



Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning
Institutt for språk og kultur

Kjønnsperspektivet i Artemisia Gentileschis kunst

En analyse av kunstnerens kjønns betydning i fremstillingen av menn i utvalgte bibelske motiver fra den italienske barokken.

Tone Maria Grüning

Masteroppgave i kunsthistorie KVI 3900, Våren 2020



Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven i kunsthistorie har vært en interessant og lærerik reise, men også en berg- og dalbane, og et stykke arbeid som ikke har vært mulig å gjennomføre uten min veileder, universitetslektor i kunsthistorie på Institutt for språk og kultur ved Universitetet i Tromsø, Hege Olaussen. Hun har gitt konkrete, konstruktive og motiverende tilbakemeldinger, og jeg er svært takknemlig for å ha fått tildelt en så kunnskapsrik fagperson til å komme meg gjennom dette to- års- prosjektet. Vi har hatt veiledninger ansikt til ansikt i Roma, og når korona- viruset kom, ble det kommunikasjon pr telefon og mail. Det ble alltid like motiverende og oppbyggende. Tusen takk!

Videre vil jeg rette en stor takk til *Det norske instituttet i Roma*, ved Anne Nicolaysen, for tildeling av stipend for et forskningsopphold i Roma høsten 2019. Med det fikk jeg anledning til å oppsøke museer og sett noen av verkene som oppgaven tar for seg, i tillegg til at jeg fikk tilgang til instituttets unike fagbibliotek, med litteratur som var svært relevant for min oppgave, og som jeg ikke ville ha fått tilgang til uten dette oppholdet. Bibliotekar Manuela Michelloni var virkelig på tilbudssiden! Å treffe fagpersoner innen kunst og arkeologi med så stor faglig tyngde var også svært givende. I løpet av oppholdet fikk jeg mulighet til å presentere prosjektet mitt på et av instituttets lunsj- seminarer, hvor tilhørere kunne komme med spørsmål og innspill. Tilbakemeldingene var noe jeg tok med meg videre inn i arbeidet med oppgaven.

En like stor takk også til Institutt for språk og kultur ved Universitetet i Tromsø, for fleksible løsninger for gjennomføring, en interessant og lærerik masteroppbygging og ikke minst for tildeling av mastergradsmidler til et veldig innholdsrikt og nyttig Roma- opphold.

Jeg vil også rette en takk til *Senter for kvinne- og kjønnsforskning* ved UiT, som også tildelte meg et stipend for å delta på en utstilling på National Art Gallery i London med Artemisia Gentileschis verker. Utstillingen ble utsatt som en følge av Covid- 19- viruset, men jeg er takknemlig for at senteret fant prosjektet mitt aktuelt nok til å tildele meg midler.

Til sist, en takk også til familie og venner, som har måttet tåle å høre om fremstilling av menn i bibelske motiver fra den italienske barokken, uke etter uke i to år, uten å ha bedt om det!

Universitetet i Tromsø

Våren 2020

Innhold

Forord	2
1 Innledning.....	7
1.1 Strukturering av oppgaven	11
1.2 Tidligere forskning på området	12
1.3 Artemisia Gentileschi- livet og kunsten	13
1.4 Kunst av kvinner i den italienske barokken	17
1.5 Susanna og de eldre, Judith og Holofernes og Jael og Sisera i billedkunsten.....	19
2 Kjønnsteori	23
3 Presentasjon av verkene	44
3.1 Artemesia Gentileschi- <i>Susanna og de eldre (1610)</i>	44
3.2 Guercino- <i>Susanna og de eldre (1617)</i>	46
3.3 Pompeo Batoni- <i>Susanna og de eldre (1751)</i>	47
3.4 Artemesia Gentileschi - <i>Judith halshugger Holofernes (1620)</i>	50
3.5 Michelangelo Merisi Caravaggio- <i>Judith og Holofernes (1598)</i>	52
3.6 Francesco Furini- <i>Judith og Holofernes (1636)</i>	54
3.7 Artemesia Gentileschi- <i>Jael og Sisera (1620)</i>	55
3.8 Ludovico Cigoli- <i>Jael and Sisera (1596- 1603)</i>	57
3.9 Jacopo Vignali- <i>Jael and Sisera (1630)</i>	58
4 Analyse.....	61
4.1 Susanna og de eldre.....	61
4.2 Judith halshogger Holofernes.....	67
4.3 Jael & Sisera.....	71
5 Oppsummering	76
6 Avslutning	84
7 Referansehenvisning	86

1 Innledning

Denne oppgaven skal ta for seg tre motiver i Artemisia Gentileschis produksjon -*Susanna og de eldre*, *Judith og Holofernes*, og *Jael og Sisera*, gjennom av en komparasjon med samtidige, mannlige kunstneres framstillinger av samme motiv. Det er forsket mye på Artemisia og hennes kvinneframstillinger, og kunstnerens kjønn og biografi har ofte blitt brukt som en «nøkkel» til forståelsen av hennes framstillinger av de nevnte motivene. For å prøve ut teorier om det kjønnede blikk som analytisk verktøy har jeg imidlertid valgt å snu om på kjønnsproblematikken, ved å fokusere på framstillingen av motivenes mannlige aktører.

En tradisjonell fremstilling av både kvinner og menn kan være med på å opprettholde det tradisjonelle synet på kjønn, noe som kan være uheldig hvis det bidrar til undertrykkelse, underlegenhet og stigmatisering. Jeg håper derfor at min vinkling kan bidra, om enn bare i liten grad, til et mere reflekter syn på for fremstilling av kjønn, og et mere kritisk perspektiv på kjønnsforskjeller.

Giovanni Francesco Barbieri (1591- 1666), også kjent som Guercino, var en italiensk barokkmaler fra regionen Emilia-Romagna som har bidratt med en tolkning av Susanna og de eldre som vil bli lagt til grunn for denne analysen. Han var aktiv og ledende i Roma og Bologna, og hans tidligste arbeider var preget av en kombinasjon av den såkalte chiaroscuro- effekten¹, sjarmer og mykhet. Guercino var for øvrig selvlært, men tungt inspirert av Carracci- brødrene, særlig Ludovico Carracci.

En annen italiensk maler, virksom i Roma fra 1728, som også har tolket historien om Susanna og de eldre, og som blir en del av sammenligningsgrunnlaget, er Pompeo Batoni (1708-1787). Han malte sin badende Susanna en god del år senere enn både Artemisia og Guercino. Batoni tilbragte så å si hele sin karriere i Roma, og ble anerkjent blant annet for sine tegninger av antikke statuer. Han ble også ansett som en habil historiemaler, hvor han malte religiøse

¹ Italiensk for lys- skgge, i Gombrich (1972), s 18

motiver, slik som for eksempel *Susanna og de eldre* fra 1751.² Batoni var særlig etterspurt av britiske og tyske oppdragsgivere og kunstforhandlere.

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1591- 1666), kjent som bare Caravaggio, har i likhet med Artemisia fremstilt Holofernes som halshugges av Judith. Hans tolkning legges også til grunn i analysen. Caravaggio var en kontroversiell og banebrytende kunstner, som har vært toneangivende og skoledannende, og han var dessuten en inspirasjonskilde for Artemisia, som var hans eneste kvinnelige følger, så vidt man kjenner til. Det er neppe noen underdrivelse å karakterisere Caravaggio som den store mester og grunnlegger av den barokke naturalismen og kilden til den senere barokke realismen. Caravaggio var særlig interessert i følelser, patos, død, lidelse og vold.³

Francesco Furini (1600- 1646) er en annen italiensk barokk- maler, fra Firenze, kjent blant annet for å anvende den spesielle sfumato- teknikken⁴, en teknikk man ser han anvender i behandlingen av historien om Judith og Holofernes, som skal sammenlignes med Artemisias tolkning over samme tema. Furini regnes som en representant for florentinsk barokk på begynnelsen av 1600- tallet og han var tungt inspirert av Caravaggio, selv om han også utviklet sin egen stil. Han var opptatt av den nakne menneskekroppen, slik man så i antikken, ikke bare som en gjengivelse av bibelske historier, men mere som en interesse for idealer og absolutt skjønnhet, som man for eksempel kan se i verker som *Painting and Poetry* (1626).⁵

De siste analyseobjektene er tre ulike fremstillinger fra den bibelske fortellingen om Jael og Sisera, og jeg vil nok en gang trekke frem Artemisias verk, og sammenligne den med en fremstilling av den italienske maleren Lodovico Cardi (1559- 1663), også kjent som Cigoli. Han virket både som maler og arkitekt på slutten av manierismen og begynnelsen av barokken, og han tilbrakte sin tidlige karriere i Firenze og de siste årene av sitt liv i Roma.

² <https://artuk.org/discover/artists/batoni-pompeo-17081787> (22.04.2020)

³ Pollock i Bal (2006) s 188

⁴ Teknikk som benyttes i maleri for å beskrive glidende overganger mellom forskjellige valører, slik at skiftet blir uten konturer, for å skape mer liv i bildet. <http://kunsthistorie.com/fagwiki/Sfumato> (pr 20.02.2020)

⁵ <https://www.uffizi.it/en/artworks/painting-and-poetry> (pr 13.05.20)

Hans versjon av *Jael og Sisera* (ca 1596- 1603) var ekstremt influerende i Firenze, og malere som Ficherelli, Fidani, Vannini og Vignali har laget kopier av Cigolis verk.⁶

Jacopo Vignali (1592–1664) sin fremstilling av samme tema legges også til grunn. Vignali representerer en tidlig epoke av barokken, og er kjent for å være tungt inspirert av Cigoli. I Vignalis verker ser man både realisme, teatralisk overdådighet og følelser. Det har blitt hevdet at han var inspirert av Artemisia, og man kan også spore likhetstrekk fra Caravaggio, særlig i *Baptism of Constantine* og *Christ Appearing to St. Bruno*.⁷

Sigmund Freud (1856- 1939), Jaques Lacan (1901- 1981), Michel Foucault (1926- 1984) og Louis Althusser (1918- 1990) er alle tenkere som har hatt betydelig innflytelse på de teoretikerne som i denne oppgaven er tatt for seg, selv om dette er tenkere som må sies å ha lite til felles med de kjønnteoretikerne de har inspirert. Ikke desto mindre har de vært avgjørende for den moderne kjønnteoriens utvikling. Jeg har allikevel valgt å vie liten plass til disse tenkerne, og heller fokusert på kjønnteoretikerne.

Det teoretiske materialet bygger blant annet på tankegods fra Laura Mulvey (1941-). Mulvey presenterer i sin artikkel «Visual pleasure and Narrative Cinema» (1975) psykoanalytiske ideer, hovedsakelig brukt i den tradisjonelle Hollywood- filmen, men også mye anvendt innenfor kunsthistoriske forskning. Artikkelen regnes som en klassiker innen feministisk teori, hvor Mulvey kombinerer generell filmteori, psykoanalytisk teori og marxistisk influert teori, hvor hun tar utgangspunkt i en maskulin tilskuerposisjon.

Både Bracha L Ettinger (1948-) og Griselda Pollock (1949-) har ført Mulveys argumenter et skritt videre gjennom å utforske mulighetene for en kvinnelig betrakter med et aktivt blikk og kvinners frihet til å nyte og betrakte et medium uten å måtte ty til masochisme eller identifisering med det mannlige blikket. Pollock tar et oppgjør med den modernistiske kunsthistorien, som hun mener har plassert kvinner i en posisjon som muser og vakre objekter for maskuline malergenier. Jeg mener det er interessant å se på dette aspektet, fordi som betraktere av hverandre, som betraktere av et bilde, og i likhet med kunstneren som skal

⁶ Bohn i Bal (2006) s 118

⁷ Chappell, Miles (1977) s 435-437

gjengi en eller flere personer, er også betrakteren fanget av egen oppfattelse som igjen er preget av den tiden man lever i, det sosiale samfunnslag man kommer fra, og det kjønn man har, og dessuten de muligheter og begrensninger som tidens ånd til enhver tid legger i rollene mellom kjønnene.

Amerikanske Linda Nochlin (1931- 2017) får ofte æren for å ha introdusert feminismen inn i kunsthistorien i essayet hvor hun stiller spørsmålet «Why Have there Been No Great Women Artists?» (1973). Hun satte med dette i gang undersøkelser og aktivitet i kunsthistorieforskningen. Nochlin skisserer tre perspektiver som preget den tidlige feminismens tekster: kvinner som kunstnere, kvinner som betraktere, og representasjonen av kvinner, som vakre objekter for blikket i kunst, film og i kunsthistorieskriving.

Liesebet van Zoonen (1959-) foreslår et slags kompromiss mellom passivt objekt og aktivt subjekt- strukturen, noe hun gjør rede for i boken *Feminist Media Studies* (1994), hvor hun skriver om tilskuerposisjon og kvinners erotiske blick på menn.

Den amerikanske Foucault- inspirerte Judith Butler (1956-) er blant annet kjent for bøkene *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) og *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of «Sex»* (1993), hvor forestillinger om kjønn utfordres med en teori som i dag spiller en stor rolle i kjønnsforskning. Jeg mener det kan være hensiktsmessig å se på hvordan språklige og kroppslige ytringer og uttrykk repeterer normer for kjønn, og hva det for Butler innebærer å være kvinne eller mann.

Ved at denne oppgaven jo tar for seg fremstillingen av menn i malerier fra barokken, er det også en oppgave som omhandler mannsforskning, og forskning på maskulinitet. Robert Connell⁸ (1944-) tar for seg studier av menn og maskulinitet i et kjønns- og likestillingsperspektiv i boken *Masculinities* (1995), som regnes som et gjennombrudd i hans forfatterskap og forskning. Connells tankegods er trolig ett av de mest siterte, diskuterte og innflytelsesrike bidragene innenfor den internasjonale maskulinitetsforskningen, og han viser særlig hvordan hvite, heteroseksuelle og materielt privilegerte, vestlige menn opprettholder

⁸ Connell ga ut boken *Masculinities* under navnet Robert.W Connell, men har i senere tid endret navn til Raewyn Connell

økonomisk og symbolsk makt. Jeg vil komme inn på hans 4- deling av maskulinitetsbegrepet, som er et overordnet system som viser hvordan menn inngår i kjønnete relasjoner til hverandre.

Oppgaven søker ikke å bekrefte maskulinitetens dominans, eller å finne et kvinnelig motsvar til kunsthistoriens mannlige store malere. Dette er altså ikke en analyse av hvorvidt Artemisia er en bedre maler enn sine mannlige kolleger. Analysen dreier seg heller ikke om å finne objektenes egen, indre verdi, uavhengig av kjønn, men heller en teoretisering omkring tekstlige og visuelle forhold rundt kjønn, seksualitet, lyst og subjektivitet/objektivitet.

1.1 Strukturering av oppgaven

Teksten tar i kapittel 1 for seg tidligere forskning på området kjønn og kunst, hvor det trekkes frem fire bidrag som kan anses som relevante. I samme kapittel fortsettes det med biografisk materiale av Artemisia Gentileschi, som skal tjene som et bakteppe for analysen. Den samme hensikten vil delen etter ha, som dreier seg om kunst av kvinner i barokken. Jeg har også valgt å ta med en liten del om de aktuelle verkene plass i billedkunsten, for å plassere de inn i en sammenheng som kan gi en bredere forståelse for funn i analysedelen.

Kapittel 2 er et teorikapittel, hvor det redegjøres for relevant kjønnsteori. I kapittel 3 vil de valgte verkene som skal ligge til grunn for analysen, presenteres, i alt ni verker. I presentasjonen av verkene, er det de formale trekkene det sees på, både likheter og forskjeller. Dernest kommer analysen av verkene i kapittel 4. Her ses det på hvorvidt ulike trekk responderer med teoriene som er presentert. Til slutt kommer kapittel 5, avslutningsdelen, hvor det skisseres ulike forklaringer på funnene i analysedelen. Denne delen skal i tillegg ha til hensikt å lukke oppgaven, og samtidig skape inspirasjon til videre lesning og forskning på temaet kjønn i kunst.

1.2 Tidligere forskning på området

Både barokken som stil og epoke, Artemisia Gentileschis kunst, feminisme og fremstilling av kvinner i den barokken malerkunsten, har vært gjenstand for omfattende forskning gjennom flere tiår. Forskningen favner om mange innfallsvinkler, og tar for seg mange ulike forhold knyttet til kjønn.

Når det gjelder forskningsrelevans for den innfallsvinkelen som er valgt i denne oppgaven, har for eksempel professor i bibelske studier ved The University of Sheffield, Ela Nutu, tatt for seg hvorvidt de ulike representasjonene av Judith er påvirket av kunstnerens kjønn. Hennes forskning skirver seg fra 2007, og hun stiller spørsmål om hvorvidt representasjonene er manifestasjoner av feministiske tilbøyeligheter, eller om det er kvinners stemmer uttrykt gjennom religion i et patriarkalsk samfunn. Nutu analyserer hvordan både teksten og dens heltinner blir tolket, og tar for seg blant annet Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani og Fede Galizia som representanter for problemstillingen, og hun sammenligner verker av disse kvinnene med de mannlige kunstnerne Orazio Gentileschi, Caravaggio og Cristofano Allori's verker over samme tema.

Dr. Caryn Tamber-Rosenau, assistent- professor i jødiske studier ved University of Houston, har foretatt forskning på kvinner i bibelen med bakgrunn i feministisk teori, og i *Biblical Bathing Beauties and the Manipulation of the Male Gaze: What Judith Can Tell Us about Bathsheba and Susanna* (2017) undersøker hun hvilke bibelske kvinner som med vilje fremstår som forføriske, med vekt på Bathseba, Susanna og Judith. I stedet for å ta for seg temaet i kunst, er det de faktiske bibelske tekstene hun gjennomgår.⁹

Maria Greer fra Stanford University har innskrenket sin forskning fra 2015 til å gjelde voyeurisme i billedlig fremstilling av Susanna og de eldre, med særlig vekt på kunstneren Thomas Hart Benton (1889- 1975). Hennes agenda har vært å (...) «examine the way in which Benton's choice of moment in his painting emphasizes the voyeuristic aspect of the

⁹ Tamber Rosenau, Caryn (2017) s 55-72

story and shapes meaning from the audience's complicity, ultimately creating a work which condemns the viewer for viewing.»¹⁰

Denne oppgaven dreier seg om representasjonen av menn. Det er derfor naturlig å nevne bidrag til forskning på menn. Både i norsk og internasjonal sammenheng foreligger det interessante forskningsprosjekter når det gjelder nettopp forskning på menn og maskulinitet. En av de viktigste bidragene er kanskje Klaus Theweleits (1942-) studie *Männerphantasien* (1977), hvor forfatteren utforsker en bestemt gruppe menns fantasier over, og forhold til kvinner og egen kropp. I en blanding av psykoanalyse og Foucault- inspirert kulturanalyse, analyserer Theweleit menns brev, selvbiografier, politiske verker og den litteraturen de leste og eventuelt lot seg inspirere av.¹¹

1.3 Artemisia Gentileschi- livet og kunsten

Artemisia Gentileschi har blitt et ikon og forbilde for mange, kanskje særlig for kvinnelige feministiske kunstnere, både i lys av sitt den gang uvanlige yrkesvalg, og ikke minst for sine kontroversielle fremstillinger av kvinner i motiver med tradisjonelle og bibelske motiver. Hun hevdes å være Caravaggios eneste kvinnelige følger, og gjenkjennes ofte både med den samme modige og dramatiske fremstillingsevnen som man ser hos ham, og samtidig også med den samme realismen og ekspressive uttrykksmåten Caravaggio er kjent og beundret for.

Artemisia ble født i Roma 8.juli 1593, inn i en kunstnerisk familie, som datter av maleren Orazio Gentileschi (1563- 1639), og som den eneste av fire søsken som hadde nevneverdige kunstneriske interesser og evner¹². Allerede i 1612, da Artemisia knapt var 19, oppdaget hennes far et ekstraordinært talent i henne, som han hevdet ikke hadde noen likemenn. Det

¹⁰ Greer, Maria (2015) s 1- 12

¹¹ Lorentzen/Mühleisen (2014) s 123

¹² Av tre sønner som overlevde, var det bare Artemisias fem år yngre bror Francesco som fikk opplæring i malerkunst, fortrinnsvis av Orazio. Francescos beskjedne og lite dokumenterte karriere var heller knyttet til å tjene sin far og søster. Garrard (1989) s 490.

skulle etter hvert vise seg at dette ikke var en overdrivelse, og man kan se av hennes aller tidligste verker at hun hadde, som Garrard uttrykker det: «highly precious artistic ability, which consisted in equal parts of an early mastery of technical skills, an extensive informal artistic education in Rome, and sheer creative genius.»¹³

Artemisia ble tidlig nært knyttet til Firenzes kunstakademi, etter å ha bodd der en periode, før hun igjen flyttet til Roma, og til slutt slo seg ned i Napoli. Sammen med sin far utførte hun store utsmykninger ved det engelske hoffet, før hun returnerte tilbake til Italia. Tiden i Napoli benyttet hun til å male blant annet religiøse sjangermalerier, eksempelvis *Susanna og de eldre* (1610) og *Judith halshugger Holofernes*, (ca 1620). Det er ellers sparsomt med opplysninger om hennes liv fra årene i Firenze, Roma, Venezia, London og Napoli. Hun døde i sistnevnte by i 1653.

Frem til 1970- årene, hadde ikke Artemisia og hennes kunst den statusen man ser i dag. Da Anna Banti (1895- 1985) publiserte sin italiensk- språklige biografi *Artemisia* (1947) bydde den på positive omtaler, en holdning som i stor grad ser ut til å være gjeldende i kunstakademiske forskermiljøer i dag. Frem til da var det begrenset med litterære kilder man kunne finne om Artemisia, med unntak av en artikkel av Roberto Longhi (1890- 1970); *Gentileschi padre e figlia*, publisert i 1916. Longhi beskrev Artemisias kunst som «a first-rate painter technically, intellectually inferior, even to her father».¹⁴ Han beskrev videre Artemisia som «l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura/the only woman in Italy who ever knew what painting is».¹⁵

Mary Garrard (1937-) beskrev senere Artemisia som «an artist of great expressive subtlety and visual wit, and she disrupted the art- world dialogue by presenting an exemplum of female agency that upset gender expectations, both in her own time and ours. Artemisia's intervention sparked an intense critical debate that has not ceased, and we owe it to her to keep this debate on track».¹⁶ Mens Garrard har gått i spissen for beskrivelser av Artemisia

¹³ Garrard, Mary D (1989) s 13

¹⁴ Garrard, Mary D (1989) s 357

¹⁵ Longhi i Benedetti (1999) s 42

¹⁶Garrard i Bal (2006) s 30

som en innovativ proto- feminist hvis brillante nytolkninger av tradisjonelle temaer er fremstilt på en enestående måte med kvinner som heltinner, har R.Ward Bissell (1936- 2019) argumentert for at Artemisias oppdragsgivere og mannlige kolleger fortjener mye av æren for hennes evner til å fremstille sine motiver i et feministisk lys.¹⁷ På 1960- tallet presenterte Bissel en artikkel, hvor han fremhevet Artemisias påvirkning på kunstnere i Firenze. Hans konklusjon var at "the importance of Artemisia to the Neapolitan School was second only to the impact made by Caravaggio himself".¹⁸

Det må allikevel legges til at langt fra all Artemisias kunst har blitt viet like stor oppmerksomhet eller begeistret alle like mye. Hennes *Jael og Sisera* (1620), ble for eksempel av Bissel omtalt som «passionless, stilted, and derivate»¹⁹, og som et middelmådig verk av mindre betydning, som svikter Artemisia når det gjelder oppmerksomhet rund emnet. For Judith W. Mann (1950-) fremstår *Jael og Sisera* som noe tilbakeholdent og som gjenstand for kontemplasjon heller enn dramatisk.²⁰ Enkelte peker også på det kontrastfylte mellom den aktive, kraftfulle Judith og den passive Jael.

