's kracht en passie

Anneke Smelik

Geen vrouwelijk genie?

Als jonge student in de jaren zeventig engageerde ik me met de opkomende vrouwenbeweging. Op een familieavond riep een oom eens uit dat vrouwen niet konden schaken. Ja, vroeg een ander schamper, en waar zijn de vrouwelijke kunstenaars? Ik voelde me machteloos en verdrietig, want inderdaad: waar waren de vrouwelijke schaakkampioenen? Ik kende ze niet (de Netflix-serie *Queen's Gambit* bestond nog niet). En waar waren de vrouwelijke tegenhangers van Michelangelo, Rembrandt of Van Gogh?

Dezelfde vraag hield vijftig jaar eerder al een modernistische schrijfster bezig, nadat een man tegen haar had gezegd dat een vrouw nu eenmaal geen genie kon zijn. Virginia Woolf fantaseerde over een vrouwelijk genie: Judith Shakespeare. In een essay in *Een kamer voor jezelf* uit 1929 beschrijft zij de mogelijke levensloop van deze imaginaire zus van de toneelschrijver William Shakespeare.

Hoe slim ook, op school zou Judith niet zijn toegelaten. Ze zou door haar ouders ontmoedigd zijn om zelf te leren lezen, schrijven en studeren. Als ze al ambities had om het theater in te gaan, zoals haar grote broer, dan mocht ze als vrouw niet acteren. Ook had ze geen levenservaring kunnen opdoen door buitenhuis te werken, of eens naar de kroeg te gaan.

Woolf vervolgt Judiths fictionele leven: ze loopt weg van huis om te voorkomen dat ze op jonge leeftijd uitgehuwelijkt zou worden. Maar zonder de bescherming van een vader of echtgenoot zou ze vermoedelijk ongewenst zwanger zijn geraakt en zelfmoord hebben gepleegd uit schaamte. Of ze zou in het kraambed zijn gestorven. Voor intelligente en creatieve vrouwen in de midden- en hogere klasse voorziet Woolf een treurig leven.

Na deze denkoefening stelt Woolf dat creativiteit slechts gedijt in een omgeving die zowel veilig als stimulerend is. En dit was voor vrouwen heel erg lang niet weggelegd. Tot ver in de negentiende eeuw waren vrouwen uitgesloten van kunstacademies en

universiteiten en moesten ze zich toeleggen op hun 'natuurlijke' rol als huisvrouw en moeder. Natuurlijk zijn er altijd intelligente en creatieve vrouwen geweest, genieën ook, maar zonder opleiding, werkervaring, tijd en ruimte – 'een kamer voor jezelf' – konden ze zich niet ontplooien.

Vergeeten kunstenaressen

In de tweede feministische golf in de jaren zeventig stelden vrouwen opnieuw de vraag: waar zijn de vrouwelijke wetenschappers, de schrijvers en de kunstenaars? Dit keer doken zij de musea en archieven in. In alle hoeken en gaten hebben zij heel wat vrouwen opgediept: heldinnen, schrijfsters, schilderessen, componistes, wetenschapsters. Aha, ze waren er wel! De geschiedenis kon herschreven worden. Dit was het begin van vrouwenstudies in de jaren zeventig en tachtig: een immense revisie van de geschiedenis om plek te maken voor de vrouwen die er altijd zijn geweest, maar in de vergetelheid waren geraakt.

Dat was een geweldig moment, niet alleen voor de vrouwenbeweging, maar ook voor de kunstgeschiedenis. Ik herinner me nog goed de schok en opwindning toen ik in 1979 Germaine Greers boek *Vrouwenwerk – Wedloop vol hindernissen* las. Een zeer grondige studie naar honderden vrouwelijke kunstenaars door de eeuwen heen. Judith Leyster, Angelika Kaufmann, Elisabeth Vigée-Lebrun, Rosa Bonheur, Paula Modersohn-Becker: allemaal namen van ooit beroemde vrouwen waar ik nog nooit van gehoord had. Ondanks de maatschappelijke beperkingen die voor vrouwen golden, hadden sommigen zich toch artistiek weten te ontwikkelen. De vragen 'waarom zijn er geen vrouwelijke genieën?' en 'waar zijn de vrouwelijke kunstenaars?' bleken vals en foutief: ze zijn er wel degelijk geweest, maar kwamen tot voor kort niet of nauwelijks voor in de handboeken van de kunstgeschiedenis. Lang was er sprake van een blinde vlek.



De geniale uitzondering

Zo werd ook Artemisia Gentileschi opnieuw ontdekt in de tweede feministische golf. 'Opnieuw', want Artemisia werd al begin twintigste eeuw herontdekt, door onder meer Roberto Longhi. De echtgenote van Longhi, Anna Banti, publiceerde in de jaren vijftig een biografische roman over Artemisia.

'De geniale uitzondering' noemt Greer haar: een prachtige en krachtige vrouw uit de vroegmoderne tijd die prachtige en krachtige vrouwen schilderde. Dit was de grote ontdekking; hier was het vrouwelijke genie. De evenknie van Michelangelo, Rembrandt of Van Gogh, of, nou ja, eerder van min of meer tijdgenoot Caravaggio met wiens werk zij hevig concurreerde (hij overleed toen zij zestien was). In de afgelopen decennia is veel onderzoek gedaan naar Artemisia, naar haar leven en haar schilderijen. Veel werk is verloren gegaan, of verkocht onder de naam van een kunstenaar die in een latere periode meer opbracht.

Intussen zijn ook vele werken herontdekt, opnieuw aan haar toegeschreven en gerestaureerd. Ze is inmiddels zo bekend dat haar voornaam volstaat, net als bij beroemde mannelijke schilders. Artemisia is opgenomen in de canon der groten. Zij staat symbool voor de vrouwelijke genieën die in de geschiedschrijving vergeten of weggemoffeld zijn.

Een vrouwelijk perspectief

Artemisia Gentileschi staat als kunstenares vooral bekend om haar vrouwelijke blik: het bijzondere perspectief op vrouwen als sterke heldinnen, zoals Minerva en Cleopatra. Bij haar geen voorspelbare schoonheid, geen ondeugende charme of *glamour*, maar forse, krachtige en vastberaden protagonisten. Van hoogleraar Mieke Bal leerde ik dat een simpele vraag helpt vast te stellen of er sprake is van een vrouwelijke blik: wie spreekt, wie kijkt, wie handelt? Je kunt het ontbreken van een vrouwelijk perspectief achterhalen door het tegenovergestelde te vragen: wie spreekt niet, wie kijkt niet, wie handelt niet?

Artemisia Gentileschi

Jaël en Sisera, 1620

Olieverf op doek

86 x 125 cm

Szépművészeti Múzeum / Museum of Fine Arts, Boedapest







Als je bijvoorbeeld Artemisia's schilderij *Jaëlen Sisera* (1620) aanschouwt, dan is meteen duidelijk wie wel of niet kijkt en handelt (afb. 46). We zien een forse vrouw in weelderig vlees in een mooie zijden jurk, die ernstig kijkt naar de slapende, hulpeloze man die daar ligt met blote benen en een kwetsbare buik. De scène speelt zich af in licht en donker, het *chiaroscuro* dat zo typerend is voor de barokke schilderkunst. Vastbesloten heft Jaël haar hamer hoog op om die het volgende moment met kracht op de tentharig in Sisera's hoofd te slaan. Artemisia verbeeldt hier een gewelddadige heldin uit de Bijbel, net als bij haar beroemde *Judith onthoofdt Holofernes* (ca. 1620) (afb. 38). Het is niet het zwaard of het bloed dat uit de hals van de man gutst dat dit schilderij zo indrukwekkend maakt, maar de vastberaden blik van de bijbelse heldin Judith, vol opgekropte woede, geholpen bij haar daad van gerechtigheid door haar dienstmaagd.

Judith onthoofdt Holofernes is vanwege het bijzondere perspectief symbool geworden voor vrouwelijk verzet, als ware het een #MeToo-aanklacht *avant la lettre*. In Italië ging dit beeld in 2017 viraal op sociale media, en het jaar daarop in de Verenigde Staten nadat een rechter werd benoemd in het Hooggerechtshof ondanks goed gefundeerde klachten over seksuele intimidatie.