Artemisias status i dag, som et ikon for feminister, bunner mye i de erfaringer med det undertrykkende, patriarkalske samfunnet hun levde under, både intellektuelt og fysisk. Hun ble i flere århundrer oversett som seriøs kunstner, og hun skal ha blitt voldtatt som ung kvinne av maler- kollega, Agostino Tassi (1578- 1644). Professor i historie, Elisabeth S. Cohen (1946-) sier om dette; "the whole axis of interpretation of the painter's work has rested upon this violent and traumatic life event, apparently leaving its indelible trace in choice of subject matter and energetic engagement with images of sex, violence, and female vulnerability that characterize her painted oeuvre".²¹

Nettopp mangelen på dokumentarisk materiale om Artemisias liv, har også vært med på å skape en noe mystisk aura rundt hennes personlighet. Helt siden professor i kunsthistorie

¹⁷ ibid

¹⁸ ibid

¹⁹ Bohn i Bal (2006) s 107

²⁰ ibid

²¹ Cohen (2000) s 47

Linda Nochlins (1931- 2017) gjennombrudds- essay fra 1971, «Why Have There Been No Great Woman Artist?», har de kunst- akademiske miljøene strevd med å integrere kvinnelige kunstnere i kunsthistorien. Som et resultat av oppmerksomheten rundt denne problemstillingen, og i kjølevannet av Nochlins essay, ble Artemisia trukket frem fra skyggen, og har siden den gang i stor grad blitt studert og hyllet som en av den italienske barokkens største kunstnere. Det er derimot usikkert om Artemisia selv hadde et bevisst forhold til hvorvidt det feministiske innholdet i egen kunst ble anerkjent av noen i sin samtid.

Professor i kunsthistorie, Babette Bohn (1950-) hevder at Artemisia uten tvil var den største av alle de kvinnelige malerne på 1600- tallet. Hun skilte seg ut på flere områder; hun var for det første ikke en adelskvinne, og heller ikke var hun primært en portrett- eller stilleben- maler. Hun var ifølge Bohn også den første kvinnen som malte historiske motiver.²² Bohn har pekt på flere faktorer som har gjort at Artemisia har fått den statusen som kvinne og kunstner hun har i dag: hun var aktiv malerinne i et patriarkalsk samfunn, og ble dessuten den første kvinne som ble medlem av Accademia di Belle Arti di Firenze²³ i 1616. Hennes kunst brøt i stor grad med samtidens kjønnsnormer.

Kvinner har en sentral plass i verkene til Artemisia. Hun fremstiller nødvendigvis ikke kvinnen som noe typisk sensuelt, erotisk eller som et objekt, men viser heller kvinneskikkelsen mere nyansert, og til tider også som direkte brutal. Hos Artemisia har ikke kvinner alltid en passiv rolle som bare tjener som en estetisk nytelse, men de blir heller gjenstand for en dypere psykologisk mening og som kvinner som er i stand til å forsvare seg selv. Ikke sjeldent er det kvinner som kjemper i bildene, gjerne i kamper med menn. Det er særlig Judith, den vakre israelitt- kvinnen som går igjen; hun er representert i minst syv av Artemisias verker.

Et annet bilde som sammen med *Judith halshogger Holofernes* (1620) regnes som et av hennes mesterverk, er *Susanna og de eldre* (1610), som viser nok en scene fra bibelen, med et

²² Bohn (2005) s 233

²³ et kunstakademi i Firenze, i Toscana, grunnlagt av Cosimo I de 'Medici i 1563.

typisk trekk Artemisia benyttet seg av: kvinner fyller ikke bare bildene tematisk, men også dimensjonalt.

1.4 Kunst av kvinner i den italienske barokken

Kvinner har gjennom tidene har hatt en meget begrenset involvering i kunstproduksjon, noe som imidlertid ikke betyr at de har vært helt fraværende. Allerede før kunst ble et begrep, kan man spore kvinnelige håndavtrykk i for eksempel hulemalerier, og både Vergil og Homer trekker frem kvinners sentrale rolle når det gjelder tekstil, poesi og musikk. Også den romerske forfatteren Pliny d.e (23 e.Kr- 79 e.Kr) skriver om kvinnelige greske kunstnere som malte, herunder Timarete, Eirene og Kalypso. Få verker har derimot blitt bevarte. Det var først senere, i renessansen, at kvinner kunne gjøre seg mere bemerket innen kunst, i kjølevannet av humanismen, hvor først og fremst adelige kvinner kunne studere malerkunst. Man så altså et tilløp til liberalisering med hensyn til kvinners utdanning. Det samme kvinnesynet som man hadde i renessansen, så man også videre inn i 1500- og 1600- tallet, og dette var lite forenelig med kvinnelige kunstneres arbeidsmuligheter. Selv om kunstakademiene begynte å skyte fart, og noen også ga kvinner adgang, ble disse gjerne henvist som elever og hjelpere av profesjonelle malere. Kvinnelige malere var gjerne døtre av kunstnere, noe som var tilfelle også for Artemisia, som var datter av Orazio Gentileschi.

Selvportretter av kvinner var derimot etterspurte, for i dem fant man en kombinasjon av en kvinnes fysiske skjønnhet, og hennes evner for å skape noe vakkert. Den italienske dikteren Annibale Caro (1507- 1566) proklamerte i et brev til den italienske malerinnen Sofonisba Anguissola (1532- 1625) at “there is nothing I desire more than an image of the artist herself, so that in a single work I can exhibit two marvels, one the work, the other the artist”²⁴ . Dette utsagnet reflekterer sammenhengen mellom kunst og kvinnelig skjønnhet som gjorde seg gjeldende i portretter av og med kvinner. Kunstneryrket var for menn, men kvinner skulle gjerne bli portrettert og være gjenstand for beskuelse. Når Caro hevder at malerkunst var

²⁴ I Jacobs (1994) s 74

“the profession of gentlemen”, uttrykte han den gjengse holdning til kvinner og kunst på den tiden. Kvinner var ikke i besittelse av det som krevdes for å bli gode kunstnere. De som mot formodning lyktes, ble ansett som unntak heller enn regelen. Det var tanker om kvinners natur som lå til grunn for denne holdningen. Man så på kvinner om ufullkomne i så måte, og for kontrastfylte (oxymoron). Kvinner skulle bare tildeles passive roller, det var menn som skulle stå for det innovative, oppfinnsomme og kreative.

Kvinnesyntet var et hinder, ikke bare i forhold til valg av motiv, men også i forhold til opplæring, for eksempel når det gjaldt aktttegning. Denne begrensningen begynte noen få utdannede kvinner å protestere mot, de godtok ikke denne mangelen på likestilling hva kunstneriske evner og muligheter angikk. De ønsket ikke lengre bare å være statussymboler uten noen indre verdi.

Maleryrket på 1600- tallet hadde ikke den samme statusen som skrive- kunsten, det ble ansett nærmest som håndverksarbeid, og det var dermed også dårligere betalt. For å oppnå en større frihet i kunstnerisk utfoldelse, ble det oppført kunstakademier som var mere avansert enn de eksisterende. Et slik akademi var for eksempel Academie Royale de Peinture et de Sculpture²⁵ i Paris, grunnlagt i 1648. Dette akademiet ble et sentrum ikke bare for utøvende kunst, men det ble også en arena for å diskutere estetiske forhold. Debattene og forelesningene ble offentliggjort, noe som skapte interesse for det lesende publikum. Her hadde også kvinner adgang. Det var imidlertid forbudt å bruke nakne kvinnemodeller på disse offentlige akademiene, og det var heller ikke adgang for kvinnelige kunstnere å male mannlige nakenmodeller. Kvinner ble derfor holdt borte fra en svært viktig del av undervisningen, og motiv- bredden ble innskrenket til å gjelde portretter, stilleben og landskap. Senere har Linda Nochlin pekt på at en slik utestengelse er å sammenligne med å nekte en medisinstudent å dissekere eller undersøke det nakne menneske- legemet.²⁶

Italia var i denne perioden å regne som et kunstsentrum, hvor man kunne finne mange forskjellige skoler med ulike profiler. Hvor noen interesserte seg for idealiserende og

²⁵ Kunstakademi for maleri og skulptur i Paris, opprettet etter tillatelse fra kong Ludvig XIV. (<https://www.britannica.com/art/academy-of-art#ref41276>) 20.05.2020

²⁶ Nochlin i Smith (2006) s 61

forskjønnende fremstillinger, hellet andre mot realisme, og atter andre fremhevet naturalisme. I Bologna, hvor man dyrket det idealiserende, var det flere kvinnelige malere som jobbet. En av de kanskje mest kjente av de kvinnelige Bologna- malerne var Elisabetta Sirani (1638-1655), hvis far Giovanni Andrea Sirani (1610- 1670) også var maler.

1.5 Susanna og de eldre, Judith og Holofernes og Jael og Sisera i billedkunsten

Den bibelske hendelsen rundt den vakre, babylonske kvinnen Susanna var et yndet motiv å male blant de italienske malerne på 1600- tallet. Historien om den unge, gifte kvinnen finnes i et av Det gamle testamentes apokryfe skrifter, et tillegg til Daniels bok. Susanna var ifølge skriften gift med jøden Joakim i Babylon. Videre sier teksten at hun ble forsøkt forført av to eldre menn, men de ble avvist, og som hevn fra disse ble hun anklaget for ekteskapsbrudd. Den unge Daniel redder henne ved å skille de to, og stille de slike spørsmål at det ble oppklart at de hadde løyet.²⁷ Artemisia har blant annet bidratt med tre malerier med dette motivet, antakelig malt i perioden mellom 1610 og 1649²⁸. Både Guercino og Batoni har også malt Susanna og de eldre. Mens førstnevnte malte sitt i 1617, malte Batoni sitt i 1751. Alle disse tre fremstillingene av Susanna som bader, byr på typiske trekk for barokken: utnyttelsen av perspektiv og rom, liv og bevegelse, og det som John R. Martin (1916- 2000) påpeker: «The aim, as one might put it, is to break down the barrier between the work of art and the real world; their method is to conceive of the subject represented as existing in a space coextensive with what of the observer.»²⁹

Historien om Judith og Holofernes har også vært et enormt populært tema, i alle kunstformer, gjennom århundrer. Temaet har blitt behandlet i illuminerte manuskripter fra middelalderen, skulpturer, fresker, oljemalerier, trykk, poesi- bøker, oratorier, dramaer og skuespill. Mange vil kanskje si at Caravaggio i særlig grad har vært en inspirasjonskilde. Historien fra Judiths

²⁷ <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Daniel+13&version=RSVCE;KJV> pr 14.10.2019

²⁸ Salomon i Bal (2006) s 45

²⁹ Martin (1977) s 155

bok i Bibelen, sier at enken Judith først sjarmerer den syriske generalen Holofernes, for deretter å halshugge ham i teltet sitt.³⁰ Roger J. Crum (1935-) hevder at «these depictions sometimes carried latent political messages as well as unspoken truths about violence in the period.»³¹ Han påstår videre at kunstnere virket til å ha fokusert oftere på øyeblikkene etter den brutale halshoggingen, og mindre på selve halshoggingen. Furini, skal vi se, har valgt en slik fremstilling. I de to andre verkene over dette temaet som her skal presenteres, så ser man imidlertid det som Nanette Salomon refererer til som et «baroque moment»³². Dette er øyeblikket som utviser spenning og dramatikk, «the make or break»; kommer Judith til å drepe Holofernes før han dreper henne? Særlig med Caravaggio kunne man se en ny vending i behandlingen av temaet, ifølge Garrard. “Caravaggio reintroduced a narrative emphasis, but focusing now upon the dramatic rather than the epic features of the story, and upon the human conflict between the two principal characters”.³³ Atmosfæren ble gjerne mere intim, hvor protagonistene opptok mye av billedrommet, og fargepalettet ble mørkere, om man sammenligner med renessansens fremstillinger av det samme tema. Denne intimiteten og nærheten gir en dypere psykologisk effekt og en følelse av tilstedeværelse for betrakteren.

Judith var dessuten en særlig populær skikkelse å fremstille blant kvinnelige malere, kanskje fordi motiver fra Apokryfene var både populære og attraktive på 1500- tallet, men det er også rimelig å anta at de kvinnelige kunstnerne søkte å appellere til det mannlige kunstpublikum ved å fremstille en seksualisert Judith, en *femme fatale*. Kanskje hadde også Judith som en *femme forte* særlig appell blant disse kvinnelige malerne. Det kan i lys av dette være særlig interessant å få svar på det spørsmålet som denne oppgaven reiser; om kjønn spiller en rolle i fremstillingen av menn i bibelske motiver. Historien om Judith som halshugger Holofernes, viser at i kunsten kunne kvinner være maskuline (Judith med sverdet) og menn være feminisert (Holofernes uten sverd), altså et slags rollebytte. Garrard beskriver Judith som en viril heltinne: "She became, for many, the strong woman who is too manly, the virago».³⁴

³⁰ http://www.coptics.info/Bible_Study/Bible/The%20Book%20of%20Judith.pdf (pr 14.10.2019)

³¹ Crum (2010) s 291

³² Salomon I Bal, 1988, s 51

³³ Garrard (1989) s 291

³⁴ Garrard (1989) s 149

Særlig etter at Anna av Østerrike(1601- 1666)³⁵ begynte å regjere, hevder Garrard at det skjedde et skifte i forholdet til holdninger mot kvinner:

Women have not every day Holofernes's to vanquish; but every day they have occasion to fight against excess vanity, delights, and all pleasing and troublesome passions ...let them learn from this illustrious and glorious Mistresse to discipline their graces. With such a lesson drawn, the mighty Judith was cut down to domestic size and offered as a model to women to help them resist weaknesses in themselves that one would have thought were properly those of Holofernes.³⁶

Hva angår motiver om kvinners kamp og seier over menn, var *Jael og Sisera* også et motiv man kunne finne hos flere kunstnere på sen 1500- tidlig 1600- tallet. Jael er heltinnen i Dommernes bok, som drepte Sisera for å befri Israel fra troppene til kong Jabin. I Italia var dette motivet sjeldent å se i monumental kunst, men etter Tridentinerkonsilet i 1545- 1563³⁷, så man en ny vektlegging av Jomfru Maria fra den katolske kirkens side, og med dette kom en økt interesse for prefigurasjon av henne i malerkunsten. Som en følge av dette ble Jael en av kvinnene som ble hyppigere brukt som motiv. I følge Garrard ble fremstillinger av Jael, i tillegg til andre virtuose kvinner, særlig populære rundt 1630- tallet, en popularitet influert av de kvinnelige oppdragsgiverne (art patronage) Dronning Marie de Medici (1573- 1642) og Anna av Østerrike.³⁸ Bohn hevder det var to fremstillinger av Jael og Sisera som særlig begynte å gjøre seg gjeldende sent på 1500- tallet; fremstillingen av manifestert vold med en dynamisk Jael som meget bevisst slår hammeren mot en kjempende og levende Sisera, og en langt mindre dramatisk fremstilling med en mere dempet og stille Jael og en sovende Sisera.

³⁵ Anna av Østerrike var en fransk dronning, gift med Ludvig 13. <https://historyswomen.com/women-who-ruled/anne-of-austria/> (pr04-05. 2020)

³⁶ Garrard (1989) s 165/166

³⁷ Trientkonsilet var den katolske kirkes nittende kirkemøte. Det fant sted i Trento, daværende Trient, i Nord-Italia i 1545–47, 1551–52 og 1562–63, og fant sted på bakgrunn av den protestantiske reformasjonen og behovet for moralsk og administrativ reform i kirken <https://snl.no/Trientkonsilet> (pr 20.02.2020)

³⁸ Garrard (1989) s 157- 65.

Bohn hevder denne forskjellen skriver seg fra forskjellene i fortellingene i Bibelen, som er å finne både i Dommernes bok 5 (i første tilfelle) og Dommernes bok 4 (i det andre tilfelle).³⁹

³⁹ Bohn I Bal (1988) s 114

2 Kjønnteori

I denne delen blir det redegjort for kjønnteori som kan tenkes å være med på å belyse problemstillingen. Det innebærer at det har blitt valgt et lite mangfold fra flere fagområder, og teorier som utfordrer grensene for etablert tenkning rundt kjønn. For å belyse hva kjønn kan være, er det særlig psykoanalytisk baserte teorier som presenteres, i tillegg til teorier som har et diskursivt utgangspunkt. Ettersom kjønnteori har vokst frem fra den feministiske kritikken, startes det med å redegjøre hva kjønnteori er, og så hva feminisme er. Maskulinitetsbegrepet blir også vektlagt, ved å se på forholdet mellom makt og kjønn.

Kjønnteori har vokst frem fra den feministiske kritikken til å være et eget fagfelt med egne distinkte spørsmål og grunnlagsproblemer. De ulike spørsmålene om hva kjønn er og hvordan kjønn har forandret seg historisk har utvidet feminismens tidlige vektlegging av synliggjøring, representasjon, likestilling og frigjøring til også å angå grunnleggende aspekter ved konstitueringen av menneskets væren i verden. Det feministiske perspektivet står allikevel sterkt innenfor det kjønnteoretiske feltet, og feministiske tenkere har vært, og er, sentrale bidragsytere i den kjønnteoretiske utviklingen. Det må allikevel spesifiseres at det er ikke alltid at spørsmål knyttet til kjønn gir «feministiske» svar. Spørsmål dagens feministiske tenkere stiller, har endret seg i takt med den generelle kjønnteoretiske utviklingen. Kjønnteori kan anses å være et eget felt med særegne, distinkte problemstillinger som har ulike tilnæringsmåter, som for eksempel psykoanalytisk eller diskursiv. Begge disse tilnæringsmåtene vil bli berørte i denne oppgaven. De ulike tilnæringsmåtene går ofte på tvers av teoretiske felt og kombineres gjerne innenfor ett og samme teoretiske felt.

Det kan være utfordrende eksakt å fastslå hva feminisme er, men det vil være en begynnelse å si at det er politisk betinget, og at det er en «isme» som har som utgangspunkt at kvinnen er undertrykt og diskriminert i et mannsdominert samfunn. Denne diskrimineringen gjelder ikke bare i forhold til det biologiske kjønn, men også i forhold til omgivelsene; de sosiale, økonomiske og samfunnsmessige konstruksjonene som har blitt forbundet med kvinnens kjønn. Feminismen som bevegelse hadde et gjennombrudd på 1970- tallet, og fra den gang å bli regnet som kontroversiell, har den nå fått en etablert plass i flere aspekter av samfunnet,

både politisk, i arbeidslivet, utdanningsmessig og sosialt. Feminismen er fremdeles et referansepunkt og et perspektiv for å se og plassere ulike fenomener i samfunnet på.

Akkurat som kjønnsforskning generelt, er det mange måter å tilnærme seg feminismen på, og det finnes forbindelseslinjer og konfliktlinjer mellom disse tilnæringsmåtene. For eksempel har kvinneforskning, homoforskning, queerforskning og mannsforskning forskjellige perspektiver, men også innad i disse forskningsområdene er det uenighet. Man opererer gjerne med to grunnleggende forskjellige tradisjoner i den kritiske kjønnsforskningen, som knytter an til hovedkonflikten man ser innen feminismen; konflikten mellom vektlegging av likheter eller forskjeller. Den ene tradisjonen opererer med en forståelse av at feministisk forskning handler om å synliggjøre kvinner og kvinners undertrykte posisjon, og å avdekke forhold som hindrer frigjøring og likestilling. Den andre tradisjonen er skeptisk til muligheten av å operere med et enhetlig begrep om kvinner eller menn, og den er dermed også kritisk til utelukkende å forankre forskningen i en representasjon av kvinner eller det kvinnelige.⁴⁰

I følge den franske filosofen og poststrukturalisten Michel Foucault, kan Sigmund Freud betraktes som grunnlegger av en helt ny diskurs om kjønn og seksualitet som åpner for en annerledes tenkning, om kjønn som noe sosialt og kulturelt konstruert.⁴¹ Mye av teorien knyttet til feminisme lener seg nettopp på Freud, og dessuten på Jaques Lacan, to hovedtradisjoner den feministiske tilegnelsen av psykoanalyse kan deles inn i.

Både Freud og Lacan fokuserer på farsforholdet og fallos' rolle i barnets utvikling, og ikke på morskroppen som avgjørende for barnets utvikling. Når den feministiske teorien befatter seg med psykoanalyse og det mannlige subjektets dannelsesprosess, er det problematisk, ved at det ikke gis plass til det kvinnelige subjektet. Dette er med på å definere kvinnen ut fra det mannlige subjektet. Lacans mannlige subjektdannelsen og det ubevisste ble dermed noe Mulvey ønsket å ta tak i, og hun ønsket å utfordre den regjerende subjektposisjoneringen.

Laura Mulveys «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) er et nøkkelverk innenfor tilskuerteori og psykoanalyse, og tankegodset retter kritikk mot den klassiske Hollywood-

⁴⁰ Lorentzen, Jørgen/ Mühleisen, Wenche (2014) *Kjønnsforskning. En grunnbok*. S 18

⁴¹ Foucault (1969) i Mortensen 2008, s 17

filmens strukturer, som Mulvey hevder er kvinneundertrykkende.⁴² Essayet poengterer sammenhengen mellom filmestetikk, filmopplevelse og samfunnsmessig ideologisk kontekst, og at det estetiske er forbundet med det politiske. Ser man for mye Hollywood- film som behandler menn og kvinner forskjellige, vil en slik undertrykkende holdning og ideologi bli reproduisert i publikum. Mulvey hadde et klart politisk siktemål med artikkelen sin; å bidra til å ødelegge den lysten som for menn knytter seg til det å betrakte kvinnen som et erotisk objekt. «Det sies at lyst og skjønnhet blir ødelagt av å bli analysert. Det er nettopp formålet med denne artikkelen».⁴³ Årsaken til at hun benytter psykoanalyse for å nå sitt politiske mål, er tanken om at nettopp psykoanalysen er det radikale våpenet som kan være egnet til å dekonstruere og ødelegge nytelsen i den klassisk fortellende Hollywood- filmen, slik at et nytt språk for begjæret skal kunne etableres for kvinner i forhold til film:

Psychoanalytic theory is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form [...]. The alternative cinema provides a space for the birth of cinema which is radical in both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film.⁴⁴

Mulvey mener kvinner blir fremstilt på en måte som gir uttrykk for patriarkalske forestillinger og fantasier om kvinner. Det er nettopp den mannlige betrakteren/tilskueren Mulvey konsentrerer seg om, og hun hevder at mannen er bærer av blikket i tillegg til å være den som kontrollerer handlingen i det aktuelle universet, hvor kvinnen er et viljeløst objekt som blir betraktet fra den heterofile, mannlige synsvinkel. Publikum tvinges til å se på kvinnen fra denne synsvinkelen, selv om de er heteroseksuelle kvinner eller homofile menn. Mulveys Freud- inspirerte tankegang sier at man som betrakter identifiserer seg med den aktive protagonisten, som er mann, og samtidig begjærer det passive kvinnelige objektet.