Feministische ideeën

Niet alleen haar werk, ook het persoonlijke leven van Artemisia speelt een rol in haar voorbeeldfunctie voor de vrouwenbeweging. Ze werd op jonge leeftijd verkracht door Agostino Tassi, een oudere vriend van haar vader met een losbandige en zelfs gewelddadige reputatie die haar perspectief in de schilderkunst moest bijbrengen. Dat weten wij nu, vanwege de goed gedocumenteerde rechtszaak die erop volgde. De (weliswaar ambivalente) steun van haar vader en familie zijn belangrijk geweest om dit verhaal een andere wending dan gebruikelijk te geven: in plaats van de schuld bij het slachtoffer te leggen, is er sprake van verzet. De schuld lag duidelijk bij de verkrachter, die uiteindelijk ook veroordeeld werd. Artemisia pleitte zichzelf

gepassioneerd vrij, hoewel ze voor de rest van haar leven geleden heeft onder haar reputatie als 'gevalen vrouw'.

Artemisia Gentileschi wees de traditionele vrouwenrol duidelijk af. Daarmee is zij een inspiratie voor feministen. Nu lijkt het misschien alsof we met een anachronistische blik naar het verleden kijken, maar dat is niet helemaal juist. De kunsthistorica Mary D. Garrard laat zien dat feministische ideeën al vanaf de vroegmoderne tijd de ronde deden, ook al bestond het woord toen nog niet; de fameuze *querelles des femmes*. Van Christine de Pizans *Het boek van de stad der vrouwen* uit 1410 (ook een herontdekking uit de tweede feministische golf!), langs de geschriften van Italiaanse en Franse dames uit de hogere klassen, tot Anna van Schurman, de eerste vrouwelijke studente in Nederland: overal schreven vrouwen over hun achterstelling en bepleitten ze gelijkheid voor vrouwen en mannen in bijvoorbeeld huwelijk of toegang tot onderwijs. En hoewel Artemisia de teksten vermoedelijk niet zelf las, zal ze zeker op de hoogte zijn geweest van het vertoog. Feit is dat zij in haar brieven vaak klaagde over haar achtergestelde positie als vrouw. Garrard stelt zelfs dat haar roem voor een deel gelegen is in haar strijd voor een betere wereld voor vrouwen. Artemisia schilderde bewust moedige heldinnen, zoals Cleopatra, om te laten zien dat vrouwen niet minderwaardig waren. Met haar schilderijen gaf ze een 'stem' aan de daden en verhalen van vrouwen uit de geschiedenis.

De mannelijke blik

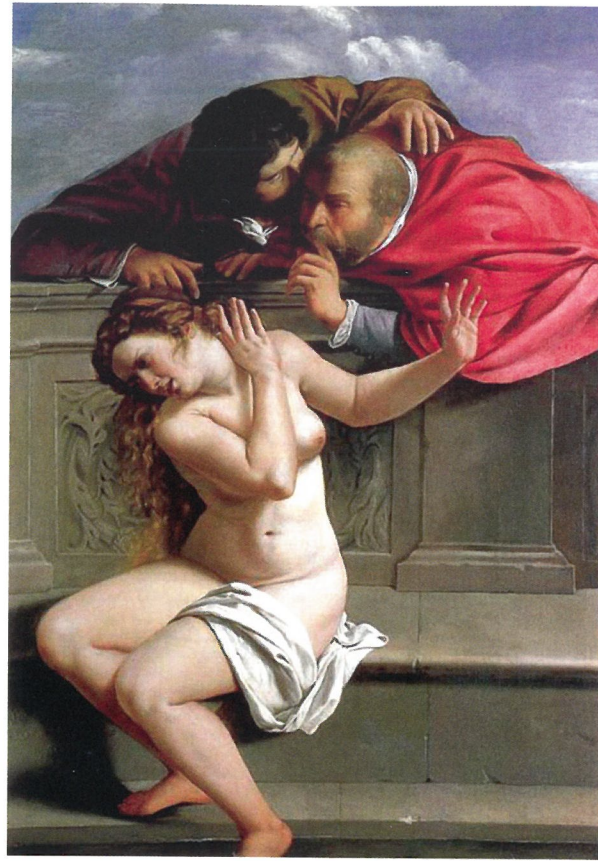
Dat Gentileschi het opnam voor vrouwen zie je niet alleen in de werken waarin sterke en moedige heldinnen een man vermoorden, zoals Judith en Jaël, maar ook in haar schilderijen waarin de vrouwen object zijn van de mannelijke blik. Vaak gaat het dan om het bijbelse verhaal van Bathseba en het apocriefe verhaal van Susanna die door mannen begluurd wordt bij het baden. Dit zijn geliefde thema's in de schilderkunst, omdat ze het mogelijk maken een naakte vrouw te visualiseren.