Mulvey anvender begrepene *voyeursme*, *skopofili* og *to- be- looked- at- ness*, som hun har fra Freud, synsprosesser som innebærer at kvinnen gjøres til et objekt for det begjærende blikk:

⁴² Mulvey 1975 s 6- 18

⁴³ Mulvey 1975 s 19

⁴⁴ Mulvey 1975 s 14- 15

det erotiske fundament for nytelsen ved å se på den andre personen som objekt. *Voyeurisme* er altså den nytelsespregede synshandlingen der tilskueren betrakter noen som ikke er bevisst på at de blir betraktet. Når denne nytelsen blir gjort til noe pervertert, som hos voyeuren, kikkeren, har man et scenario hvor mannen sitter i mørket og betrakter i smug inn gjennom et opplyst vindu. I den andre enden befinner det seg en intetanende kvinne, som nærmest er til utstilling. Slik sett blir kvinnen fremstilt som et objekt, for å dekke det mannlige behov, det mannlige jeg'et. Mulvey hevder at mannen er iakttager av kvinnen, og at kvinnen er et offer for mannens blikk og handlinger:

The active and curious (male) gaze translates the (female) image into an object of sexual fantasy, so granting the voyeur a position defined by control and mastery with its implied separation from the source of erotic stimulation. Narcissistic (mis)recognition of self in an idealized figure on screen, typically the male hero, is the other visual pleasure; a structure of seeing that allows for a 'temporary loss of ego while simultaneously reinforcing it.'⁴⁵

Med dette mener altså Mulvey at det konstrueres fortellinger om kvinner som sier at disse er syndige og skyldige, en situasjon som kvinner må reddes fra eller straffes for. Ved at en kvinne for eksempel gifter seg med en forestillings helt, ufarligjøres hun så mye at hun blir kjedelig og tam. Voyeurismen er en av to fluktveier ut av den freudianske kastrasjonsangsten.

Tanken om *skopofili* som en drift er også noe Mulvey har fra Freud. Ved at Mulvey sitt utgangspunkt er det mannlige blikk, *the male gaze*, gjøres mannen til det aktive subjekt og kvinnen til det passive objekt, og det hersker dermed en binær maktstruktur mellom kjønnene. ”Tradisjonelt har den fremviste kvinnen fungert på to nivåer: som erotisk objekt for karakterene innen historien på lerretet, og som erotisk objekt for tilskueren i kinosalen, med en vekslende spenning mellom blikkene på hver side av lerretet”.⁴⁶ Tilskueren kan med andre ord identifisere seg med karakteren i det universet som blir betraktet, og anse denne karakteren som et slags ideal.

⁴⁵ Mulvey I McCabe (2004) s 11

⁴⁶ Mulvey (1999) s175

Mulvey utdyper også blikkteorien sin med å hevde at det eksisterer tre forskjellige blikk knyttet til film: kameraets blikk ved at det spiller inn den før-filmiske hendelse, publikums blikk ved at det ser på det ferdige produktet, og karakterenes blikk på hverandre innen filmillusjonen [...].⁴⁷ Den visuelle lysten som Mulvey snakker om, handler om at kvinnen blir stilt til skue for det mannlige blikket, for den mannlige regissøren/kunstneren, og for den mannlige tilskueren.

Måten kvinnen blir fremstilt på er kulturskapt, mener Mulvey: ”Det patriarkalske samfunnet har gjennom måten kvinner har blitt representert på, bidratt til å opprettholde og forsterke kjønnsforskjellene.”⁴⁸ Mulvey understreker at for at det skal skje en endring i representasjonen, må man først ha en forståelse av hva det er som gjør den nåværende fremstillingen av kvinner så fascinerende for menn. Hun bruker begrepet *to- be- looked- at- ness* (å- bli- sett- på- het), et begrep hun forklarer kan anvendes på to nivåer: det ene er at mannen er blikkets bærer og det aktive subjekt, og det andre er at filmens mannlige karakter også får være den som kontrollerer filmens handling. Det er ifølge Mulvey den mannlige rollen som sørger for at handlingen går fremover, kvinnen er den som får alt til å stå stille. Sagt med andre ord: Mulvey mener kvinnen innehar en dobbeltrolle hva angår det mentale blikket, ved at hun for det første er et speilbilde av mannens begjærende blikk, og for det andre framviser hun egenskapene han tillegger henne.

“In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.”⁴⁹

Denne *to- be- looked- at- ness*'en er altså kvinnens posisjon i det patriarkalske samfunnet, en posisjon som må brytes ned gjennom dekonstruksjonen av representasjonelle stereotype i den kulturelle produksjonen. Dette fordi et mannlige blikk som hos betrakteren, og i likhet med

⁴⁷ Mulvey 1975 s 180

⁴⁸ *ibid*

⁴⁹ Mulvey 19975 s 177.

kunstneren, alltid innskriveres som en mann som det er mulig å identifiserer seg med. Dermed blir kvinnen representert gjennom femininitet, og hun viser seg dermed som en “kastret kvinne” eller “fallisk kvinne”. Når kvinnen så gjennom en maskerade må søke å oppnå å tilfredsstille sitt eget begjær etter å oppnå fallos, og dels tilfredsstille betrakterens begjær ved å gjøre seg til fetisj, oppnår hun “to- be- looked- at- ness”.

Den freudianske og lacanske tesen om mannen som Mulvey tar som utgangspunkt, innebærer at kvinnen utgjør en trussel om kastrasjon for mannen, fordi hun ikke har en penis. Kort fortalt, forholder det seg slik at når guttebarnet etter hvert oppdager at mor og far er anatomisk forskjellige, får det ham til å tenke at mor har hatt penis, men at den nå er borte, etter en voldelig handling. Etersom han tror at alle er født med penis, men ser at mor ikke lengre har den, er muligheten til stede for at også han kan kastreres. Synet av kvinnen vekker altså kastrasjonsangst, med tilhørende ubehagelige følelser.⁵⁰ Denne kastrasjons- tanken anvendes mere som en metafor, og referere til menns redsel for å bli passivisert, så redselen for å miste kjønnsorganet kan neppe sees på som en frykt for faktisk og fysisk å miste det. Det er altså i større grad snakk om et ønske om å ivareta den maskuline identiteten, og redselen for å miste den. En slik angst kan imidlertid dempes, ifølge Mulvey, enten ved å benekte at kvinnen mangler penis, og heller tilbe kvinnen på en mere kontemplativ måte, ved å betrakte bare deler av henne, eller som en annen mulig utvei: en sadistisk preget voyeurisme. Dette siste er en aktiv handling hvor mannen oppfatter kvinnen som skyldig fordi hun er den som utløser angsten hos mannen, noe hun må straffes for. Dette i motsetning til første løsning, som innebærer en mere statisk handling, hvor blikket til mannen er dvelende og beskuende når han iaktar kvinnekroppen. I fremstillinger hvor mannen har beseiret kvinnen, blir kvinnen ikke lengre et erotisk objekt, nå er hun bare hans. Dette er altså et plot som man finner i ustrakt grad i den klassiske Hollywood- filmen, og den gleden som den mannlige tilskuer finner i denne typen film, er ifølge Mulvey grunnet i at han identifiserer seg med filmens mannlige protagonist. Filmens helt får fungere som tilskuerens representant, og følgelig får

⁵⁰ Mortensen et al (2008) s 267

tilskueren ta del i tilfredsstillelsen som ligger i makten den mannlige protagonisten oppnår idet han kontrollerer både handling og blikket.⁵¹

Fetisjisme og blikket er tett knyttet sammen, fordi fetisjen representerer en moderlig penis. Dermed blir fetisjen en blanding av både å være myntet på triumf over kastrasjonstrusselen, og samtidig en beskyttelse mot den. Voyeurisme er en del av the male gaze og med andre ord sentralt hos Mulvey. Trangen til å se er konseptuelt uatskillelig fra voyeurisme, fetisjisme, og dermed også kastrasjonsangst.

Gjennom identifikasjon med den mannlige karakterens prosjekt, blir man ifølge Mulvey invitert inn i den klassiske Hollywoodfilmens estetiske og narrative organisering, gjennom «blikket» til kameraet som man identifiserer seg med og det voyeuristiske blikket på den kvinnelige skikkelsen. Hollywood- filmen konstruerer med andre ord en maskulin tilskuerposisjon. Hos Mulvey er kvinnen objektet for et skopofilt blikk, og det ser ikke ut til at hun tar til orde for at også mannen kan være utsatt for et slikt blikk, preget av begjær. Hos Mulvey, slik jeg tolker det, virker det ikke til at skopofili også kan utvikle seg til å gjelde at det er kvinnen som er subjektet.

Det kan kanskje sies at Mulvey's bruk av Freuds teori for å forklare hvorfor kvinnefremstillinger, fortrinnsvis i film, har sett ut som de har gjort, er noe problematisk ved for eksempel at filmmediet spiller på lysten ved å se, og dermed er vi alle kikkere, og det å se film kan sammenlignes med en pervers glede.

Videre kan det diskuteres hvorvidt psykoanalyse i seg selv er nok til å definere blikket, uten å ta andre forhold med i betraktning, som f.eks. sosiale, historiske og kulturelle, som også kan være en påvirknings- faktor. Mulvey diskuterer dessuten i liten grad at også kvinnen kan se på mannen uten å innta en mannlige tilskuerposisjon, ei heller det perspektivet at kvinner kan se på kvinner, og hvorvidt dette også er med på å skape en form for nytelse, i likhet med hva den mannlige tilskuer føler når denne ser på kvinnen. Hun tar heller ikke opp hvordan det forholder seg når mannen ser på mannen. Mulvey fremstår derfor som noe heteronormativ, fordi hennes tankegods ikke tar andre enn den heteroseksuelle manns lyster i betraktning. For

⁵¹ Mortensen et al (2008) s 268

det finnes nok av eksempler på filmer som eksplisitt orienterer seg mot det kvinnelige publikum og som dermed privilegerer kvinners perspektiv ved å tilby kvinnelige karakterers synspunkt, eller som oppfordrer til debatt rundt feministisk ideer.⁵² En av de som har rettet kritikk mot Mulvey, er Miriam Hansen (1949- 2011). Hun har i "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship" (1991), lansert en idè om at kvinner også er kapable til å se på mannlige karakterer som erotiske objekter som fremmer lyst. Hansens artikkel trekker forbindelser mellom stumfilmen og den postmoderne filmen. I motsetning til den klassiske Hollywood- filmen, spiller ingen av de to typene film på en bestemt tilskuerposisjon. Her brukes ikke visuelle og narrative strategier for å oppnå en slik posisjon, hevder hun.⁵³ Hansen, med sitt fokus på stumfilm- skuespilleren Rudolph Valentino (1895- 1926), hevder at den kvinnelige tilskuer er i stand til å se på den mannlige karakteren både med et erotisk blick, og sterk fascinasjon. Hun hevder at Valentinos' popularitet og appell til kvinner blant annet lå i at han framsto som en fetisj for den kvinnelige tilskuers blick.⁵⁴ Hansen argumenterer for at det er mulig både å oppnå «to- be- looked- at- ness», og samtidig ha makt til å se med et mannlig blick, slik hennes eksempel Valentino er i stand til å tilby. Slik blir den mannlige figuren et objekt selv om han også fungerer som et subjekt som objektiverer kvinnen i den interne settingen. Sagt med andre ord, demonstrerer Hansen muligheten for at mannlige og kvinnelige karakterer kan skifte mellom å være henholdsvis bærer av blikket og objekt for blikket.

Mulvey svarer, dog bare indirekte, på spørsmålet om hvordan teorien forholder seg dersom tilskueren er en kvinne og filmer flest er representasjoner av menns fantasier: tilskueren «maskuliniseres» uavhengig av kjønn. Dette kan tolkes som om at den kvinnelige tilskuer må se på sitt eget kjønn med mannens blick, og kvinnen vil i så måte også oppnå den samme

⁵² Som eksempler kan nevnes filmer med kvinnelige protagonister, laget av kvinner, hvor kvinner blir portrettert som sterke og kompromissløse; Barbara Loden's *Wanda* (USA 1971) Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). *Juno* (2007) og *Whip it* (2009) er også filmer som viser sterke kvinner, uavhengighet og individualitet. Representasjonene utfordrer også konvensjonell femininitet. I for eksempel *Whip it* blir ikke kropp fremhevet for å behage det mannlige blikket, og kameraet hviler aldri lenge på karakterenes kropp for å oppnå «to-be-looked-at-ness», som Mulvey opererer med.

⁵³ Hansen (1986) s 7

⁵⁴ *ibid*

nyttelsen som menn gjør, ved å se filmens kvinner bli fremstilt som handlings- og viljeløse objekter som er til utstilling. Mulveys manglende hensyn til at tilskueren også kan være kvinne, er kanskje noe av den viktigste innvendingen mot hennes teoretiske forankring. Jeg finner det vanskelig å fullt ut akseptere en teori som tilsier at jeg, som kvinne, må påta meg et mannlig blikk. Derfor fremstår hennes tilskuer- posisjonering som noe mangelfull, i min oppfattelse.

Man kan også spørre seg hvorvidt hun egentlig har gjort noen næranalyse av enkeltfilmer, og i så fall hvor stort antall filmer hun ha tatt for seg. Antakelig ønsket hun å si noe allment, og ikke ta hensyn til at en tilskuerposisjon er avhengig av hva slags film som sees. Mens frigjøring for Mulvey var avhengig av å «ødelegge» den klassiske filmen og å produsere feministisk, avantgardisk, såkalt motfilm, mener andre at muligheter for kvinnens blikk og identifikasjon allerede er innskrevet i Hollywood- filmen.⁵⁵

Jeg stiller meg dessuten spørrende til hvorfor psykoanalysen tillegger kvinner et så sterkt behov for å oppnå fallos. Det kan selvsagt være at forståelsen for forholdet kjønn og seksualitet fra enkeltes side er for konvensjonell, når man spør seg om dette. Men i alle fall kan det være hensiktsmessig å bruke vagina som betydningsgiver når det gjelder det symbolske nivået, i stedet for fallos. Bør kvinner underlegge seg en maskulin representasjon, i stedet for å bryte denne ideologien, ettersom kvinner jo egentlig ikke er en del av den?

Psykoanalytiker og kunstner Bracha L. Etinger kom tidlig på 1990- tallet med en utvidet versjon rundt betydningen av Mulveys' *male gaze*, hvor hun taler om *matrixial gaze*, et tankegods som favner både om feminisme, psykoanalyse og estetikk. Hun lanserer en annen form for feminisme, og et annen type blikk, men som fremdeles eksisterer ved siden av fallossentrismen og Freuds og Lacans tanker, som en mulig definisjon av det feminine. Etinger anvender delvis fenomenologiske beskrivelser for å forklare ulikhetene mellom sin *matrix gaze* og Mulveys *male gaze*. Etinger hevder at hennes egen *matrix gaze* og forholdet mor- barn innbefatter alle, ettersom vi alle er født av en mor. Således fremstår hennes teoretiske ramme som mere inkluderende enn Mulveys. Etinger forsøker dermed å definere et

⁵⁵ Mortensen et al (2008) s 268

begrep som ikke er innarbeidet i det etablerte språket. Men språket er på den andre siden også eneste måte å definere dette på.

Mens Lacan anvender det anatomiske attributtet fallos i diskusjonen rundt maskulin makt, er matrix en metaforisk referanse til livmoren. Denne tanken er ifølge Ettinger “not just to exchange an organ (penis) and its image for another (womb), but to conceive of an alternative to the phallus in terms of structure, mechanism, functions, logic”.⁵⁶

Kunsthistoriker Griselda Pollock baserer seg i stor grad på Ettinger; hos henne er ikke kastrasjon og fetisj så fremtredende som hos Mulvey. Men også Pollock lener seg på Freud, og hun mener allikevel at det er fallos som er det styrende symbolet i vår vestlige kultur. Pollock tar et oppgjør med nærmest all tidligere kunsthistorie, og hun fokuserer på kunstens sosiale produksjon og praksis, marxistisk ideologiteori, semiotikk og psykoanalyse, og kartlegger den strukturelle og symbolske bakgrunnen for kvinners utelatelse. Hun tar sitt utgangspunkt i marxisten Althusser, som igjen regnes som en strukturalistisk marxist som inspirerte Foucault med sine tanker om diskursive regimer.⁵⁷ Et viktig poeng hos Pollock er i midlertid at det å betrakte kvinner er utfordrende ved at kvinnekroppen ikke sier noe om kvinners identitet, og at kvinnekroppen ikke refererer til kvinner i vårt visuelle regime, men heller til dannelsen av maskulin seksualitet. I vår patriarkalske kultur markerer kvinnebildet forskjell for menn. Å se «kvinne», eller å skape feminiteten som grunnleggende forskjellig er avgjørende for at det maskuline subjekt skal kunne forstå seg selv som autonomt og selvtilstrekkelig.⁵⁸ Pollock mener videre at kunstneren kanonisk sett har vært mannlig, mens verkene hans har vært kvinnelige. Posisjoneringen har tradisjonelt vært mannen som kunstner og kvinnen som modell, et hierarki som sier noe om de rådende holdningene og verdiene av kjønn i kunsten, et faktum som har generert utfordringer for kvinnelige kunstnere. Dette har i sin tur ført til at tematikken dermed har blitt gjort til gjenstand for problematisering av feministiske kunsthistorikere. Kvinnekroppen, hevder Pollock, har gjennom tidene fungert som et tegn på patriarkalsk dominans, og slik sett kan man sette likhetstegn mellom Mulvey

⁵⁶ Ettinger (1997) s 423- 429

⁵⁷ Lorenzen/Mühleisen (2006) s 68. Franskmannen Althusser regnes gjerne som grunnleggeren av strukturalistisk marxisme og teorien om det epistemologiske bruddet.

⁵⁸ Åsebø I Mortensen [et al.] (2008) s 275

og Pollock. Begge ser ut til å mene at representasjonen av kvinne/mann i kunst og film er delt i to; aktive subjekter/menn som ser på, og passive objekter/kvinner som blir sett på. Det er med andre ord begjærstrukturer i subjektet som hersker, både i Mulveys og Pollocks tankegods, og de benytter seg begge av psykoanalysen for å vise hvordan det ubevisste virker inn i den visuelle kulturen.

Pollocks misjon har vært å sørge for en kunsthistorie som også favner om kvinnelige kunstnere, og kvinner fremstilt som noe annet enn muser og vakre objekter. Dette kan, ifølge Pollock ikke gjøres ene og alene ved å justere kunsthistoriens metoder, eller å tilføye de kvinnelige kunstnerne til kanonen. Det kreves en total omveltning av både språk og visuell kultur, i tillegg til at man må utvikle teorier som kan gripe feminiteten som en kompleks psykoseksuell og sosial posisjon.

Pollock har mye til felles med Linda Nochlin. Begge insisterer på kunst som en sosial praksis, og noe som er forankret i samfunnet den blir produsert i. Nochlins essay «Why Have There Been No Great Women Artists?» (1973) stiller et spørsmål som fremdeles er relevant, og svaret om at det ikke har eksistert noen store kvinnelige artister, var noe Nochlin ikke kunne akseptere. Hun kommer dermed med andre forklaringer som handler om hvordan kvinner systematisk har blitt utestengt fra, og diskriminert i kunstinstitusjonene, og om hvordan rådende ideologier har holdt kvinnelige kunstnere nede, og hvordan de dermed har blitt ansett som mindreverdige. Det er altså ikke individuelle forhold som er årsaken til at kvinner ikke har blitt store kunstnere, ifølge Nochlin. Forklaringen kan heller tilskrives institusjonelle forhold:

Feilen ligger ikke i våre stjernetegn, våre hormoner, vår menstruasjonssyklus eller våre tomme, indre rom, men i våre institusjoner og vår oppdragelse- oppdragelse i betydningen alt vi erfarer fra det øyeblikket vi trer inn i denne verdenen av betydningsbærende symboler, tegn og symboler.⁵⁹

Med dette utsagnet kritiserer Nochlin den etablerte kunstkanonen og den hierarkiske patriarkalske rangeringen, og hun sier samtidig at stor kunst historisk sett har handlet om

⁵⁹ Nochlin i artes (2002) s 16

kunst av menn - om menns blikk på verden, og om menns forestillinger og fortellinger om virkeligheten. Dette er sterk kritikk av institusjonelle forhold og samfunnsstrukturer, fordi disse har bidratt til usynliggjøring av kvinnelige kunstnere gjennom tidene. Nochlins krav var en total omveltning av forståelsen av kjønn, kunstnerisk kreativitet og produktet kunst, samtidig som hun advarer mot å jakte etter kvinnelige motsvar til de store mannlige mesterne. Dette synet har bragt en del kritiske spørsmål med seg; er det i det hele tatt et siktemål å inkludere kvinner i den eksisterende kanon? Eller skal man skape en egen kvinnelig kanon? Kanskje ligger svaret i at man bør ta en intern revisjon og integrere kvinner i kunnskapsgrunnlaget.

Mens Nochlin legger stor vekt på kunstens sosiale aspekter, fører Pollock kritikken av kunsthistoriefaget lengere i sin avvisning av ervervede begreper som kvalitet i vurdering av kunstverk som kunsthistoriske metoder. Pollock stiller spørsmål ved om vi kan studere kvinnelige kunstnere uten å gjøre dem til heltinner, og i stedet finne frem til «feminine inskripsjoner» ved å studere kunstverket i distanse fra kunstneren selv. Skillet mellom Pollock og Nochlin er ikke bare skillet mellom den amerikanske og den britiske feminismen, men også ved at for Nochlin er femininitet forbundet med kjønnsroller, hvor hun mener kvinnen undertrykkes, og blir feilaktig plassert både sosialt og politisk. Kunsten deres leses som forhandlinger i forhold til de motsetninger samfunnet skaper mellom kunst og femininitet. Pollock på sin side, mener at det er oss selv som legger betydning i kjønnsforskjellene og de roller kvinner og menn får. Fremfor å lete etter kvinner i deres verker, eller å søke etter det feminine i verkene, stiller Pollock spørsmålet om hvorfor det har vært nødvendig for kunsthistorien å nedvurdere så mange kunstverk bare fordi kunstnerne har vært kvinner.⁶⁰ Dermed setter hun fokuset på i hvor stor grad makt og lyst har vært rådende i kunsten og måten man har skrevet kunsthistorien på. For Pollock må oppmerksomheten rettes mot hvordan institusjonelle og ideologiske differensieringer avgjør hvem og hva som kan betraktes som kunst og kunstnere.

⁶⁰ Åsebø I Mortensen et al (2008) s 273

Den nederlandske medieforskeren Liesbet van Zoonen har også bidratt med karakteristikk av det kjønnede blikk, og hun har kommentert Mulvey, som hun mener er noe begrenset i sin forklaring på *hvorfor* menn ser på kvinner, og hun mener videre at den psykoanalytiske tradisjonen ikke er tilstrekkelig til å kunne forklare det mannlige blikk, fordi det er flere andre aspekter som også spiller inn, som historiske og kulturelle forhold.⁶¹ Zoonen peker på svakhetene i Mulveys essay, som både Hansen (1984) og Ettinger (1996) også tar opp, nemlig det forholdet at kvinner også kan se på menn på en objektiverende måte, og at kvinner kan se på kvinner, uten å adoptere det mannlige blikk og den mannlige betrakter- posisjonen og det voyeuristiske blikk. Zoonen mener at det kvinnelige blikk ikke kan anses som like truende som det mannlige blikk, når erotiske fremstillinger betraktes.⁶² Dersom kvinnen skal finne det begjærende å betrakte for eksempel en naken mann, er det med bakgrunn i hans status som subjekt. Zoonen foreslår ut i fra dette en løsning som innebærer et kompromiss mellom passivt objekt og aktivt subjekt, ved at objekt- statusen utfordres slik at maskuliniteten opprettholdes. En slik løsning ser man eksempelvis når mannen «naturlig» viser frem sin nakne kropp i en kamp, eller i en aktivitet der han får anledning til å avvise at han er et objekt. Når han vet at han blir sett på, og gir tilskueren et lite imøtekommende, men direkte blikk, avviser mannen at han er et slikt objekt. Det blir dermed tilskueren som kontrollerer bildet og de personene som befinner seg i det, fordi tilskueren blir en usynlig gjest som uhindret og uforstyrret kan kikke inn på en privat verden. Denne kontrollfølelsen blir svekket for tilskueren når det oppleves at den mannlige skikkelsen blir klar over tilskuerens tilstedeværelse.

Judith Butlers *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) bidrar med synspunkter knyttet til queer- teori, med røtter fra tidligere europeiske tenkere, særlig Foucault. Butler har en genealogisk, så for henne er kjønn og seksualitet kulturhistoriske forhold, noe som innebærer at kjønnsidentitet (og andre identiteter) blir konstruert av ulike diskurser i det systemet man er en del av. Om dette sier Butler:

If the inner truth of gender is a fabrication and if a true gender is a fantasy
instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be

⁶¹ van Zoonen (1994) s 91- 92

⁶² van Zoonen (1994) s 98

neither true nor false, but are only produced as the truth effects of a discourse of primary and stable identity.⁶³

Et slikt utsagn må forstås som at kjønn ikke har noen selvstendig eksistens, men at det er noe som er konstruert som verken kan være sant eller usant, det avhenger av omgivelsene. Kjønnsideitet er en diskursiv effekt, hvor det handler om hvordan man kroppslig, atferdsmessig og språklig iscenesetter seg. Det er dette som avgjør hvilket kjønn man blir identifisert med. Kjønn kan altså skapes gjennom måten man fremtrer på.

Tilhengere av queer- teorien er enige om at de rådende holdninger og praksiser rettet mot kjønn og seksualitet som undertrykkende, er noe man ønsker å bearbeide ved å vise motstand mot de allerede eksisterende seksuelle identiteter. Queer- teoretikere kritiserer samfunnet for å ha et for sterkt fokus på det heteroseksuelle aspektet, og for lite rom for at det kan finnes alternative kjønnsideiteter som ikke i like stor grad samsvarer med de bestemte måtene man er vant til i kulturen. Man har for stort fokus på hva som er naturlig når det gjelder kropp, kjønn og identitet. Butler anvender i denne forbindelsen begrepet *den heteroseksuelle matrise*; «that grid of cultural intelligibility through which bodies, genders, and desires are naturalized».⁶⁴

Performativitet er en viktig del av queer- teoriens forhold til kjønn og seksualitet. Butler synes å være litt uklar på nøyaktig hva performativitet kan karakteriseres som, men man kan tolke det slik at kjønn handler om å gjøre, heller enn å være. I den forbindelse uttrykker hun: «There is no doer behind the deed of gender performance».⁶⁵ Dette kan best forklares som at det altså ikke er et jeg forut for det kjønn mann hevder det iscenesetter, og kjønn finnes ikke uavhengig av språket og det sosiale liv, og kjønnsideitet er ikke en indre essens som kommer til uttrykk i handlingen. Det er heller en norm som kun eksisterer fordi vi følger den. Dette innebærer at kjønn er en konsekvens av diskursiv praksis. For Butler dreier performativitet seg om repetisjon av handlinger over tid, slik at man oppnår en stabil identitet,

⁶³ Butler (1990), s 136

⁶⁴ Butler (1990) s 194

⁶⁵ Butler (1989) s 75

en læringsprosess som fører til at man blir så innlært at det blir som kopiering å regne, og det er kopiering av tidligere handlinger det er snakk om. Subjektet siterer de eksisterende kjønnsnormene.⁶⁶ Kjønnets performativitet kommer ikke frem når forestillingen om kjønn er så sterk i forhold til hvordan det «skal» og «bør» være, og det er når den normative kjønns- og seksualitetsforståelsen blir utfordret at man kan anvende queer- teorien, ettersom den kaster lys over forholdet mellom normer og normbrudd hva seksualitet og kjønn angår. Det skal på den andre siden sies at det er flytende grenser for hva som kan regnes som utfordring av normer og hva som er tilpasning av de. Uansett tilbyr queer- teori å undersøke hvordan maskulinitet og femininitet blir konstruert, og hvordan de ulike karakterene absorberer, eller ikke makter å absorbere disse konstruksjonene. Butler påpeker det problematiske i at maskulinitet og femininitet oppfattes som motsetninger knyttet til henholdsvis menn og kvinner, en binaritet hun ønsker å få bukt med ved å poengtere muligheten for at det like så gjerne kan finnes kvinnelig maskulinitet, uten at det trenger å være en imitasjon av den mannlige maskuliniteten. Nettopp dette siste er sentralt i queer- teorien; dekonstruksjon av etablert kunnskapsproduksjon rundt kjønn og seksualitet, og dermed står den i opposisjon til den feminismen som er omtalt så langt i denne oppgaven, ved at det i så stor grad fokuseres på det entydige homoseksuelle/lesbiske, som også blir for normativ å regne. Dette er noe Butler tar avstand fra, og hun ser det derfor som sitt prosjekt å dekonstruere denne normative tanken. Hun fokuserer også på at feminismens utgangspunkt er kvinnen, og at man nærmest setter likhetstegn mellom feminisme og kvinne, uten å tenke på at «kvinne» kan representere ulikheter i form av kultur og erfaringer, også innen den samme kulturen. Slik sett kan man skille mellom feminisme og queer- teorien ved at førstnevnte har som agenda å gjøre et poeng av hvordan kvinner og menn er, mens sistnevnte i tillegg søker å sette fokus på seksualitetens selvstendige, meningsbærende faktor som er med på organisering av samfunnet vårt. Dette innebærer derimot ikke et ønske om å forfekte et nytt kjønnsideal. Det er heller et uttrykk for at enkelte kjønnsuttrykk rett og slett bidrar til å opprettholde hierarkiet, eller i verste fall bidra til mere enn det som allerede eksisterer. Butlers prosjekt innebærer med andre ord et ønske om en utvidet form for feminisme.⁶⁷ Dermed distanserer hun seg fra kjønn som en essens eller en fastlagt sosial rolle, og forfekter heller at vestens maskulinitet versus femininitet

⁶⁶ Butler (1990) s 179

⁶⁷ Butler (1990) s 9

heller er kulturelle normer som hver enkelt samfunnsborger må fremføre for sine omgivelser på en konsistent måte for å få bekreftelse som et gjenkjennelig subjekt.

Man kan spørre seg hvorvidt Butlers perspektiv er mere relevant innenfor filosofiske og litteraturvitenskapelige problemstillinger, heller enn innenfor institusjonelle og økonomiske maktstrukturer. Videre kan det kanskje synes som om Butler mener kjønn og andre identiteter er roller man kan ta på og av ettersom omstendighetene tilsier det. Når Butler sier at «there is no doer behind the deed of gender performance», kan man da tolke det som at en person ikke er, og i såfall er det ikke personen som «gjør» kjønnen? For meg bekrefter dette utsagnet at Butlers tankegods rundt kjønn og performativitet er mere egnet for filosofiske retninger, for i psykologisk forstand kan det ikke herske noen tvil om at et subjekt faktisk finnes. Jeg velger å tolke det dithen at Butler vil gjøre et poeng av at hun vil avvise kjønnets filosofiske prioritet, heller enn å ta avstand fra at subjektet faktisk eksisterer. Men jeg stiller allikevel spørsmål rundt dette; for er det ikke slik at dersom en person, et subjekt, har en psykologisk livshistorie knyttet til kjønn, slik at man kan si at dette subjektet også «har blitt» kjønn, gjennom kjønne handlinger? Dette vil i såfall innebære, slik jeg ser det, at denne vedkommende til en viss grad faktisk «er» kjønn og at nettopp dette er med på at vedkommende «gjør» kjønn. Det virker nesten som om menneskene man samhandler med forsvinner i Butlers teori, bak lover og normer, i motsetning til for eksempel i psykoanalytisk baserte teorier, hvor det er de kulturelle lover og normer som former mennesker, forsvinner. Det ser ut til at Butler og Lacan-tilhengere dermed har et aspekt til felles, ved at de forankrer kjønnen til kulturen, og kjønn har dermed ikke noen selvstendig væren, man er ikke en kvinne eller mann, kvinner og menn finnes bare som performative effekter av gitte diskurser.

Denne oppgaven tar for seg forskning på representasjonen av menn, og en slik forskning står direkte i forlengelsen av kvinneforskning. Dette innebærer at det tas i bruk mange av de samme metodologiske overveielser, teorier og problemstillinger som anvendes i kvinneforskning i beskrivelsen av kvinner og kvinnelighet. Dermed er det en forutsetning at en slik forskning blir underlagt det samme kritiske og problematiserende blikk som når man

forsker på kvinner. Forskningen på menn forstår menn som kjønnete vesener som inngår i et kulturelt bestemt kjønnssystem. Forskningen på menn kjønner menn.⁶⁸

I en slik forskning er det viktig å skape en forståelse rundt at maskulinitet er et begrep som gjennom tidene har forandret seg. Hva mann er og hva som ligger i maskulinitet, er mere enn at det bare er noe som er forskjellig fra kvinne og femininitet. Robert Connell har beveget seg inn på feltet mann, mannlighet og maskulinitet, blant annet i sin bok *Masculinities* (1995), hvor han gjør en feministisk analyse av hvordan forholdet mellom kjønn og makt kommer til uttrykk i en samtidig angloamerikansk og australsk kontekst.

Det er særlig de eksisterende makthierarkier og forskjellsskapende dynamikker mellom menn og kvinner, underordning og marginalisering Connell beskjeftiger seg med. Han skisserer fire former for maskuliniteter; hegemonisk, underordnet, marginalisert og medvirkende.⁶⁹

Førstnevnte viser til den sosiale makten som bestemmer et samfunns ideologi og tenkning, og begrepet kan anvendes for den gruppen menn som har ledende posisjoner i et bestemt sosialt system. Ofte er det tett tilknytning mellom makt, patriarkat og hegemonisk maskulinitet i form av en sammenheng mellom det kulturelle mannsideal i et samfunn og institusjonell makt. Dette er videre en type makt som forandrer seg over tid, og fremstår som forskjellig mellom ulike sosiale systemer. Det betyr med andre ord at det ikke nødvendigvis finnes én form for hegemonisk maskulinitet, men dens dominansposisjon er avhengig av en underordnet maskulinitet. Statistisk sett er det bare noen få menn som kan kroppsliggjøre et slikt ideal, selv om mange vil oppnå privilegier ved å forsøke. Connell karakteriserer det hegemoniske maskulinitetsidealet i dag som en hvit, vestlig, heteroseksuell mann, knyttet til egenskaper som aggressivitet og evne til utøvelse av vold. Det er også hvite, vestlige menn med stor kulturell og økonomisk kapital som reproducerer sin makt gjennom den hegemoniske maskulinitet.

En underordnet maskulinitet inkluderer for Connell homoseksuelle menn. De er underordnet i den forstand at de potensielt utsettes for politisk og/eller kulturell diskriminering, vold og forfølgelse. Denne maskulinitetsformen defineres i kontrast til den kulturelle normen, og får

⁶⁸ Lorentzen/ Mühleisen (2006) s 121

⁶⁹ Lorentzen/ Mühleisen (2006) s 126.

dermed erfare alvorlige konsekvenser av dette. Undertrykkningen skjer på en rekke nivåer, fra lovgivning og gatevold, til økonomiske saksjoner og ekskludering på et personlig plan, ifølge Connell.⁷⁰

Den marginaliserte maskuliniteten favner om for eksempel fargede i spesielle historiske epoker og samfunn. Menn i denne gruppen har typisk heller ikke tilgang til den hegemoniske maskulinitetens privilegier, nettopp med bakgrunn i hudfarge/etnisitet/klasse. Menn som kommer inn under denne kategorien, bidrar til den hegemoniske maskulinitetens autorisering, selv om de ikke har tilgang. Som eksempel trekker Connell frem sorte menns posisjon i idrettsverdenen, som ikke bidrar til at sorte menn nødvendigvis får mer økonomisk makt i samfunnet, selv om de utfører prestasjoner som normalt er egnet til å gi status.

Medvirkende maskulinitet fokuserer på menn som definerer seg inn under en slags normativ og akseptert form for maskulinitet, som allikevel ikke gir dem en mulighet for hegemonisk maskulinitet. Den medvirkende maskuliniteten appellerer til den store hopen, ved at den tilbyr fordeler i et patriarkat, som for eksempel å være overordnet kvinner.⁷¹ Mennene i denne gruppen har ikke innflytelse på, eller mulighet til å leve opp til idealene, men de støtter gjerne ubevisst opp om de.

Det som for Connell gjør det hensiktsmessig med en kategorisering som beskrevet her, er at det tydeliggjør hvordan kultur, rase, klasse og kjønn opererer i forhold til hverandre, og han tilbyr dermed en operativ forståelse for kjønn. Connell tilskriver politisk revolusjon, industrialisering og vekst av byråkratiske statsapparater som årsaksfaktorer for rasjonell og regulerende maskulinitet, fordi det har skapt utgangspunkt for nye fellesskap og allianser mellom menn.⁷²

⁷⁰ Dette fremstår som noe mere nyansert i dag, i forhold til hva det gjorde da Connell ga ut sin bok i 1993. Mye synes å ha endret seg, særlig med tanke på rettigheter og lovverk.

⁷¹ Lorentzen/ Mühlesen (2006) s 127

⁷² Connell (1995) s 105

Masculinity is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture.⁷³

Med dette utsagnet kan Connells maskulinitets- begrep forstås som noe prosessuelt, og ikke noe som er statisk. Maskulinitet forandrer seg, selv om man ikke fritt kan «gjøre kjønn». Valgene styres på mange måter av det samfunnet mennesker lever i. Å gjøre opprør får gjerne konsekvenser dersom man gjør noen som strider imot det rådende systemet.

Connells maskulinitetsteori er et politisk prosjekt som synliggjør et undertrykkende kjønnssystem. Men det legges også vekt på at menn kan være med på å forandre systemet. Ettersom maktforholdet mellom ulike maskuliniteter ikke er statisk, men foranderlig, kan dagens hegemoniske maskulinitet erstattes med en annen og mer human variant. Man er altså ikke determinert til å følge normene. Connells teori utfordrer dermed både kvinner og menn til å bli mere bevisste på hvordan maskulinitetshierarkier i samfunnet vårt fungerer, og til å gjøre opprør mot det rådende hegemoniet.

Connell deler dermed noe av tankene til både Mulvey og Butler. Særlig Butler understreker at kjønn produseres som en ritualisert og repeterende konvensjon og dette ritualet er sosialt implementert i oss og gjør at man tenker at man er enten det ene eller det andre. Butler sier at «gender identity also depends on performative acts that give the “illusion of naturalness”⁷⁴. Nettopp denne illusjonen blir brukt til å etablere det som Connell refererer til som hegemonisk maskulinitet, og som kommer til uttrykk gjennom et nettverk av maktrelasjoner, som er i stadig forandring.

Connell har måttet tåle kritikk fra flere hold. Blant annet har kritikken gått på anvendelsen av hegemonibegrepet- en forståelse av at hegemoni representerer en stabil overordningsposisjon- som begrenser forskningen i å se motstand og endringer innenfor en bestemt struktur. Connells kategorier for maskuliniteter får et noe ferdigbestemt preg, og dermed kan man som forsker ha lett for å tilpasse seg virkeligheten til systemer ved å gå ut og finne de mennene

⁷³ Connell (1995) s 71

⁷⁴ Butler (1995) s 31

som passer til Connells fire normer for maskuliniteter. Dermed kan man miste tanken på andre væremåter. Selv om modellen ikke er tenkt å være statisk og universell, så har den blitt kritisert nettopp for å være det. Den fremstår for enkelte som en modell mellom menn i alle kulturer, som er rasjonalistisk og funksjonalistisk, og som ikke tar innover seg menns emosjonelle og kroppslige aspekter. Videre har kritikken gått på at den ikke har rom for menns endringspraksis. Teorien tar altså ikke høyde for at det finnes menn som ønsker å bryte ned maskulinitets- hierarkiet. Heller ikke implementerer den kvinner. Begrepet maskulinitet gjelder bare for menn. Dette siste har Connell forsvart; måten maskulinitetsbegrepet anvendes på i teorien, er ikke essensialistisk, og både kvinner og menn kan gjøre maskulinitet. Maskulinitet påvirkes av globaliseringsprosesser, og dermed peker Connell på at forskningen bør være oppmerksom på hvordan maskuliniteter på et regionalt og globalt nivå samspiller med hverandre.⁷⁵ Mulighetene for endring er noe Butler også bekymrer seg for. Endring er ikke enkelt, fordi det ikke styres av den enkeltes vilje. Likevel finnes det til enhver tid mangfoldige og motstridende kjønnsdiskurser som muliggjør handling og endring. Dette er performative modeller som kan benyttes til å oppnå endring for individet. Dermed er både Connell og Butler særlig opptatt av de performative tilbudene og diskursenes normgivende karakter. Det er svært begrenset hva man kan oppnå gjennom lov, forbud og sensur.

Gjennom feministiske teorier og bidragsytere innen kjønnsforskning, som beskrevet over, får man innsikt i kvinners historie innen humanistisk vitenskap og innen samfunnet generelt. Det har blitt pekt på at flere av de ovennevnte bidragsyterne har kommet med tanker rundt beskrivelsen av kvinner som «den andre», og kvinner som underordnet den mannlige dominans. I kjølevannet har det opp gjennom tidene kommet for dagen sterkt etterlengtede diskusjoner rundt den manglende likestillingen mellom kjønnene. Mange vil hevde at det fremdeles finnes et skille, og at dette skillet ikke har noen geografisk eller kulturell begrunnelse. Riktignok ligger det i humanioras natur og funksjon å skape et skille mellom «de som vet» og de som «vi» vet noe om. Dette skille kan selvsagt gjøre det utfordrende å bli likestilt, slik den feministiske vitenskapen ønsker. Nettopp derfor er feministisk vitenskapskritikk viktig. Men fra min side hevdes det at den feministiske vitenskapen også muligens bør se kritisk på seg selv, særlig når det til stadighet presiseres fra kvinner selv, at

⁷⁵ Langeland i Mortensen et al (2008) 293- 296

kvinnen er «den andre», altså et objekt. Ved en slik gjentakende måte å omtale kvinnen på, opprettholdes etter min mening dette skillet. Slik sett kan og bør den humanistiske vitenskapen bidra til å minske, eller i beste fall fjerne skillet mellom «vi» og «de andre». Feministiske teorier kan være med på å synliggjøre, analysere og motvirke patriarkalske maktstrukturer innenfor kunstfeltet, men også i samfunnet generelt, fordi noen av hovedanliggendet for feministisk kunst og kunstteori har vært nettopp å problematisere hvordan kjønn – i hovedsak kvinner – opp gjennom tidene har blitt representert i kunst, for så å bryte med synsregimer som gjør kvinnen til objekter.

Posisjonene som er tatt for seg over viser tydelig ulik vektlegging. Men posisjonene trenger ikke nødvendigvis å være klart adskilte. Feministisk teori er knyttet til feminisme som politikk, men kanskje vil det være umulig å tenke seg at det bare finnes én form for feminisme eller én form for feministisk teori. Kun gjennom åpne dialoger mellom de forskjellige posisjonene og ved å synliggjøre deres forbindelse til politikk og interessegrupper, og gjennom problematisering av de konsekvenser det innebærer å velge de forskjellige teoretiske alternativene, kan forskningen og teoriutviklingen være konstruktiv og fruktbar. Hva som er kvinne og hva som er mann, hva som er femininitet og hva som er maskulinitet, vil være kontinuerlig gjenstand for kritiske betraktninger.

3 Presentasjon av verkene

3.1 Artemesia Gentileschi- *Susanna og de eldre* (1610)



Figur 1 Artemisia Gentileschi, *Susanna og de eldre* (1610), olje på lerret, 170 cm × 119 cm, Schloss Weißenstein samlinger, i Pommersfelden, Tyskland

Dette bildet, malt av Artemisia Gentileschi, er fritt for natur, med unntak av litt blå himmel øverst i bildet. Det er i stedet fylt med tre skikkelser, to eldre menn og en kvinne, Susanna, som opptar det meste av lerretet. Fargene er i solbrun, marmor og himmelblå, foruten fargene på kappene til de to mennene, som er i mørk jordfarge hos den ene, og i en klar rødfarge hos den andre. For øvrig sees skarpere kontraster i de dype skyggene hos den eldre med rød kappe, og himmel- partiet over denne er også i en mye klarer nyanse enn hva tilfelle er på venstre side av bildet.

Susanna sitter helt naken på en marmorbenk, det venstre brystet hennes er blottet, mens det høyre er dekket av hennes høyre arm som hun gestikulerer med. Hun er lys og vakker, og malt etter idealiserende og klassiske konvensjoner. Over det venstre låret hennes ligger et hvitt klede som sammen med den lett vridde kroppen er med på å dekke underlivet. Ryggen er lett presset mot marmorveggen bak, samtidig som Susanna huker seg lett. Det høyre benet hviler på bakken, og man kan så vidt se at hun dypper venstre fot i vannet. Susannas hår er langt og noe bustete, og det faller nedover ryggen hennes.