Het thema van glurende mannen die hun wellustige blik richten op naakte vrouwen is in de jaren zeventig voor het eerst bekritiseerd door John Berger in *Anders Zien*. Daarin laat hij aan de hand van tal van voorbeelden zien hoe in de westerse schilderkunst vrouwen steeds weer het object zijn van een mannelijk perspectief. De man kijkt, de vrouw wordt bekeken. Hij is handelend subject en zij niet meer dan het passieve object dat zijn blikken (of erger) moet ondergaan. De vrouwelijke toeschouwer, zo schrijft hij, kan niet anders dan kijken hoe zij bekeken wordt.

Sinds deze vroege kritiek van Berger is er een stroom van analyses ontstaan over de verbeelding van het vrouwelijk lichaam in schilderkunst en andere media. Ook is er gezocht naar een vrouwelijk perspectief: hoe ziet het eruit als vrouwen zich verzetten tegen die mannelijke blik? Als zij zelf subject worden van spreken, kijken en handelen? Inmiddels zijn we gewend aan een hausse van kunst, performances, films, televisieseries, videoclips, die door en voor vrouwen zijn gemaakt. Waarin verhalen verteld worden vanuit een vrouwelijk perspectief en gespeeld wordt met een vrouwelijke blik. Maar tot de tweede feministische golf was dit een onbekend terrein.

Verzet

Artemisia Gentileschi's blik op het bijbelse verhaal van *Susanna en de ouderlingen* is door feministen onthaald als een vrouwelijk verzet tegen mannelijke gluurdere, omdat het zo anders was dan vergelijkbare schilderijen uit die tijd. Haar eerste versie, geschilderd in 1610, staat bekend als haar allereerste schilderij, dat zij maakte toen zij zeventien was (afb. 48). Vooral in de Italiaanse schilderkunst werd het thema aangegrepen om het vrouwelijk naakt in volle glorie en frontaal te etaleren. Artemisia's *Susanna* verweert zich echter tegen de mannelijke blik door haar hoofd en deels ook haar lichaam af te wenden van de mannen. In de tentoonstelling is een latere *Susanna* te zien, uit



48

1622: een schilderij dat pas recentelijk aan haar is toegeschreven. Ook hier zitten de twee oudere, wellustige mannen heel dicht bij de badende Susanna, op het punt haar te grijpen, maar nu wendt zij haar blik niet af. Ze kijkt ietwat ambivalent omhoog: is ze angstig, verdrietig, hulpeloos? Het is moeilijk te zeggen, maar ook op dit latere schilderij verhult Artemisia voor het grootste deel Susanna's naakte lichaam, doordat ze met haar armen en doeken probeert haar eigen lichaam te beschermen.