De to eldre mennene er i dette bildet portrettert like fremtredende som Susanna, både i forhold til posisjonering og fargebruk, men i motsetning til Susanna, er de ikke fremstilt i helfigur, men i $\frac{3}{4}$ - figur. De to lener seg over veggen bak Susanna, hvorpå den eldre til venstre i bildet har ansiktet presset mot det ene øret på den eldre til høyre i bildet, hvis blick er rettet nedover mot den nakne Susanna. Denne eldre har fingeren presset mot leppene, som for å be om stillhet. Susanna har hodet vendt bort fra de to mennene som forsøker å beskue henne, og ansiktet er forvrengt i en grimase. Grimasen og gestikuleringen signaliserer til sammen at hun åpenbart forsøker å gjøre motstand mot de eldres tilnærmelser. Til sammen danner disse tre skikkelsene visuelt et triangel. Betrakteren møter verken Susannas eller de eldres blick, og det er heller ikke blick- kontakt mellom de eldre og Susanna.

3.2 Guercino- *Susanna og de eldre* (1617)



Figur 2 Guercino, *Susanna and the Elders* (1617), olje på lerret, 175 x 207 cm, Museo del Prado, Madrid

Dette bildet ble malt for Cardinal Alessandro Ludovisi⁷⁶, senere kjent som Pave Gregory XV, i Bologna rundt 1617. Det viser en Susanna som er konsentrert om badingen sin, der hun sitter naken på en benk til høyre i bildet, med oppsatt hår, i frodige omgivelser og med et gløtt av blå himmel i bakgrunnen, som for øvrig gir innsyn inn i skumringen og det fjerne landskapet. Susanna har kun et hvitt klede lett henslengt over det ene låret sitt. Betrakteren kan kun se henne i helfigur fra siden, i motsetning til hva Artemisia lar betrakteren være vitne til når hun har malt Susanna i helfigur forfra. De to skjeggete eldre tar opp det meste av plassen i venstre del av bildet, men man kan imidlertid ikke se ansiktene deres særlig godt, da denne delen av bildet er noe mørkere. I Guercinos fremstilling glir de eldre mere inn i omgivelsene enn hos Artemisia, selv om de posisjonelt også her har en sentral plass. Guercino

⁷⁶ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/susannah-and-the-elders/9c9b3611-5c80-457d-a99a-e5580f3074e6> (20.05.20)

viser heller ikke de to eldre i helfigur, og det er bare overkroppen til den ene eldre i bakgrunnen man kan se. Mens den ene eldre har vendt ansiktet bort fra betrakteren og mot Susanna, henvender den andre seg direkte til oss med en pekefinger, for å be om oppmerksomhet og taushet. På denne måten blir betrakteren invitert inn i scenariet til å se på Susanna, som for øvrig virker til ikke å være bevisst på at hun blir betraktet. Hennes nakenhet både kommuniserer og forklarer de eldres lyst, selv om ingen av disse to så langt har forsøkt å forføre eller bestikke Susanna. Dennes eldres venstre hånd leder oppmerksomheten bort mot det åpne landskapet hvor man også kan se noen bygninger, trolig eid av Susannas mann.

3.3 Pompeo Batoni- *Susanna og de eldre (1751)*



Figur 3 Pompeo Batoni *Susanna og de eldre (1751)* olje på lerret 99 x 136 cm, privat samling.

Dette oljemaleriet ble malt for Ernest Guido Graf von Harrach⁷⁷, en viktig kunstsamler på den aktuelle tiden. Bildet ble i familiens eie i rundt 250 år, og regnes som ett av Pompeo Batonis bedre bilder, og ett av hans få som behandler bibelske temaer.

I denne fremstillingen av Susanna og de eldre, kan man se Susanna sittende på en marmorbenk, også her i frodige omgivelser, som hos Guercino, men her med bena i kryss, hvorpå den ene foten er dyppet i bassengvannet som vises nederst i bildet. Den ene foten i vann er et likhetstrekk Batoni deler med Artemisia sin fremstilling.

I bildets fremre, venstre del er en fontene med rennende vann, og i det fjerne ses en bygning og et snev av blå himmel. Over fanget har Susanna et blått og et hvitt draperi, og til venstre i bildet kan man se tekstiler liggende henslengt på benken. Til høyre sees en av de eldre, iført en rød bekledning over en mørkere blå. Denne eldre kommer så å si hoppende over marmorbenken i retning Susanna, med venstre hånd pekende i retning av bygningen man kan se i bakgrunnen. Rett bak Susanna sees den andre eldre, som med den ene hånden river i kledet Susanna forsøker å dekke seg til med, og som videre ser ut til å tilby henne en form for bestikklser med den andre. Det er tydelig at de to eldre kommer plutselig og bardust på Susanna; hun ser svært overrasket ut. Som hos Guercino, glir de eldre mere inn i omgivelsene i mye større grad her, enn hos Artemisia, men posisjonelt blir særlig den ene av de to tydelig, ved at han hopper inn i bildet på venstre side, fremstilt i helfigur, med en rød bekledning. Bildet byr på bevegelse og handling, og med det sterkt blåfargede draperiet, ledes fokuset og oppmerksomheten fort på Susanna.

Artemisia, Guercino og Batoni har alle valgt å fange tre ulike tidspunkt av historien i sine gjengivelser, men alle tre forholder seg til tidsrommet innenfor rett før Susanna blir forsøkt forført, eller rett etter. Hos Artemisia har de eldre gitt seg til kjenne, og deres plan om å tilnærme seg Susanna er satt ut i live. De hysjer på henne, samtidig som det viskes og konspireres de to eldre seg imellom. Dette er ikke en samtale på det intellektuelle planet, men heller på det emosjonelle. Det er mot Susanna de to eldre henvender seg, og ikke til betrakteren, slik man ser hos Guercino. Sistnevnte er på et tidligere tidspunkt i historien; vi som betraktere inntar samme synsvinkel som de eldre, og betrakter Susanna uten at hun er

⁷⁷ <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/batoni/susanna.html> (18.05.2020) og Clark (1985) s 230

klar over det. Vi bli hysjet på av den ene eldre, og betrakteren blir dermed dratt inn i historien og handlingen. Batoni har konsentrert seg om å fange det øyeblikket da de eldre overrumpler Susanna og gir seg til kjenne overfor henne. Susanna blir tilbudt penger, som om hun er et objekt, hvis kropp og taushet kan kjøpes.

Både Guercino og Batoni skiller seg fra Artemisias fremstilling, også ut fra vinkelen betrakteren ser verket; hvor man hos Artemisia ser rett på både de eldres handlinger og den sårbare Susanna, er det de eldres vinkel betrakteren ser Susanna fra i de to andre fremstillingene. Dermed kan man si at særlig hos Guercino er det et mye sterkere fokus på Susannas nakenhet og skjønnhet enn det er hos Artemisia. Både Artemisia og Batoni fremhever en sårbar og ille til mote Susanna, som gjør motstand mot tilnærmingene, som hun åpenbart finner ubehagelig.

Alderen på Artemisias to eldre er ser ut til å være yngre enn hva man ser særlig hos Guercino, hvor i hvert fall den ene eldre har grått hår og skjegg. Det samme tilfelle kan gjelde hos Batoni. Det er særlig den ene eldre hos Artemisia som har tykt og fyldig hår med dets opprinnelige farge i behold,

3.4 Artemesia Gentileschi - *Judith halshugger Holofernes* (1620)



Figur 4 Artemisia Gentileschi, *Judith halshugger Holofernes* (ca 1620), olje på lerret, 200 x 162,5 cm, Galleria degli, Uffizi, Firenze.

Mens Susanna- verkene behandlet over, viser utendørs- scener på dagtid, viser de kommende bildene enken Judith og tjenerkvinnen Abra i ferd med å drepe Holofernes i hans telt på kveldstid. Artemisias fremstilling av denne bibelske hendelsen viser Holofernes siste time, og det er en ubarmhjertig fremstilling, full av kvinnelig makt og styrke man kan se.

Hos Artemisia ser man Holofernes liggende på en seng med et rødt klede over seg som ikke dekker til hele kroppen hans; man kan se hans nakne overkropp og deler av hans nakne ben. Hodet er vendt opp ned mot betrakteren, og slik sett kan man se ansiktet, det åpne blikket og den halvåpne munnen. Holofernes er åpenbart i live på dette tidspunktet, noe som kommer til uttrykk, ikke bare ved det åpne blikket, men også ved den høyre armen hans som strekker seg

i været og opp mot tjenestejenten Abra. Knyttneven hans ser ut til å være på størrelse med Abras hode.

Judith, som befinner seg til høyre i bildet, ser ut til å ha et solid grep om Holofernes hode, godt hjulpet av den jevngamle Abra. Mens Judith er kledd i en gullfarget kjole med røde detaljer på ermene, ser man så vidt tjenstekvinnens Abras bekledning; en blå kjole, også med røde detaljer på ermene. I tillegg bærer hun en hvitt hodeplagg. Begge kvinnene har ermene trukket oppover og man kan således se at Judith bærer et armbånd.

Den rødfargede draperingen over Holofernes får en repeterende effekt både ved kvinnenes røde detaljer på ermene, men også ved blodspruten som står ut fra Holofernes` hals i det Judith drar sverdet i retning seg selv. Abra forsøker samtidig å holde Holofernes nede. Dette er med på å skape en motbevegelse i forhold til Holofernes armbevegelse oppover, og det blir samtidig også et sentrum for oppmerksomhet. På denne måten viser bildet dynamikk og bevegelse både gjennom de diagonale linjene som motivet trekker opp, og i tillegg gjennom fargebruk og kontraster. Grepet kvinnene har om Holofernes, muliggjør for betrakteren å se hans ansiktsuttrykk.

Bevegelser og liv blir også skapt gjennom strømmen av blod som renner nedover de hvite lakenene på liggeunderlaget. Det faktum at sverdet presses ned i den syriske generalens strupe, eksemplifiserer kunstnerens ønske om at oppmerksomheten skal rettes mot den fysiske realiteten rundt Judiths handling. For øvrig står den voldelige handlingen i sterk kontrast til de to kvinnenes unge og rene ansikter. Det er ellers lite eller ingen detaljer å spore i bakgrunnen, da denne er omtrent helt mørk. Lyset, som ser ut til å komme nedenfra i venstre del av bildet, er helt og fullt konsentrert om selve hendelsen rundt Judith som halshogger Holofernes. De rynkede øyenbrynene til Judith, de anspente underarmene og de strittende bevegelsene til Holofernes, tyder på at det er en tøff kamp som utkjemperes i teltet. Nederst i venstre hjørne kan man så vidt se med det blotte øye Artemisias signatur

3.5 Michelangelo Merisi Caravaggio- *Judith og Holofernes* (1598)



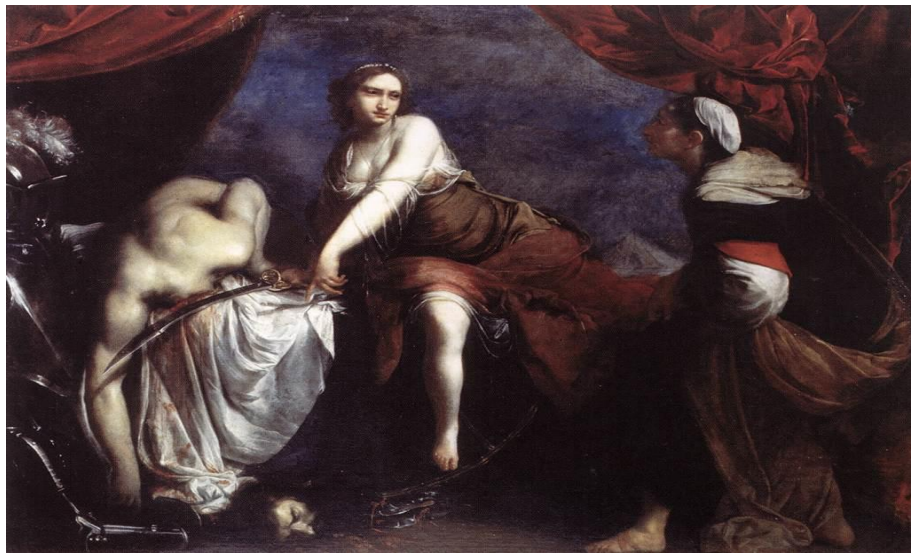
Figur 5 Michelangelo Merisi Caravaggio, *Judith halshogger Holofernes*, (ca 1598) olje på lerret, 145 x 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome

Caravaggios bilde viser nok en gang Judith sammen med sin tjenerkvinne Abra, som overmanner Holofernes fra høyre side i bildet. Holofernes, som tar opp stor plass i bildets venstre del, fremstilles delvis liggende i bar overkropp. Underkroppen er ikke synlig for betrakteren. Blodspruten står ut fra halsen hans og ned mot det hvite lakenet. Man ser muskelspennt i overkroppen hans, men det kan allikevel synes som Holofernes på dette tidspunktet ikke er i live, tross den kontraherende kroppen og åpne munnen. Blikket hans viser øyeeplene som er i ferd med å falle bakover.

Som hos Artemisia er det en ung Judith Caravaggio har malt, men det er en mye eldre Abra, enn hva tilfellet er hos Artemisia. Abra står i stor kontrast til den vakre Judith, utseendemessig. Hun er heller ikke like aktiv i handlingen som Abra er hos Artemisia. Hos Caravaggio står hun med et tøyestykke i hendene, mens hos Artemisia er den jevngamle tjenerkvinnen omtrent like mye med på selve halshoggingen som Judith. For øvrig fortøner

Caravaggios Judith seg som mere vakker enn sterk, i motsetning til hos Artemisia. Caravaggio har gjort Judiths brystparti godt synlig. Både hos Artemisia og Caravaggio bærer Judith en godt utringet kledning, men hos Caravaggio er den hvite blusen til Judith så transparent at man kan se brystvortene. Hos Artemisia kan man ikke se brystene fullt og helt, da de er dekket av Judiths armer. På den måten blir Judith mere seksuelt fremstilt hos Caravaggio enn hos Artemisia. Hos Caravaggio er det videre Judith som fremstår som bildets blikkfang, ikke bare på grunn av den hvite blusen som tiltrekker seg oppmerksomheten, men hun tar også stor plass. I tillegg er også lyset sentrert rundt henne. I Artemisias fremstilling er det den kjempende Holofernes som er i bildets midte, i tillegg til kvinnenens armer, og i mindre grad Judiths ansikt. De to kvinnene hos Caravaggio er også mere statiske. Hos Artemisia ser man særlig på de rynkede øyenbrynene og de kjempende armene at det er krevende og hardt fysisk arbeid som er i ferd med å skje. Caravaggio dessuten har valgt et horisontalt format i sitt bilde, i motsetning til Artemisia, som har et vertikalt format.

3.6 Francesco Furini- *Judith og Holofernes* (1636)



Figur 6 Francesco Furini, *Judith og Holofernes* (1636), Olje på lerret, 116 x 151 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

Dette bildet viser en grotesk fremstilling, der Holofernes' hode er avkappet, og han er således allerede død, i motsetning til Artemisias fremstilling. Scenen utspiller seg åpenbart på nattes tider, ved at man kan se den mørke nattehimmelen i bakgrunnen. Holofernes muskuløse kropp ligger på en blodig seng, og man kan se ryggen av den bøyd overkroppen hans, med den ene armen henslengt ned mot gulvet, den andre bøyd på sengen. Et hvitt blodig laken dekker over halspartiet, og hodet hans vises nederst i bildet på gulvet, og man kan se deler av ansiktet.

På sengen sammen med Holofernes, sitter Judith. Hun er bare halvt påkledd, man kan se deler av hennes mørke kjole, og hun har dessuten et rødt draperi henslengt over fanget. På høyre side i bildet er hennes mye eldre tjenestekvinne Abra, som heller ikke her ser ut til aktivt å ha deltatt i halshoggingen, men som allikevel er dratt inn i situasjonen ved at Judith med et stolt ansiktuttrykk ser på henne, samtidig som hun holder sverdet hun akkurat har drept Holofernes med, i den ene hånden. Den andre hånden peker ned på Holofernes hode, som for å fortelle Abra hva som akkurat har skjedd, og at trofeet (Holofernes hode) skal bæres ut.

Furini har også valgt et horisontalt format, i likhet med Caravaggio. Han benytter seg av en mye dypere fargepalett enn både Caravaggio og Artemisia; her er det mye mørkt rødt og blått,

men man ser også kontraster med Holoferne lyse kropp og hvite laken over hoderegionen og dessuten Judiths halvnakne overkropp.

Betrakteren kommer ikke så nære selve hendelsen hos Furrini, som hos Artemisia og Caravaggio. Om man sammenligner Furrini med Artemisia, er det stor forskjell når det gjelder akkurat dette forholdet.

3.7 Artemesia Gentileschi- *Jael og Sisera (1620)*



Figur 7 Artemisia Gentileschi Jael og Sisera, (1620), olje på lerret, 86 cm × 125 cm, Szépmüvészeti Múzeum, Budapest

I dette oljemaleriet av Artemisia Gentileschi vises Jael som dreper generalen Sisera ved å slå en plugg gjennom hodet hans. Det er et bildet som består av kontraster, både når det gjelder hvordan de to skikkelsenes er posisjonert i forhold til hverandre, fargebruk, fysisk utseendet og fremtreden.

Sisera ser livløs ut med lukkede øyne, der han ligger horisontalt, med hodet i fanget på Jael. Han ligger i en 90 graders vinkel i forhold til henne, ved at hun befinner seg i en knestående

stilling og han vises liggende langs den horisontale nedre billedkanten. Jael er nærmest betrakteren av de to, kneet hennes berører bildets nederste horisontale linje.

Artemisia har fremstilt Sisera som en mørkhåret mann med skjegg. Man ser hans nakne bein, og bekleddingen for øvrig består av en rød tunika og blå underdel. Han har et hvitt linnet surret rundt på sitt høyre bein. Den ene hånden ligger over den andre underarmen, mens den andre hånden ligger innunder Jaels kjole. Foran seg har han et septer/sverd, med et apeliggende hode.

Man ser at Artemisia har valgt en noe dusere fargeskala i fremstillingen av Jael, enn hos Sisera. Hun er kledd i en enkel, gullfarget kjole og hvit bluse med en dyp utringning som blottet deler av brystene. Denne bekleddingen ligner for øvrig Judiths klær i Artemisias *Judith og Holofernes* (1620). Håret er også i en lysere nyanse enn hos den mørkhårede Sisera.

I motsetning til Siseras avslappede armer, er Jaels i bevegelse. I sin høyre hånd, som er strukket i været, har hun en gjenstand som hun åpenbart skal slå pluggen hun har i venstre hånd med. I sin venstre hånd holder Jael pluggen som er i ferd med å bli slått gjennom Siseras tinning. Blikket hennes er vendt ned.

Det er ikke i et lukket telt denne hendelsen foregår i, slik tilfellet var i fremstillingene av Judith og Holofernes, noe man kan se ved pilaren i bakgrunnen som opptar mye av plassen. Denne bærer for øvrig Artemisias navn.

3.8 Ludovico Cigoli- Jael and Sisera (1596- 1603)



Figur 8 Ludovico Cigoli, *Jael og Sisera*, (ca 1596- 1603), Olje på lerret, 162.5 X 132.5 cm
Private samlinger.

I Cigolis tolkning av Jael og Sisera, ser man en langt mere detaljrik fremstilling enn hva man ser hos Artemisia. Komposisjonen er også en annen. Hvor man hos Artemisia ser skikkelsene i en 90 graders vinkel i forhold til hverandre er denne komposisjonen mere vertikal, med Sisera liggende innover i bildet, med bøyde knær nærmest betrakteren, og Jael stående i bakgrunnen, i en vertikal linje i forhold til hverandre. Det er et praktfullt antrekk han bærer, med mange detaljer, noe som understreker hans posisjon. Det gullfargede draperiet man ser henslengt over ham, er også med på å understreke dette. Det samme gjelder hjelmen som hans høyre hånd hviler på. Fottøyet er også rikt dekorert. Det eneste man kan se av Siseras hud er leggene, som er veldig nærme betrakteren.

Dette bildet skiller seg fra Artemisia's fremstilling ved at bildets midte fokuserer på selve handlingen; Jael's hånd som er i ferd med å slå teltpuggen i Siseras tinning. Hun ser ikke ut til å lide store anstrengelser når det gjelder å overmanne ham, verken med tanke på kroppsspråk eller ansiktsuttrykk. Cigolis Jael er dessuten antrukket i et langt mere praktfullt antrekk enn

Artemisias Jael, som bærer en nokså enkel kjole. Hun ser, i likhet med Artemisias Jael, ned på sitt offer, på en fredfull og behersket måte. Det er lyset fra venstre side som muliggjør å se ansiktsuttrykket hennes. At lyset faller på henne, gjør at Sisera havner i skyggen. For øvrig kan denne lyskilden tilkjennes Guds tilstedeværelse. Den skiller seg fra Artemisias fremstilling, hvor lyset faller på begge; både Jael og Sisera.

I bakgrunnen kan man dessuten se landskap, og en soldat, sannsynligvis den isrealittiske lederen Barak. Dette er fraværende hos Artemisia.

3.9 Jacopo Vignali- Jael and Sisera (1630)



Figur 9 Jacopo Vignali, *Jael og Sisera*, (1630) olje på lerret, 124 x 102.1 cm

I Vignalis fremstilling ser man en tredje kompositorisk løsning, hvor Sisera halvveis ligger diagonalt innover i bildet, med et bøyd kne nederst i venstre hjørne. Jael opptar stor plass, og tiltrekker seg betrakterens oppmerksomhet med sin ildrøde kjole med hvite ermer, mot den

hvite huden. Jael har et fredfylt, nærmest kontemplativt uttrykk i ansiktet, og man kan til og med se et salig smil om munnen hennes. Hun er i full gang med å slå teltpluggen inn i Siseras tinning, men det er allikevel ikke et bilde preget av vold, kraft og energi, slik man for eksempel ser i fremstillingen av Judith hos Artemisia.

Hos Vignali ser Sisera ut som et barn som sover i fanget til en omsorgsfull mor der han ligger fredfull i blå uniform. Han har et godt tak om hjelmen sin i venstre armkrok, mens høyre arm hviler på magen. Øverst i høyre hjørne av bildet, ser man en grønn- tonet gardin, som om de to befinner seg i et telt. Både Jael og Sisera vises i halvfigur, og i bakgrunnen er det lite detaljer, slik man også ser hos Artemisia. Et slikt fravær av detaljer gjør at fokuset rettes mot protagonistene. Akkurat som hos Cigoli er selve (u)-gjerningen hvor Jael banker teltpluggen i Siseras tinning bildets sentrum, så også her er det Jaels hånd med pluggen i Siseras tinning som ber om betrakterens oppmerksomhet, i tillegg til den flammerøde kjolen til Jael.

Fremstillingene av historien om Jael og Sisera skiller seg på mange måter fra Judith og Holofernes. For eksempel er Jael allerede overmannet, og betrakteren blir ikke vitne til selve drapet, slik man blir i fortellingen om Judith og Holofernes. Om man vil vite hva som har ledet frem til at Jael sitter rolig og banker en teltplugg inn i Siseras tinning, må man henvende seg til den skriftlige kilden. På dette tidspunktet vet man ikke hvorvidt Jael drepte Sisera ved å slå pluggen i ham mens han sov, slik det står i Dommernes bok 4: 20⁷⁸, eller om han var oppreist og våken da Jael angrep ham, slik Dommernes bok 5: 26 foreslår.⁷⁹

Tidsmessig er alle tre fremstillingene av Jael og Sisera synkront, mens man i tolkningen av Judith og Holofernes er på forskjellig sted, ved at Furrini allerede har foretatt halshuggingen, mens man hos Artemisia og Caravaggio er godt i gang. Også hva angår Susanna og de eldre, kommer betrakteren inn i historien på ulike tidspunkt.

Fremstillingene av Jael og Sisera skiller seg også fra de andre to bibelske temaene, om man ser på den billedinterne fysiske nærheten skikkelsene har til hverandre. Gjennomgående hos Jael og Sisera er det nærkontakt mellom de to, de er i direkte fysisk berøring med hverandre

⁷⁸ <https://www.bible.com/no/bible/102/JDG.4.NB> (pr 04.03.20)

⁷⁹ <https://www.bible.com/no/bible/102/JDG.5.NB> (pr 04.03.20)

ved at Sisera har hodet i fanget i mere eller mindre grad til Jael. Selv om Sisera har ulike posisjoner i de tre fremstillingene, har hodet hans gjentakende nærhet til Jaelns fang både hos Artemisia, Cigoli og Vignali. Riktignok er de eldre i nærkontakt med Susanna i Artemisias fremstilling av Susanna og de eldre, men da hengende over henne. Hos Batoni er det litt kroppslig kontakt, men i en helt annen region av kroppen, og hos Guercino er det god avstand mellom skikkelsene. Når det kommer til Judith og Holofernes er det en viss distanse mellom kvinnene og Holofernes, selv om den ikke er særlig stor, særlig slik Artemisia og Caravaggio har valgt sine fremstillinger. Hos Furrini er det god avstand mellom alle tre skikkelser. Den nærheten som er mellom kvinner og menn i Judith og Holofernes- bildene er i så fall konsentrert rundt hode og hals- regionen.

4 Analyse

I denne delen vil jeg foreta selve analysen av verkene, og benytte komparative metode. Jeg vil se på forhold som kan være med på å belyse problemstillingen, og som kan knyttes opp mot det teoretiske grunnlaget. Dette innebærer at det ikke er en tematisk konnotasjon, men en næranalyse av de mannlige representasjonene i verkene. Det er altså fremstillingen av de mannlige karakterene «de eldre», Holofernes og Sisera jeg vil konsentrere meg om.

4.1 Susanna og de eldre

Alle fremstillingene av Susanna og de eldre i denne oppgaven, inneholder det samme persongalleriet og den samme settingen. Historien har både et teologisk, moralsk og juridisk budskap, men heller enn å sentrere på disse aspektene, har kunstnere ofte i stedet fokusert på å fremstille en attraktiv, vakker ung kvinne som tar sitt bad i naturskjønne omgivelser. Voyeurisme har en sentral plass i historien, ikke bare i de verkene som denne oppgaven tar utgangspunkt i, men generelt. Ulike kunstnere har derimot ulik betoning, og Mary D. Garrard uttrykker det slik:

Few artistic themes have offered so satisfying an opportunity for legitimized voyeurism as Susanna and the Elders. The subject was taken up with relish by artists from the sixteenth through eighteenth centuries as an opportunity to display the female nude... with the added advantage that the nude's erotic appeal could be heightened by the presence of two lecherous old men, whose inclusion was both iconographically justified and pornographically effective. It is a remarkable testament to the indomitable male ego that a biblical theme holding forth an exemplum of female chastity should have become in painting a celebration of sexual opportunity, or, as Max Rooses enthusiastically described Rubens's version, a "gallant enterprise mounted by two bold adventurers."⁸⁰

⁸⁰ Garrard (1982) s 149- 159

I denne bibelske historien har profeten Daniel en sentral rolle, ettersom det er han som sørger for at den uskyldige Susanna går fri fra beskyldninger om utroskap, og dermed unngår dødsstraff. Men ikke i noen av de fremstillingene som er tatt for seg i denne oppgaven, er Daniel representert, og hans nærvær ser man for øvrig sjeldent i behandlingen av dette temaet i malerkunsten. Daniels viktighet i historien bunner i den makten de eldre innehar og deres handlinger overfor Susanna. Historien forteller at de to eldre var utvalgte dommere som ofte holdt til i den hagen Susanna tok sitt bad. Således har de to lett tilgang til både åstedet og objektet sitt, men også tilsynelatende mulighet for å gå fri for ugjerningen, i kjølevannet av den makten og posisjonen de er i besittelse av. At de er to som er sammen om planen, gjør også makten deres enda sterkere; to respekterte og betrodde menn mot en sårbar ung kvinne. De to eldre er for øvrig ikke navngitte personer, og det kan i det lyset sies at det er en allusjon til selve institusjonen heller enn å beskrive to spesifikke eldre. Selv om historiens klimaktiske øyeblikk er den påfølgende rettsaken, er den langt mindre seksuelt fristende og erotisk betont, og nettopp dette kan man anta er årsaken til at det er bade- bilder som males, og ikke rettsaken.

I Daniels fravær, er de eldre de eneste mannlige karakterene i bildene som kan reprodusere det som Mulvey refererer til som “the so-called natural conditions of human perception”⁸¹, for betrakteren forventes ikke å identifisere seg med den kvinnelige karakteren. Mulvey refererer til majoriteten av Hollywood- filmer, hvor fremdrift og handling skjer av de mannlige karakterene, som ifølge henne er “figures in a landscape”⁸², i motsetning til den kvinnelige karakteren, som opptrer som et seksuelt objekt for det mannlige kjønn i historien.

Skopofili bruker Mulvey synonymt med gleden ved å se; «pleasure in looking», noe Freud og Lacan hevder starrer i barndommen, ved at man ser på andre for å skaffe seg kunnskap om omgivelsene. Etter hvert som man blir eldre fortsetter denne lysten ved å se, og den utvikler seg til å bli en perversitet som handler om å se på andre på en kontrollerende og

⁸¹ Mulvey (1975) i Screen, vol. 16, s 6-18

⁸² ibid

objektiverende måte.⁸³ Fremstillingene om Susanna og de eldre kan sies å befinne seg et sted mellom skopofili og tvangsbasert voyeurisme.

Det er voyeurisme som leder til alvorligere handlinger, men for eksempel hos Guercino er det bare voyeurisme man ser, og ikke den påfølgende kriminelle handlingen, som er mere betont hos Artemisia. Guercinos fremstilling gjør også at betrakteren trekkes inn som voyeur, og alle kan dermed ta del i gleden ved å betrakte Susanna. Denne voyeurisme- handlingen er av typen hvor bæreren av det mannlige blikk forventes å identifisere seg med. For betrakteren av Guercinos bilde ligger det nærmest en dobbel tillatelse til å se, ikke bare ved at Susanna er uvitende, men også gjennom at de eldre gir tillatelse, for ikke å si oppfordring til å se. Betrakteren ser Susanna gjennom de eldres blikk. Mulvey hevder at “portray a hermetically sealed world which unwinds magically, indifferent to the presence of the audience, producing for them a sense of separation and playing on their voyeuristic fantasy”⁸⁴ Denne adskillelsen som Mulvey her snakker om, kan altså sees i fremstillingen hos Guercino, ved at betrakteren oppmuntres til å spionere på Susanna, sammen med de eldre, og dermed gis muligheten for å være skyldfri i forhold til å ha gjort noe ulovlig eller uetisk.

At de to eldre representerer makt, kan leses også i den kompositoriske løsningen hos Artemisia, hvor protagonistene danner et triangel, ved at de to eldre mere eller mindre henger over Susanna, og nærmest trykker henne ned. Av de tre Susanna- bildene som er behandlet i denne oppgaven, er det for øvrig bare hos Artemisia man ser denne pyramidale inndelingen av bildets skikkelser. Hos både Guercino og Batoni er motivet delt vertikalt i to ved at de to eldre er plassert enten til venstre eller til høyre i bildet, med Susanna på den motstående siden. Det virker unektelig mere truende og skremmende at de to eldre overfaller Susanna ovenfra, fremfor at de kommer snikende inn fra siden, slik Guercino viser. På denne måten kan man si at tilnærmingen de to eldre gjør i Artemisia fremstilling, minner mere om et overfall enn en forføring. Det samme kan man si om Batonis verk, hvor de to mennene plutselig kommer inn fra høyresiden og skremmer en intetanende Susanna.

⁸³ ibid

⁸⁴ ibid

I motsetning til både Guercino og Batoni, er ikke de eldre gjemt inn i naturskjønne omgivelser hos Artemisia, hvor man kun kan se steinverket Susanna sitter på og som de eldre lener seg over. Dette er et faktum som kan bidra til å skape en mindre fantasifull og mere stoisk og realistisk fremstilling som i større grad fokuserer på selve hendelsen og den bibelske historien som har troen på Gud og skyldfordelingen som fokus, mere enn en erotisk fremstilling av en vakker ung kvinne.

Fravær av arkitektur hos Artemisia kan tolkes på forskjellig vis, og det samme kan tilstedeværelse av arkitektur, slik man ser i bakgrunnen både hos Guercino og Batoni. Kan hende er det bare for å vise kunstnerisk dyktighet hos de to sistnevnte, men det kan også leses som et slags ekko som er ment til å gjenspeile de eldres rolle og posisjon som dominante makthavere. Bakgrunnen er i så fall med på å understreke forgrunnen. Ved en enkel håndbevegelse understrekes makten de eldre har, ved at de både hos Guercino og Batoni leder oppmerksomheten bort til bygningene. Denne håndbevegelsen er særlig fylt med makt, dersom man antar at bygningen er eid av Susannas mann. Historien sier jo nettopp at Susanna vil bli beskyldt for utroskap dersom hun ikke går med på de eldres tilnærmelser.

Man kan uansett anta at de to eldre er menn som tilhører det Connell refererer til som den hegemoniske maskulinitetskategorien. Det er ikke på bakgrunn av de eldre som karaktertyper som gjør at de kan plasseres i denne delen av maskulinitetshierarkiet som Connell opererer med, men heller med bakgrunn i deres yrke og status.

Connell understreker at makten ikke primært etableres gjennom voldsutøvelse, men befinner seg på et symbolsk nivå, og utøves gjerne mot kvinner, slik man kjenner det fra historien om Susanna og de eldre. Hos Artemisia ser man kanskje tydeligst en slik maktutøvelse; de eldre forsøker å bestikke Susanna, for at hun ikke skal fortelle om hendelsen ved badet videre. Hos Guercino får også den hegemoniske makten utspille seg, for her bes tilskueren om ikke å fortelle videre hva som er i ferd med å skje. Dermed inkluderes (den mannlige) tilskueren i det som Connell kaller medvirkende maskulinitet, dvs man støtter opp under det fordi man er tjent med det patriarkalske utbyttet den hegemoniske maskuliniteten medfører, uten at man har tilgang til den. Hos Batoni ser man ikke at Susanna bestikkes, men det er allikevel et scenario som viser hegemonisk maskulinitet og dertil skjev maktfordeling.

Teorien til Connell bygger på et premiss om at kvinner er underordnet menn, i tillegg til at det også er et hierarki mellom menn og ulike maskuliniteter. Normative og legitime former for maskulinitet legitimerer ofte også menns makt over kvinner. Connells teori kritiseres gjerne for å ikke ha rom for menns endringspraksis, det vil si menn som ønsker å kjempe mot og bryte ned både den hegemoniske maskuliniteten og patriarkatet. Det kan se ut som om profeten Daniel har tatt på seg denne rollen, ved at han sørger for at ikke- normativ oppførsel straffes, slik de eldre i etterkant blir.

Hos Guercino ser man en nokså kontemplativ fremstilling i den forstand at både de eldre og betrakteren får god anledning til å studere den vakre Susanna uten hennes vitende. Både de eldres og kunstnerens blick tvinger betrakteren til å se henne bade, enten man vil det eller ikke. Skal man la være, kan man heller ikke betrakte bildet. Det er liten tvil om at Guercino ønsker å tilfredsstille det mannlige, heteroseksuelle blick gjennom denne kontemplative fremstillingen. De to eldres posisjon som voyeurere virker lite truende holdt opp mot Susannas positur som passiv og motstandsløs. Susanna blir fremstilt som et symbol på kvinnelig seksualitet, og det blir omtrent umulig for de eldre, ikke å betrakte henne. Med en slik tolkning blir Mulveys tankegods gjeldende, og det understreker hennes påstand rundt at kvinnen konnoterer såkalt «to- be- looked- at»- nes, både for de mannlige karakterene i det aktuelle universet og for tilskueren som mere eller mindre ufrivillig blir dratt inn i situasjonen. De mannlige protagonistene ber oss stoppe opp og betrakte Susanna på en seksuell kontemplativ måte, før de får historien til å gå videre.

Av de tre verkene som er beskrevet over, er forutsetningene for voyeurisme oppfylt, i hvert fall hos Guercino; de eldre betrakter Susanna mot hennes vitende, og ikke åpenbart, noe som er med på å gjøre henne til et objekt, ifølge Mulvey, som sier at skopofili er en voyeuristiske måter å se andre på. Skopofili innebærer at noen blir betraktet som et objekt, gjerne i skjul.⁸⁵ De to eldre er altså ikke observatører som ser på den nakne kroppen på en objektiv og undersøkende måte med tillatelse fra Susanna, slik som for eksempel dersom en maler hadde benyttet en modell. Hos Guercino er de eldre kikkere, voyeurere, som ikke har blitt invitert inn i dette scenariet, men som har tatt seg til rette overfor noen som ikke er klar over at det er

⁸⁵ Mulvey (1975) s 838-840

publikum til stede. Således har Susanna ikke anledning til å se tilbake på de to kikkerne sine, og hun blir et offer og et objekt for de eldres vellyst, eller som Mulvey uttrykker seg: «An undressed female figure in painting therefore connotes a “primarily sexual creature” an objectified body on display for the enjoyment of a male audience».⁸⁶ Både hos Artemisia og Batoni har prosessen gått langt over voyeurisme, for her er de allerede i gang med å gjøre tilnærmelser og å berøre henne.

Bare hos Artemisia ser man den ene eldre hviske i øret på den andre. Denne interne viskingen er et aspekt som er med på å understreke og fremheve det konspiratoriske, og de truslene som Susanna får rettet mot seg: å ødelegge hennes rykte. Hos Guercino konspireres det med betrakteren heller enn med hverandre, mens det hos Batoni ikke er et fremhevet aspekt. Det konspiratoriske aspektet, er en påstand som støttes av Broude/Garrard⁸⁷.

De eldres aktivitet i motivene, særlig hos Artemisia, men også hos Batoni, er, slik jeg ser det, med på å lede oppmerksomheten bort fra Susanna som objekt. Ved at de aktuelle bildene viser en vakker, omtrent naken kvinne, og for mange dermed seksualitet, er det lett å trekke en konklusjon om at kvinnen, i dette tilfelle Susanna, dermed fremstår som et objekt. I utgangspunktet kan man da forvente at «the male gaze» blir gjort gjeldende, ettersom det jo handler om hvordan seeren/ betrakteren blir satt inn i perspektivet til en heteroseksuell mann når en kvinne vises, og akkurat dette uttaler Mulvey seg om når hun sier:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking had been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.⁸⁸

Allikevel er det forhold ved verkene som gjør at «the male gaze» ikke gjør seg gjeldende; Både hos Artemisia og Batoni er betrakteren vitne til en redd Susanna, en redsel man kan lese

⁸⁶ Norma Broude, Norma/ Garrard, Mary D (1982) s 7

⁸⁷ Broude/ Garrard (1982) s 163

⁸⁸ Mulvey (1975), s 62

ut av både armbevegelser og øyne. Det redde blikket gir oss innsikt i følelseslivet til Susanna der og da, noe som er fraværende hos Guercino, som byr på en mere dvelende fremstilling, ved at det gis god tid til faktisk å betrakte henne. På den andre side: mange har betraktet Susanna- bildene, ikke bare én gang, men mange, sikkert med begeistring, men også med en følelse av tvil i forhold til hvilken posisjon man da inntar; er man «bare» en tilskuer som betrakter et interessant bilde helt objektivt, uten skam, skyld eller ansvar, eller er man en voyeur som betrakter en naken kvinne for gledens og tilfredsstillelsens skyld? Det er liten tvil om at Susanna er en vakker kvinne det er interessant å studere, men hvis bildet gir følelsen av at man ikke bør kikke, hvorfor ble det da i det hele tatt malt? Jeg referer særlig til Guercinos fremstilling i denne sammenhengen, som gir betrakteren mulighet til å kikke på Susanna som et objekt i mye større grad enn både hos Artemisia og Batoni. Svaret må ligge i at historien om Susanna er ikke bare en bibelsk historie, men også full av moralske og etiske aspekter. Verken Artemisia eller Batoni vektlegger det voyeuristiske aspektet som man ser hos Guercino.

4.2 Judith halshogger Holofernes

Ingen av Susanna- bildene behandlet over viser voldtekt, men hva betrakteren ser, er heller hvordan de eldre skremmer Susanna ved å true og presse henne dersom hun ikke går med på seksuell omgang. Judith som halshogger Holofernes, skiller seg markant fra Susanna- fremstillingene, nettopp ved å vise voldelige gjerninger. I denne historien har vi dessuten å gjøre med en reversert voyeurisme, og nærmest en trippel sådan: Judith ser på sitt offer Holofernes, som leder betrakterens oppmerksomhet i samme retning. Til stedet er tjenestekvinnen for å bevitne hele scenariet. Når uttrykket reversert voyeurisme brukes, får man altså en situasjon som er omvendt av hva Mulvey beskriver. Hun forfekter at kvinnen konnoterer «to- be- looked- at- nes», altså attraktive, men passive objekter, fordi mannen er bærer og produsent av blikket og handlingen, og han er den man skal *identifisere* seg med.

Jeg våger å påstå at Holofernes kutt i halsen, og dertil blodsprut, *kan* relateres til den freudianske kastrasjonsangsten som Mulvey snakker om, dog reversert: «Woman's desire is subjected to her image as bearer of the bleeding wound, she can exist only in relation to

castration and cannot transcend it.»⁸⁹ Holofernes fremstår som det maktesløse objektet, mens Judith er subjektet, ettersom makt, symbolsk sett, åpenbarer seg gjennom fallos.

Hos Caravaggio ser man enda at Holofernes kjemper, og det er et voldsomt muskelspill i overkroppen hans, noe som kan leses som kontroll og makt; han har enda ikke helt tapt slaget. Artemisia på sin side, skisserer en passiv Holofernes, i likhet med Furrini. Hos Artemisia er det dessuten mere naturlige blodstråler, som dreier i alle retninger, mens det hos Caravaggio er en rett, kraftig og tykk blodstråle, som ser meget unaturlig ut. Artemisia viser en Holofernes med øynene rullet bakover, som på dette tidspunktet er seksuelt impotent og fullstendig energiløs. Dette i motsetning til Caravaggio, hvor Holofernes kjemper om livet i sine siste sekunder. Furrini viser oss en Holofernes som har mistet hodet, og han henger slapt med en arm hengende nedover sengen. Her fokuseres det på øyeblikket etter halshuggingen.

En kjempende Holofernes som man ser hos Caravaggio, kan selvsagt for noen fremstå som et objekt for et erotisk blick. Han kan med muskelspillet og den kjempende overkroppen appellere til både kvinner og homoseksuelle menn. Denne tanken, om at en betrakter ikke nødvendigvis er en mann, men en heteroseksuell kvinne eller homoseksuell en mann, er nettopp det som både Hansen, Ettinger og van Zoonen tar opp: kvinner kan likeså gjerne se på menn på en objektiviserende måte, uten å adoptere det mannlige blick eller en mannlig betrakter- posisjon. Allikevel vil jeg hevde at Holofernes mannlige og muskuløse kropp ikke er konstruert for det kvinnelig erotisk blick, eller en annen manns erotiske blick. Det erotiske er undertrykt, og Caravaggio viser en Holofernes som er i kamp og som kjemper, noe som tilsier at det kan leses som heroisk, heller enn erotisk. Fremstillingen av Holofernes som passivt objekt undertrykkes, og forestillingen om en maskulin mann og subjekt opprettholdes. Dersom man allikevel også ser på Holofernes som et erotisk objekt, blir presentasjonen straks mere kompleks, og han fremstår både som et erotisk objekt og et aktivt subjekt. En slik situasjon, der vi har å gjøre med «the female gaze», er for Mulvey en situasjon hvor kvinner ser seg selv gjennom den heteroseksuelle mannens blick. På den andre side, så befinner Holofernes seg i en situasjon som er egnet til å portrettere den mannlige kropp som tiltrekkende, med fine omgivelser og en ung, vakker kvinner hos seg.

⁸⁹ Mulvey (1975) s 2

Alle tre verkene betoner ulikt fokus; hos Artemisia består bildets midte av kvinnens underarmer og Holofernes ikke fullt så muskuløse overarm. Det blir således jobben de to kvinnene utfører, som blir det sentrale. Videre kan det, isolert sett, se ut som om Holofernes hode stikker ut mellom to ben. Med en slik lesning kan det tolkes som om Judith fysisk sett kastrerer Holofernes, heller enn halshugger ham. Jeg mener Artemisias fremstilling i liten grad responderer med Mulveys tanker om at kvinnen spiller en passiv rolle som attråverdige objekter, hvor mannen er subjekter som kontrollerer situasjonen og driver handlingen fremover, slik at betrakter/publikum kan identifisere seg med ham. Derimot kan Butlers tankegods komme til unnsetning. Judith iscenesetter seg selv som en kvinne som spiller denne rollen innenfor forventede rammer; som en vakker forførrerske. Dermed befester Judith også hva en kvinne er for sine omgivelser, og for seg selv. I løpet av den bibelske historien, og som Artemisias verk illustrerer, utfolder Judith andre egenskaper enn de man tradisjonelt ville ha forbundet med kvinnelighet og femininitet, i det hun begår drapet. Det er dermed ikke den mannlige protagonisten Holofernes som er den som driver historien fremover, eller som har kontroll. Han har blitt lurt inn i døden, og slik sett er det ham som blir narrativt straffet. Som forklart i teoridelen, handler denne straffen om ufarliggjøring, ifølge Mulvey, som mener at det ved voyeurisme konstrueres en fortelling der kvinnen er syndig og skyldig. I dette eksemplet er det definitivt Holofernes som ufarliggjøres.

Caravaggio, på sin side, trekker linjene opp mot Holofernes hode, og dermed også ansiktsuttrykket hans. Man ser en kjempende, maskulin og gispende Holofernes, som fremdeles er i stand til å holde overkroppen oppe. Furini har valgt å plassere Holofernes på venstre side, med Judith i sentrum for begivenheten. Linjene ledes allikevel i retning Holofernes, ved at Judith peker ned på den døde, slappe kroppen til den hodeløse Holofernes. Det er her, som hos Caravaggio, en meget muskuløs mann Furrini skildrer, et trekk som gjerne blir forbundet med maskulinitet. Artemisia bygger ikke i samme grad opp rundt dette.