48

Artemisia Gentileschi

Susanna en de ouderlingen, 1610

Olieverf op doek

170 x 119 cm

Schloss Weissenstein der Grafen, Pommersfelden

49

Cesare Dandini

De heilige Ursula van Keulen, ca. 1640

Olieverf op doek

126 x 89 cm

Amata Collectie, Rome





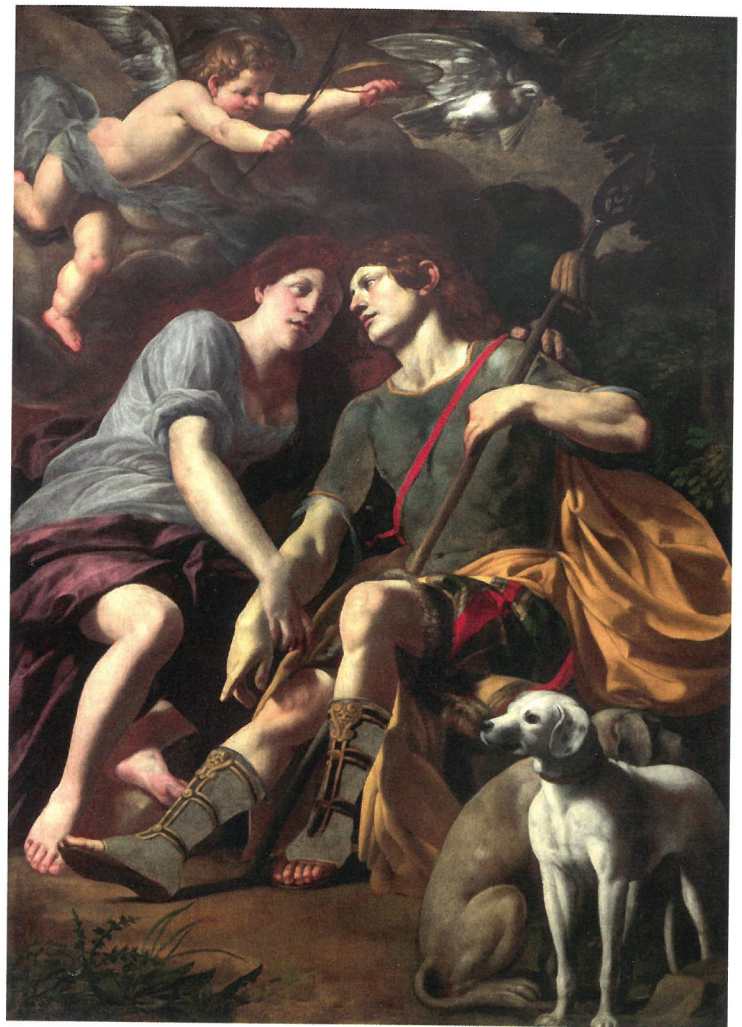
50

Zelfbewust

De herontdekking van Artemisia Gentileschi's werk sloeg in als een bom, omdat in haar schilderijen vrouwen zich met kracht verzetten tegen het mannelijke perspectief. De kracht zit in de forse, sterke vrouwen die Artemisia neerzet; dit is geen frêle vrouwelijk schoon, dit zijn stevige, krachtige lichamen die met passie van het doek afspatten. Vaak schildert zij twee vrouwen die in solidariteit opereren, zoals Judith en haar dienstmaagd Abra. Het zijn vrouwen die zich onttrekken aan de mannelijke blik, vrouwen die boos of brutaal terugkijken, die handelen en zelfs moorden. Artemisia's eigen leven, én haar werk, laten zien dat er een eeuwenlange traditie is van verzet van vrouwen tegen seksueel geweld.

Ze is ook een inspiratiebron, omdat zij zichzelf profileerde als een zelfverzekerde vrouw die zich bewust afzette tegen de conventies van haar tijd. Zo maakte ze meerdere zelfportretten en zou ze Judith, in het schilderij *Judith onthoofdt Holofernes*, hebben gemodelleerd naar zichzelf. In Holofernes zou haar verkrachter Agostino Tassi te herkennen zijn. Ook in het werk *Jaël en Sisera* zien we een bekende; het gezicht van Sisera zou trekken hebben van Caravaggio.

Als we nog eens goed kijken naar *Jaël en Sisera*, dan zien we in de kolom van steen op de achtergrond dat Artemisia triomfantelijk haar naam en de datum van vervaardiging in het Latijn heeft geschreven met de mededeling dat zij schilderij aan het maken was, alsof ze het niet voltooide: de toeschouwer moest het afmaken tot een interpretatie – *faciebat*. Kortom: zij verbeeldt hier niet alleen vanuit een vrouwelijk perspectief een moorddadige vrouw, een bijbelse heldin die haar volk redt, maar stelt zich ook zelfbewust en trots op als schilderes. Vanwege haar tegendraadse kunstpraktijk en prachtige schilderijen met krachtige vrouwen is ze tot op de dag van vandaag een feministisch icoon.



51

50

Giovanni Baglione
Magdalena, ca. 1610
Olieverf op doek
124 x 97,5 cm
Amata Collectie, Rome

51

Battistello Caracciolo
Venus en Adonis, ca. 1630
Olieverf op doek
204 x 145 cm
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napels





53

Jusepe de Ribera

Het martelaarschap van de heilige Agnes, ca. 1620

Olieverf op doek

245 x 170 cm

Collectie Giorgio Baratti, Milaan