To decapitate = to castrate, skrev Freud i 1922.⁹⁰, og henspiller på hvordan det ubevisste blir omdannet til bevisste ord og tanker. De verkene med Judith og Holofernes som er presentert i denne teksten, viser nettopp hvordan erotisk innhold opptrer sammen med nettopp

⁹⁰ Freud i Albrecht (2010) s 28

«decapitation» (halshugging). Halshuggingen blir iscenesatt av en kvinne som tar hevn over en mann, i dette tilfelle den forføreriske Judith som halshugger Holofernes. Denne halshuggingen kan sees på som et symbol for kastrasjon, hvor frykten er flyttet fra fallos til hode. Slik sett kan man si at man har å gjøre med den freudianske tanken som Mulvey tar opp. Mulvey skiller mellom to tilstander av å se: voyeuristisk og fetisjistisk, som respons på Freuds «kastrasjonsangst», hvorpå førstnevnte involverer et kontrollerende blikk. Hun forfekter at dette har assosiasjoner til sadisme (straff og/eller tilfredsstillelse). Nytelsen ligger i å innta kontroll og påføre straff. Det fetisj- baserte blikket, derimot, innebærer å gjøre noen til et fetisj, slik at denne ikke fremstår som farlig, for når kvinnen gjøres til en fetisj, vil hennes skjønnhet bli understreket, og hun fremstår som et perfekt objekt i seg selv. I dette tilfelle har en kvinne overmannet og overvunnet en mann, og kyskhets har trumfet over begjær; Judith har kastret Holofernes.

Judith- og Holofernes-verkene som denne oppgaven tar for seg, viser at en kvinne kan være maskulin (som Judith med sverdet) og menn kan være feminisert (som Holofernes uten sverd), et rollebytte det er knyttet angst til. Man kan lese dette i lys av Butlers teori, som beveger seg bak denne mann/ kvinne- binariteten, for hun hevder at kjønn er et performativt fenomen:

This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of a constituted social temporality. Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. These words bear a great significance upon an examination of how Artemisia constructs her Judith, for one cannot but notice a distinct deviation from the rhetorical norm for representing women in this figure.⁸⁵

Holofernes er riktignok et offer for drap med sverd, men han er også et offer for kvinnelig performativitet. Judith har spilt rollen som forførerisk og seksuelt tilgjengelig for Holofernes, ved å opptre etter sosialt forventede normer for kvinner, en tanke som korresponderer med Butler, ved at kjønn ikke er knyttet til tradisjonell mann/kvinne-tankegang. Selv om Judith halshugger Holofernes, en handling som tradisjonelt ville vært forbundet med menn, er det ikke først og fremst sverdet som er årsaken til hans død. Her er altså kjønnsrolleforventingene

snudd på hodet. På den andre siden ville ikke en slik handling vært mulig, hadde det ikke vært for bruk av «femininitet», dersom man skal lese teksten ut fra Butlers ståsted.

Med Judith og Holofernes har den tradisjonelle kjønns- dikotomien blitt utfordret. Dette kan for mange fremstå som problematisk. Men det kan kanskje virke mindre truende for den tradisjonelle kjønnsordenen dersom det er mulig å legitimere at en kvinne er aktiv og mannen er passiv, ved å tilby en årsak til denne kjønnskonstruksjonen. Hevn kan være en slik legitim årsak, for da kan mange godta at man agerer på tvers av tradisjonelle forventninger til femininitet og maskulinitet. Denne tanken kan gjelde dersom det er en moderlig kvinne som opptrer etter tradisjonelle maskuline normer. Hvis maskuline sider ved en kvinne er nødvendig for å være i stand til å beskytte et barn, blir situasjonen mere håndterlig for omverdenen, for da fremstår hun allikevel som trygg for menn og hun er dermed ikke en trussel. Hadde Judith en legitim grunn basert på hevn som gjør at kjønnsrolle- fremstillingen blir mere spiselig? Hun blir sett på som en heltinne i Bibelen, og hun handler på vegne av Gud når hun setter sitt folk fri ved å halshugge den assyriske hærføreren Holofernes. Judiths bok's budskap er nettopp at halshuggingen er legitim, og ikke et hvilket som helst drap utført av en gal kvinne. Hendelsen ses på som en triumf både av jøder og kristne, og dette var definitivt holdningen av mot- reformasjonskulturen også på Artemisias, Caravaggio og Furinis tid. I lys av dette vil Judith fremstå som mindre truende for det mannlige blikk, og Holofernes blir dermed også mindre truet. Men hos Artemisia ser man allikevel en stor kontrast sammenlignet med Caravaggio og Furini: det er i mindre grad den angrepne som er viktig for Artemisia, men heller angriperen.

4.3 Jael & Sisera

I likhet med Holofernes, er Sisera en militær hærfører og Israels fiende, hvis skjebne og endelikt er på grunn av en kvinne. Begge gikk døden i møte med drap utført av kvinner. Men kanskje kan man si at Holofernes ble overmannet av en kvinnes skjønnhet, mens Sisera av en kvinnes hånd. Det er allikevel en kvinnes seier over en mann som er sentralt i en feministisk lesning av disse bildene, selv om det er langt mindre kvinnelig styrke og kraft i fremstillingene av Jael og Sisera, enn det man for eksempel ser i fremstillingene av Judith og

Holofernes. Man kan spørre seg om en slik stillhet og kontemplativ ro som man ser i fremstillingene av Jael og Sisera står i stil til et slikt brutalt drap og attentat som Jael utfører.

I motsetning til den kjempende Holofernes er det her en sovende Sisera man ser i disse tre fremstillingene. Men fra beskrivelsen over, kommer det frem at det er store forskjeller i komposisjon og posisjonering av protagonistene, i tillegg til at man også kan se store kontraster i fargebruk, både billedinternt og mellom verkene som er tatt for seg rundt denne bibelske hendelsen fra Dommernes bok.

Når Artemisia velger å plassere sine protagonister i en L- form i forhold til hverandre, kan dette leses som et ønske om å understreke at Jael og Sisera er adskilt fra hverandre, ikke bare fysisk, men også mentalt. Verken hos Cigoli eller Vignali er dette aspektet så fremtredende, ved at Cigoli har sine protagonister posisjonert vertikalt, og Vignali tilbyr en slags mellomløsning hvor begge er plassert diagonalt og parallelt i forhold til hverandre. Både Cigoli og Vignali understreker dermed i lys av dette en mere homogen enhet mellom protagonistene.

Like i øyenfallende som Jael er i sin gullkreasjon hos Artemisia, er Sisera hos Cigoli. Dette kan konnoteres som et ønske om å fremheve en kvinnes makt over en mann hos Artemisia, mens det hos Cigoli kan leses som om det er Siseras fall som er det sentrale, heller enn kvinnelig makt og styrke. Vignali har også valgt å fremheve Jaels tilstedeværelse, ved å fremstille henne i en ildrød kjole, mot melkehvit hud. Dette får henne til å fremstå nærmest som guddommelig, og som en kvinne som handler på vegne av Gud. Det er dermed lett å trekke en konklusjon om at det er det religiøse aspektet Vignali fremhever, fremfor makt.

Sammenlignet med Judith og Holofernes, er bildene av Jael og Sisera langt fra like erotisk ladet. Finnes det erotikk i bildene i det hele tatt? Jeg vil påstå at man kan lese erotiske elementer i fremstillingene som her er representert. Hos Artemisia ser man en Sisera som ligger med en hånd under Jaels kjole. Hodet hans ligger i skrittet til Jael, og dermed trekkes oppmerksomheten lett til denne delen av bildet; Siseras mørkhårede hode mot Jaels lyse kjole blir lett et blikkefang. Det er lite trolig at Sisera har falt ned på denne måten. Det er mere sannsynlig at han frivillig har lagt seg i denne stillingen. Om man vender blikket mot Cigolis Sisera, er det ikke den samme nærheten mellom Siseras hode og Jaels skritt, og det samme tilfellet ser man hos Vignali i enda større grad, hvor Siseras hode er nærmere Jaels bryst, men

ikke så nærme at det gir erotiske assosiasjoner. Hos Cigoli er det Siseras bein betrakteren først kommer i møte med, og avstanden til Jael er stor. I alle tilfellene er det en sovende Sisera, hvor det ikke finnes spor av blod, kamp og mannlig kraft, så her er ikke Sisera fremstilt som anstrengt og kjempende, slik tilfellet er hos Holofernes.

Det er kanskje ut i fra dette rett å påstå av man hos Artemisia ser en noe mere erotisk fremstilling enn hos Cigoli og Vignali. Riktignok er det to vakre kvinner de to sistnevnte også skisserer. Spørsmålet blir derimot hvorvidt fremstillingen bidrar ellers til å gjøre kvinnen til objekt og mannen til subjekt? I utgangpunktet kan man kanskje forvente seg at Mulveys «male gaze» gjør seg gjeldende. Hennes «mannlige blikk» handler jo om hvordan man blir satt inn i perspektivet til en heteroseksuell mann når en kvinne viser seg på lerretet. Selv om det tydeligvis fremstår for Sisera som helt utenkelig at en kvinne som Jael kan ha andre hensikter enn seksuelle, er Jaels motivasjon er politisk. Sisera ser ikke ut til å innse at en kvinne kan være i stand til å invadere det mannlige makt- monopolet. Hvor man hos Susanna og de eldre ser en kvinne bli brukt av menn, er det hos Jael og Sisera det motsatte som skjer; her er det dødelige resultatet en følge av seksuell opphisselse, hvor mannen blir brukt seksuelt. Det tilsvarende ser man i historien om Judith og Holofernes.

Handlingen som Jael utfører er av en type man tradisjonelt ville forbinde med en mann, selv om det ikke er en handling preget av rå kraft og muskelstyrke som utspiller seg i teltet. Det som åpenbarer seg i fremstillingene er adjektiver som resolutt, sterk, og målbevisst, egenskaper man tradisjonelt ville tilskrive en mann. Rollene og egenskapene er snudd på hodet, og Sisera fremstår hos alle tre som svak, redd og lite maskulin. Kvinnene er mannlige, mennene er kvinnelige, og potensielle ofre ender opp som «seierherrer». Sisera er blitt et offer for Jael, som har fungert som Guds instrument. Denne betraktningen kan korrespondere til Butlers paradigmatisk eksempel på kjønns- performativitet, og hennes tanker rundt at kjønn ikke har noe inherent substans, men heller produseres gjennom gjentakende repetering av bestemte handlinger. Jael er en kvinne som gjør «mannlige» handlinger, og Sisera er et offer som har blitt utsatt for handlinger man vanligvis forbinder med menn, nemlig vold og sex. Man ser dermed at kjønn kan være meningsskapende både når det ses i gjeldende kulturelle sammenhenger, men også som løsrevet fra tradisjonell tekning rundt begrepet. Betegnelsene femininitet og maskulinitet beskriver både mannlige og kvinnelige praksiser. Dette innebærer dermed at det som betegnes som kvinnelige praksiser likeså gjerne kan være både feminine og

maskuline, og mannlige praksiser fungere på samme måte. Det er altså ikke det biologiske kjønn som ligger til grunn for praksisen/handlingene. Praksisen er heller knyttet til den aktuelle og gjeldende konteksten.

Mulig kan man også tolke handlingen hvor Jael har tildekket Sisera med et klede, som et slags symbol på tryggheten i det å befinne seg i en mors livmor. I så måte er det hos Artemisia man kan få underbygget denne påstanden i størst grad, hvor Sisera ligger mellom Jael's ben, tett opp mot skrittet hennes og dermed også hennes livmor. Jael fremstår som både en moderlig kvinne og en «drapsmann», mens Sisera ligner et lite barn, selv om han utseendemessig ser ut som en mann og en hærfører. Men scenen skisserer allikevel Jael som den ledende og bestemmende, og ikke Sisera, ikke bare i kraft av at hun har et våpen klar til å angripe Sisera, men også fordi hun på samme tid fremstår som en mors- skikkelse for Sisera.

Man vet allikevel at Sisera er et offer for kvinnelig skjønnhet og femininitet. Dette korresponderer også til den «butlerske» tenkningen om at kjønn er noe vi gjør, ikke noe vi er; kjønn er en forestilling som kontinuerlig konstrueres gjennom handlinger, ord, bekledning, holdninger osv. For Siseras del, har han ufrivillig og antakelig mot sitt vitende, og på grunn av Jael, blitt en del av denne destabiliserte kjønnsrollefordelingen. At kjønnsrollene er snudd på hodet kan også leses i det som faktisk fører til Siseras død; nemlig teltploggens om hamres inn i Siseras hode. Sisera blir en «ikke- mann» ved at Jael penetrerer et hard objekt inn i hans kropp. Drapet kan leses som en voldtekt, en handling som blir forbundet med menn. Man ser det samme tilfellet hos Judith som bruker et sverd, som også kan leses i det samme lys.

Fraværet av blod og vold kan hos Artemisia leses som om at hun ikke nødvendigvis har et ønske om å advare menn om at kvinner også er kapable til å utføre dødelige handlinger, men kanskje er det heller et signal til publikum (som kan være både kvinner og menn) om hennes egne kunstneriske evner gjennom Jael.

Selv om fremstillingene av Jael og Sisera og Judith og Holofernes har flere likhetstrekk det allerede har blitt pekt på kan det allikevel bli noe problematisk å lese disse to historiene i samme lys. Dette til tross for at begge tilfellene representerer uorden i det tradisjonelle kjønnsrolle- hierarkiet. Hvorfor dreper Jael Sisera? Er hun en forførrerske og kriminell, eller er handlingene rene, moralske og utført på vegne av Gud? Jeg vil si Jael's motivasjon er mindre tydelig og mere moralsk kompleks enn mordet på Holofernes. Hos Artemisia er det allikevel

ikke nødvendigvis en Jael som er truende for det mannlige blick man ser. Det er fravær av maskuline egenskaper som aggressivitet og muskelstyrke, og Jael har noe moderlig over seg, ved at Sisera ligger i fanget hennes. Dette er også med på å ufarliggjøre kvinnen for det mannlige blick. Denne moderlige fremstillingen mener jeg er mere fremtredende hos Artemisia enn hos både Cigoli og Vignali. Jael's overbevisende performativitet og rolle som både moderlig og forførerisk er avgjørende for at hun skal overleve.

Det må allikevel understrekes, at selv om man i både Judith halshugger Holofernes- og Jael og Sisera- bildene har å gjøre med sterke, handlekraftige kvinnelige protagonister som tar kontroll over egne skjebner ved å lure Holofernes og Sisera rett inn i døden, så er ikke dette til hinder for å objektivere de. Det er fullt mulig at kvinner kan drive handlingen fremover, men samtidig også fremstå som objektiverte. Dermed fremstår mennene allikevel som subjekter, som har kjempet heroiske kamper. I Jael- og Sisera- historien er Siseras uniform med på å maskulinisere ham, mens hos Judith og Holofernes tjener Holofernes muskler som et tegn på maskulinitet.

5 Oppsummering

Denne oppgavens utgangspunkt var en antakelse om at kunstnerens kjønn spiller en rolle i fremstillingen av menn. Det er liten tvil om at motivene som er tatt for seg over byr på store forskjeller i representasjonen av menn og at ulike kunstnere har ulikt fokus.

Kan forskjellene ene og alene tilskrives kunstnerens kjønn? Etter å ha gjennomgått litteratur som omhandler den italienske barokken som stil og epoke, Artemisia Gentileschi som kunstner og kvinne, flere mannlige, italienske samtidige kunstnere og feministisk teori, vil jeg argumentere for at det kan finnes andre forklaringsfaktorer. Jeg vil trekke frem noen relevante eksempler som kan tenkes å være gjeldende for alle verkene og kunstnerne som er behandlet i denne oppgaven.

At det kan finnes andre forklaringsfaktorer på de forskjellene som er trukket frem, enn kjønn, er sannsynlig fordi man blant annet vet at Artemisia har malt minst tre ulike bilder over temaet Susanna og de eldre, med vidt forskjellig uttrykk og vektlegging av fokus på religiøse og moralske aspekter. Hun har også malt Judith halshugger Holofernes i flere utgaver, på forskjellige tidspunkt. Derfor kan det være hensiktsmessig å se nærmere på hvor malerne selv befant seg i sin kunstneriske utvikling på den tiden da de respektives bilder ble skapt.

Salomon (2005) uttaler seg om dette når det gjelder Artemisia: «one argument might be that her work shows a progressive realism or naturalism that could be attributed to Artemisia's «development» as an artist.⁹¹ Da Artemisia malte *Susanna og de eldre* (1610), var hun ung, bare 17 år gammel, og etter all sannsynlighet under trening av sin far. Kanskje kan både alder og påvirkning være faktorer som har bidratt til Artemisias uttrykk. Guercino var 26, og allerede en etablert maler, som hadde fått sin opplæring av store kunstnere som Benedetto Gennari den eldre, i tillegg til å ha høstet stor respekt fra Ludovico Carracci, en maler Guercino var tungt inspirert av. Han var også influert av Caravaggio. Akkurat som Caravaggio hadde en evne til å involvere betrakteren, og å invitere denne inn i scenariet som utspilte seg, ser man det samme i Guercinos fremstilling av Susanna og de eldre. Men det er

⁹¹ Salomon i Bal (2006) s 47

heller naturlig å tenke seg at det var Carracci som hadde størst innflytelse, ettersom Guercino studerte i hans workshop da han oppholdt seg i Bologna, hvor han malte sin *Susanna og de eldre* (1617). Batoni på sin side var 48 år da hans *Susanna og de eldre* ble til i 1751, også han var en godt etablert maler på den tiden. Han var særlig dreven og etterspurt når det gjaldt å skape albertavler, religiøse og klassiske temaer.

Man kan også spekulere i hvorvidt Artemisias *Susanna og de eldre* er preget av Caravaggio, ettersom det er malt samme år som han døde. Artemisia var som kjent en av hans følgere, og den eneste kvinnelige, så vidt man kjenner til, som på dette tidspunktet hadde bidratt med en tolkning av dette temaet. På den andre siden er det få spor som tyder på at nettopp dette verket har noen åpenbar forbindelse til Caravaggio, med unntak av kanskje den ene forkortede armen til den eldre på venstre side som ligger i en oval posisjon, som man også finner hos Caravaggios *Judith halshugger Holofernes* (ca 1600)⁹². Det er heller sannsynlig at Artemisias stil i større grad var preget av sin far Orazio's stil på den tiden, ved at *Susanna*-bildet har likhetstrekk med hans *Penitent Magdalen* (1605). Dette særlig med tanke på den diagonale komposisjonen, ansiktsuttrykk og gestikulering.⁹³ Men det kan også sies at eventuell påvirkning fra Caravaggio ville vært naturlig, i og med at Artemisias far også var caravaggist.

I Artemisias tolkning av Judith og Holofernes ser man blodsprut i alle retninger fra Holofernes hals, blodsprut som beveger seg i baner. Da Uffizi-versjonen av Judith og Holofernes ble malt i 1620, oppholdt Artemisia seg i Firenze, og i omgangskretsen hennes var Galileo Galilei. Artemisia og Galilei hadde et årelangt vennskap, blant annet gjennom brevveksling, ifølge Garrard⁹⁴, og man kan derfor tenke seg at Artemisia hadde kjennskap til hans arbeider med paraboliske baner som kan dateres fra rundt 1608/1609.⁹⁵ At Artemisia har valgt en annen måte å fremstille blod-spruten på, kan ha å gjøre med påvirkning av Galilei. Bevegelsen av blodet bøyer av, noe som er mere i henhold til Galileos tanker om at legemer beveger seg i baner. Da Galileos arbeider om dette utkom, hadde det gått 8-9 år siden

⁹² Garrard (1989) s 16

⁹³ ibid

⁹⁴ Garrard (1989) s 38 og s 383 appendix a, 9.

⁹⁵ Galileo Galilei (1564-1642), som hadde sitt virke i Pisa og Firenze, studerte fallhastigheter av legemer og akselerasjonslovene. Han viste at et prosjektil følger en parabolisk bane.

Caravaggio malte sin Judith og Holofernes. Her er det unaturlige, tykke blodstråler som står rett ut fra Holofernes hals. Mange har tolket dette som et fallossymbol, men det kan likeså gjerne være manglende kunnskap om bevegelseslære. Å påstå at Artemisia ble påvirket av Galilei, kan underbygges ved hjelp av en annen maler, som også viser samme tendens; Cigoli, som også jo virket i Firenze, hadde god kjennskap til Galileos teorier. Et eksempel på det er hans framstilling av Marias ubesmittede unnfangelse i St. Maria Maggiore i Roma, der Maria ikke vises stående på en stilisert månesigd, som var konvensjonen, men på en sfærisk måne som helt klart er inspirert av Galileos opptegninger.⁹⁶

Artemisias periode i Firenze var en tid der hun for første gang var separert fra sin mentor, lærer og far Orazio.⁹⁷ Dermed kan man også anta at dette aspektet har vært en bidragsyter når det kommer til kunstnerisk utfoldelse. Roberto Conti mener dette var et vendepunkt i Artemisias karriere, hvor hun viste en ny sans for fargebruk og hvor hun tilegnet seg nye kunstneriske ferdigheter.⁹⁸

En annen plausibel forklaring på de ulikhetene man kan se mellom de forskjellige kunstneres verker og fremstillingen av menn, kan ligge i at det var profesjonelle tilpasninger i henhold til gjeldende tradisjoner og oppdragsgivers preferanser. Guercino malte sitt *Susanna og de eldre* i 1617, 7 år etter Artemisia. Han holdt på den tiden til i Bologna, og bildets oppdragsgiver var kardinal Alessandro Ludovisi. Det er dermed naturlig å tenke seg at Guercinos bilde har mere fokus på det religiøse aspektet, ved at den katolske kirke på denne tiden drev med sin motreformasjon, og som et ledd i denne kampanjen var religiøs kunst. Bologna-skolens stil var gjerne bilder med direkte og tydelige religiøse budskap, noe som passet bra inn i motreformasjonens religiøse prosjekt, slik at barrierene mellom betrakter og kunst ble minst mulig. Batonis maleri *Susanna og de eldre* (1751) ble malt langt senere enn de to andre og kom således svært sent i barokkens periode. Bildet ble malt for en privat kunstsamler, Ernst Guido Graf von Harrach. Batoni var aktiv i Roma, og var særlig populær blant rike europeere og oppdragsgivere fra den tyskspråklige, nordlige delen av Alpene, som etterspurte ikke bare portretter, men også bilder med motiver fra kjente historiske hendelser. Harrach var en av

⁹⁶ <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/11/galileo-and-ludovico-cigoli-moon-and.html> (29.05.2020)

⁹⁷ ibid

⁹⁸ Christiansen/Mann (2001) s 313- 314

disse, og han tilhørte en av de viktigste og rikeste familiene i Habsburg, en familie som hadde en lang tradisjon med kunsthandel bak seg. Harrach skal ha hatt en forkjærlighet for motiver “with considerable taste and knowledge,”⁹⁹ gjerne malt av italiensk- fødte kunstnere. Det kan være naturlig å tenke seg at Batoni ønsket å tilfredsstille sin oppdragsgivers preferanser, og man kan dermed tenke seg at å vise maskulin dominans, slik hans *Susanna og de eldre* fra 1751 gjør, var viktig.

Selv om oppdragsgiveren til Artemisias *Jael og Sisera* er ukjent, kan det synes som om fagfolk har en viss formening om at verket kan ha vært en bestilling fra en florentinsk oppdragsgiver.¹⁰⁰ Bissell antyder at Artemisias Jael mulig kan ha vært tenkt som en allusjon til hertuginne Maria Maddalena. Dersom en slik hypotese er tilfelle, kan det tjene som en forklaring på Artemisias positive fremstilling og tolkning av den bibelske heltinnen Jael.¹⁰¹ Denne oppdragsgiveren var en av Artemisias aller viktigste av de florentinske, som favoriserte bilder med kvinnelige protagonister, gjerne brukt til å dekorere sin Medici Villa del Poggio Imperiale med. Det kan altså ha vært en viktig faktor for Artemisia å ta sterke hensyn til oppdragsgiveres personlige smak og religiøse ståsted. På samme måte ble det ofte laget bilder som også gjenspeilet oppdragsgivernes egne ønsker politisk. Cigolis *Jael og Sisera* var på oppdrag i 1595 fra Ascanio Pucci, hvis far og bror ble henrettet, angivelig for å konspirere mot Medici. På bakgrunn av dette har det blitt spekulert i hvorvidt denne familiehistorien inspirerte Pucci’s bestilling til Cigoli. Dermed ble Cigolis *Jael og Sisera* mere i tråd med de populære og mere voldelige Judith og Holofernes- fremstillingene, for å minnes de to familiemedlemmene som hadde ofret sine liv i forsøk på å overvinne det tyranniske styresettet i Firenze.¹⁰² En slik forklaring forteller oss at de daværende politiske forholdene ofte ble gjenspeilet i bestillingene av malerier, ikke bare hva angår Jael og Sisera. Dette er også hva Mulvey understreker, nemlig at kunst, estetikk og politikk ofte går hånd i hånd. Men dersom det er hold i påstanden om at Artemisias *Jael og Sisera* faktisk ble til på oppdrag fra Medici- familien som den gang regjerte i Firenze, heller enn på oppdrag fra noen

⁹⁹ Bowron i Clark (1985) s 252

¹⁰⁰ Bissell (1999) s 212, Bal (2006) s 122

¹⁰¹ Bissell (1999) s 24- 25

¹⁰² Bissel (1999) s 90- 91

som hadde måttet gi tapt for makten, reflekterer bildet i alle tilfelle ikke noen politiske temaer i så måte. Artemisia ser ut til ene og alene å bry seg om det religiøse aspektet. I en slik kontekst er det forståelig at fremstillingene av Jael og Sisera har gått fra å være opprør mot det etablerte maktsystemet, til dyd og prefigurasjon av Jomfru Maria. Det er derimot noe usikkert hvor plausibel konstruksjonen av en kvinnelig morder var på 1600- tallet. Videre blir det med bakgrunn i manglende dokumentarisk materiale vanskelig å komme med absolutte påstander rundt hvorvidt særlig Artemisia har latt seg påvirke av oppdragsgivers (Medici) preferanser når det gjelder *Jael og Sisera*. Men det er fullt mulig å se hvordan Jael og Sisera responderer til de andre av Artemisias bilder som også representerer sterke kvinnelige heltinner. Hvem enn det var som var oppdragsgiver av *Jael og Sisera*, har Artemisia tydeligvis vært oppmerksom på Jaels tvetydighet rundt det moralske og selve historien i Det Gamle testamentet. Ved å unngå eksplisitt erotikk og vold, vises en ren heltinne i et bilde som understreker Jaels rolle som Guds instrument og som prefigurasjonen av jomfru Maria i en tradisjonell kontekst som en forførrerke hvis karakter og motiv er noe tvetydig.

Mange har spekulert i hvorvidt den mye omtalte voldtekten Artemisia ble utsatt for av Agostino Tassi har vært med på å prege hennes bilder, kanskje særlig *Susanna og de eldre*. Dette til tross for at bildet er datert før voldtekten(e) fant sted. Det er derfor usannsynlig at hendelsen er et speil på Artemisias egenopplevde voldtekt. Videre er heller ikke historien om Susanna og de eldre en voldtekts- historie, teknisk sett. I den narrative historien fra Bibelen blir Susanna gitt et valg, riktignok under trusler om dødsstraff, men hun avslår, og bestemmer seg for å måtte ta den straffen som måtte komme, hvor grusom den enn er. Susanna får med andre ord tid til å tenke over valgene hun blir gitt. Når det gjelder voldtekt, er det nettopp mangel av tid som muliggjør en slik ugjerning. Derfor er Artemisias historie uforenelig med virkeligheten på flere måter. På den andre siden er det allerede hevdet at Artemisia var den eneste kvinnen som hadde malt dette temaet, og dette har hun gjort fra Susannas perspektiv. Som kvinne er det rimelig å anta at Artemisia hadde større forutsetninger for å identifisere seg med Susanna, heller enn med de eldre. Og hvorfor skulle hun gi dette temaet samme behandling som samtidige kolleger, når hun hadde anledning til å utføre en mere original tilnærming? Dersom man allikevel tenker seg at Artemisia faktisk har benyttet egenerfaring i sin kunst, er det heller mere trolig at dette gjenspeiles i hennes *Judith og Holofernes* (1620). Dette stemmer bedre, biografisk sett, ved at den/ de angivelige voldtekten(e) skal ha foregått i rundt 1612/1613, og Judith- bildet dateres til 1620. Men hva så med Caravaggio? Han hadde

et drap på samvittigheten, og dermed hadde han selv erfaring med drap da hans *Judith og Holofernes* (1598) ble til.¹⁰³ Kommer i såfall dette til uttrykk i like stor grad hos Caravaggio, som det eventuelt gjør hos Artemisia? Neppe. Hvor det hos Caravaggio synes å være tilstrekkelig med én vakker, uanfektet kvinne for å drepe Holofernes, tar det hos Artemisia to sterke, involverte kvinner for å gjøre den samme jobben.

Å bruke visuell kunst som et verktøy for bibelske tolkninger har generert viktige og kreative gjengivelser av bibelske narrativer, inkludert *Susanna og de eldre*, *Judith halshugger Holofernes* og *Jael og Sisera*. Det er høyst sannsynlig at flere av kunstnerne som er tatt for seg i denne oppgaven faktisk leste Bibelen med tanke på å produsere visuelle tolkninger av historiene. Men det er også holdepunkter som taler imot at dette var typisk i samtiden. Jeg vil se mere på dette forholdet når det gjelder Artemisia: I følge Garrard kommer det frem i rettsdokumenter fra den omtalte voldtekts- saken hennes følgende: “Io non so scrivere et poco leggere” (“I don’t write and only read a little”).¹⁰⁴ Kunsthistoriker Ward Bissell understreker at analfabetisme på et slikt nivå slett ikke var uvanlig for handelsstanden, og særlig var det vanlig blant kvinner ikke å være skrive- eller lesekyndig. Det kan veldig godt hende at Artemisia lærte både å lese og skrive senere i livet, men Ward presiserer allikevel at [...]it is still hard to imagine her carefully perusing the *written* text to produce her own *reading* of the traditions.¹⁰⁵ Dette understreker i så fall at det er mere trolig at Artemisia, og dessuten kan hende noen av de andre kunstnerne som her er behandlet, har forholdt seg til tidligere gjengivelser av de ulike motivene. Mieke Bal finner også denne påstanden troverdig når hun sier “we have no evidence that ... any painter, actually studied texts before setting out to depict a story.”¹⁰⁶

Når det gjelder Artemisias tolkning av temaet om Judith og Holofernes, vet man at hun også malte et bilde I 1612- 13. Den versjonen som er tatt for seg i denne oppgaven er derimot fra 1620, og har flere justeringer i forhold til den første. De forskjeller som Garrard særlig peker på, er fargene på bekledningen både hos Judith og tjenestepiken. Hun nevner også måten

¹⁰³ Salomon i Bal (2006) s 52

¹⁰⁴ Garrard (1989) s 463.

¹⁰⁵ Bissell (1999) s

¹⁰⁶ Bal (1991) s 77.

Holofernes får sverdet i halsen på. Garrard mener disse subtile forandringene skyldes en bedre forståelse for historien fra Bibelen.¹⁰⁷

Man kan med bakgrunn i dette gå ut i fra at studering og nærlesing av den bibelske teksten ikke alltid er utgangspunktet for gjengivelsen i billedkunst. Den bibelske teksten kan for mange bare har fungert som en inspirasjonskilde, og den virkelige hensikten kan ha vært å demonstrere kunstneriske evner i henhold til en bestemt stil. Tidligere kunstneriske gjengivelser over samme tema av en viss kvalitet og standard, sammen med oppdragsgivers preferanser var dermed forhold som var med på å bestemme ulike verkers innhold. For eksempel vet man at Cigoli's *Jael og Sisera* var svært influerende i Firenze. Cigolo har blant annet inspirert blant annet Jacopo Vignali.¹⁰⁸ Bohn mener at også Artemisia har hatt kjennskap til Cigolis tolkning av Jael og Sisera- temaet. Dette begrunner Bohn med at Artemisias maleri er tilkommet enten under, eller rett etter sitt opphold i Firenze, hvor jo også Cigoli hadde påvirket mange. Dette kan også ha vært med på å prege Artemisias tolkning, i tillegg til at hun hadde en florentinsk oppdragsgiver.¹⁰⁹

Cigolis mere subtile tolkning av Jael som seksuelt tiltrekkende ble etter hvert en populær måte å fremstille henne på for de fleste kunstnere i Italia på 1600- tallet. Denne typen portrettering understreker Jaels skjønnhet og seksuelle attraktivitet samtidig som den setter henne i en religiøs setting som guddommelig. Dette er en type tolkning som ikke skriver seg fra den bibelske teksten. Det er heller en type fremstilling som baserer seg på en rabbinsk¹¹⁰ tradisjon, hvor det var mere vanlig å fremstille Jael i mindre grad som Guds verktøy, og i større grad som en kvinnelig synder og forførrerke med evner til å ødelegge mektige menn. I en fremstilling som man ser hos Cigoli, er dydighet satt inn i en kamp mellom kvinne og

¹⁰⁷ Garrard (1989) s 323/324

¹⁰⁸ Cecci, Alessandro (1992) s 82- 91

¹⁰⁹ Bohn i Bal (2006) s 119

¹¹⁰ Rabbinsk jødedom er betegnelsen på den jødedommen som fikk sin form i århundrene etter at tempelet i Jerusalem ble brent av romerne i år 70 evt., og jødene mistet sitt religiøse og kulturelle sentrum. Det var de tidlige rabbinerne som ledet arbeidet med å tilpasse og utvikle lover, bønner og ritualer slik at det skulle være mulig å leve et hellig jødisk liv, overalt og til alle tider, også uten tempel og eget land. Det ble deres form for jødedom som etter hvert fikk størst gjennomslagskraft i hele den jødiske verden

https://snl.no/rabbinsk_j%C3%B8dedom (pr 16.04.2020)

mann, hvor mannlig styrke er underlegen kvinnelig skjønnhet. Man ser dermed at forskjellene i de ulike tolkningene av bibelske temaer som er berørt her, også kan være et utslag av at ulike kunstnere har vært motiverte av å uttrykke en bestemt kulturell idé knyttet til de bibelske historiene, heller enn å lese og tolke den bibelske teksten.

Så langt har det blitt pekt på ulike forhold som kan ha ført til ulike fremstillinger. I det følgende blir det også ganske kort presentert hvorfor Judith og Holofernes er fremstilt så forskjellig fra Jael og Sisera. Begge fortellingene handler om kvinner som begår brutale drap på menn, men det er allikevel totalt forskjellige fremstillinger, både av de mannlige og kvinnelige protagonistene.

Historien om Jael og Sisera i Det Gamle Testamentet har blitt møtt med lunken interesse, ifølge Bal.¹¹¹ Selv om historien om en kvinne som dreper en mann nok har vært problematisk i en patriarkalsk kultur, fordi den representerer en «omvendt naturlig orden», har historien kommet i skyggen av den langt mere populære historien rundt Judith og Holofernes. Hvorfor dreper Jael Sisera? Er hun en forførrer og en kriminell, eller utfører hun en handling på vegne av Gud? Hennes motivasjon og karakter er langt mindre tydelig og mye mere moralsk kompleks enn hva tilfelle er hos Judith som dreper Holofernes. Dette kan forklare hvorfor det er en helt annen og mindre dramatisk historie Artemisia, Cigoli og Vignali forteller, enn hva Artemisia, Caravaggio og Furrini forteller med sin Judith og Holofernes. Ved at Jaels motiv fremstår som såpass uklart i teksten, mener Bohn at fremstillingene i billedkunsten også er deretter: «An impassioned Jael whose righteous fury matched Judith's divinely driven ferocity would not have been appropriate to the text.»¹¹² Med dette menes at Artemisia nok var oppmerksom på Jaels tvetydighet hva angikk motivasjon for drapet, og at det dermed ikke hadde vært rett å fremstille denne historien med det samme spekter av følelser og kraft som man ser når Judith halshugger Holofernes. I følge Bibelen beleiret Holofernes byen Bethulia for å få innbyggerne til å overgi seg til den babylonske kongen Nebukadnesar, men han ble halshugget av den isrealittiske og patriotiske Judith.¹¹³ Det har dermed hersket lite tvil om Judiths motivasjon og grad av hellig handling, ettersom hun satte fri det israelske folk. Jaels

¹¹¹ Bal (1988) s 24- 27

¹¹² Bohn i Bal (2006) s 109

¹¹³ Dagfinn Rians innledning til Gammeltestamentlige apokryfer (2010) s 62

drap på Sisera er derimot mere uklart. Dette til tross for at Jael har blitt sett på som en prefigurasjon av Jomfru Maria og et Guds verktøy, og drapet på Sisera har blitt sett på som en seier over Djevelen. Men Jael var gift med en kanaanitt/kenitt, som innebærer at han var på side med de som led nederlag. Om akkurat dette aspektet sier Bohn følgende, som kan være en forklaring på hvorfor bildene har en helt annen undertone og er langt mindre populære enn de av Judith og Holofernes:

In this view, since her husband's alliance with the Canaanites placed him on the losing side, Jael pragmatically killed Sisera to align herself with the victors, acting from motives of self-preservation rather than from more spiritually elevated reasons.¹¹⁴

En slik tilnærming setter Jael i et mindre uselvsk lys enn tilfellet Judith, som ene og alene handlet på vegne av Gud og sitt folk. Dermed blir Jael stående som mere kompleks. Men ikke ubetinget på grunn av dette. Et annet forhold som også er verdt å ta med i betraktningene rundt fremstillingene av Jael og Sisera, handler om det seksuelle elementet, som har satt Jael i skyggen av Judiths renhet og edelhet. Selv om Judith lokker Holofernes inn i teltet sitt ved hjelp av hans seksuelle lyst, som et ledd i å drepe ham, har det blitt sådd liten tvil om hennes renhet også etter drapet: «I swear that it was my face that seduced him to his destruction, and that he committed no sin with me, to defile and shame me.»¹¹⁵. Etter Jael's drap på Sisera, sier historien at hun annonserer hans død til Barak, uten egentlig å si noe om egne handlinger og hvordan dette hadde foregått. Det kan i så måte sås tvil om hennes renhet etter drapet. Dette kan ha bidratt til den status flere av fremstillingene man ser i dag, har en annen fremtoning enn hva Judith halshugger Holofernes har.

6 Avslutning

Med dette har det blitt foretatt en komparasjon mellom noen utvalgte bibelske motiver fra Artemisia Gentileschis produksjon og samtidige, mannlige kunstneres fremstillinger av

¹¹⁴ Bohn i Bal (2006) s 111

¹¹⁵ Judiths bok 13: 16, i Conway (2016) s 29

samme motiv. For å belyse dette, ble oppgaven forankret i tankegods fra Laura Mulveys blikkteori, Bracha L. Ettingers utvidede versjon av blikkteorien, Griselda Pollocks Althussers-inspirerte teori, Linda Nochlins Foucault-inspirerte syn på kvinners utelatelse fra kunstkanoenen, Liesbet Van Zoonens kritikk av Mulvey, Judith Butlers performativitetsteori og Robert Connell/Raewyn Connells maskulinitetsforankring. For å undersøke hvorvidt Artemisia fremstiller menn forskjellig fra sine mannlige kolleger, har Guercinos og Batonis *Susanna og de eldre* blitt trukket frem, sammen med Caravaggios og Furinis *Judith halshugger Holofernes* og Cigolis og Vignalis *Jael og Sisera*. Disse bildene viser unektelig helt ulike tolkninger av temaene som har blitt behandlet, og dermed blir hypotesen om at Artemisia fremstiller menn forskjellig fra sine mannlige kolleger stående. Det har derimot blitt pekt på ulike forhold som kan være med på å gi en mulig forklaring på disse forskjellene, utover forankring i kjønn. Det kan synes som om at det er feil å forankre de ulike tolkningene av bildene ene og alene i kvinnelig eller mannlig identitet. Jeg har derfor kommet med andre mulige forklaringsfaktorer, som dreier seg sosiale, kulturelle og geografiske forhold, som for eksempel egenerfaringer, kunstnerisk utvikling, hensyn til oppdragsgivere, kunstnerisk tradisjon, trender i samfunnet, tolkning av teksten, påvirkning og geografisk tilhørighet.

Oppgaven har dreid seg om hvorvidt kjønn har spilt en rolle i fremstillingen av menn. Kanskje det kan det være likeså hensiktsmessig for fremtidige kjønnsforskere å undersøke hvordan og med hvilke konsekvenser kjønn utspiller sin rolle. Med det menes at det feministiske prosjektet handler jo om at hierarkiske og dikotome kjønnsforhold bør opphøre, fordi det skaper urettferdighet, skjevhet, begrensninger og diskriminering. Derfor kan også utvisking av kjønn være hensiktsmessig. På den andre siden har kjønnsdifferensiering bidratt til mangfold, sosiale interaksjoner, familier, grupper og nettverk. Kanskje bør tanken om at det er mulig å kombinere en nøytralisering av kjønnsforskjellenes effekter med høy toleranse for kjønnets muligheter, få råde. Med en slik tanke åpnes det for en forskjellighet basert på det individuelle og kulturelle mangfold. Kanskje kan man tenke seg at menneskers universelle rettigheter representerer det sentrale organiserende system, samtidig med at kjønn er en smakssak, fordi kjønn er ikke alltid like viktig og relevant.

7 Referansehenvisning

Albrecht, Thomas. *Medusa Effect, The: Representations and Epistemology in Victorian Aesthetics*. State University of New York Press 2010

Bal, Mieke. *Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Siseras Death*. Trans Mattew Gumpert. Bloomington: Indiana University Press 1988

Bal, Mieke. *Reading "Rembrandt": Beyond the Word- Image Opposition: The Northrop Frye Lectures in Literary Theory*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press 1991

Bal, Mieke (red.) *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. The University of Chicago Press 2006

Benedetti, Laura. *Reconstructing Artemisia: Twentieth- Century Images of a Woman Artist*. Duke University Press 1999

Bissell, Raymond Ward. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, The Pennsylvania University Press 1999

Bohn, Babette/ Saslow James. *A Companion to Renaissance and Baroque Art*. Companions to Art History. Chichester: Wiley-Blackwell 2013

Bohn, Babette/ Mieke Bal. *Death, Dispassion and the Female Hero: Artemisia Gentileschi's Jael and Sisera. The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago, Illinios: University of Chicago Press 2005

Bohn, Babette. *From Oxymoron to Virile Paintbrush. Women Artists in Early Modern Europe*. I Bohn/Saslow (eds) *A companion to Renaissance and Baroque Art*. Hoboken/NJ Wiley 2013

Broude, Norma/ Garrard, Mary D. *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Harper & Row 1982

Broude, Norma/ Garrard, Mary D: *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper & Row 1982

Butler, Judith. *Imitasjon og kjønnsulydighet*. I: *Agora* nr 1: 68- 89, 1989/2001

Butler, Judith: "Preface, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York & London 1990

Butler, Judith. *Melancholy Gender / Refused Identification*. In *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger et al., 21-36. London: Routledge 1995

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York & London 1990

Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*', *Theatre Journal*, Vol. 40, 4, 519-531, 1988

Chappell, Miles. *Jacopo Vignali, Pittore nella Firenze del Seicento* by Franca Mastropietro. *The Art Bulletin* Vol. 59, No. 3, s 435-437, 1977

Christiansen, Keith/Mann, Judith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Exhibition Catalogue. Metropolitan Museum of Art. New Haven. CT, and London: Yale University Press. 2001

Cecchi, Alessandro. *Cigoli's Jael and Sisera Rediscovered*. *Burlington Magazine* 134: 182-91, 1992

Clark, Anthony M. *Pompeo Batoni. A complete Catalogue of His Works*. Med introduksjonstekst av Edgar Peters Bowron. Oxford Phaidon. 1985

Cohen, Elisabeth. *The trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History*. *Sixteenth Century Journal* 30, no 1,2000

Connell, Robert. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press. 1995

Conway, Colleen M. *Sex and Slaughter in the Tent of Jael. A Cultural History of a Biblical Story*. Oxford University Press 2016

- Crum, Roger. *The Sword of Judith. Judith Studies across the disciplines*. Cambridge. Open book Publisher 2010
- Ettinger, Bracha. *Reply to Commentary*. Psychoanalytic Dialogues. Vol 7, 1997
- Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey 1989
- Garrard, Mary D. *Artemisia and Susanna. Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Boulder, CO: Westview Press 1982
- Gombrich, E.H. *Kunstens historie*. Gyldendal 1972
- Greer, Maria (2015): *Oh, Susanna: Voyeurism and the Feminine Nude in Thomas Hart Benton's Susanna and the Elders*. Bowdoin Journal of Art. Stanford University 2015
- Hansen, Miriam. *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*. Cinema Journal, Vol. 25, No. 4, s 6- 32. University of Texas Press, 1986
- Hanssen, Toril (oversetter) *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* Linda Nochlin. Serie: Pax artes 8, 2002
- Jacobs, Fredrika H. *Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola*. Quarterly, Vol. 47, No. 1, s 74-101, 1994
- Jørgensen, Erling Magnar. *Jørgensens lille kunstordbok*. Forsythia 1999
- Lorentzen, Jørgen/ Mühleisen, Wenche. *Kjønnforskning. En grunnbok*. Universitetsforlaget 2014
- Martin, John Rupert. *Baroque*. Westview Press 1977
- McCabe, Janet. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. Screen, 16, 3, Wallflower, London, s 29-30, 2004
- Mortensen, Ellen/Egeland, Cathrine/ Gressgård, Randi/Holst, Cathrine/ Jegerstedt, Kari/ Rosland, Sissel/ Sampson, Kristin. *Kjønnsteori*. Gyldendal. 2008

- Mulvey, Laura. *Visual pleasure and Narrative Cinema*. Screen volume 16 nr 3 s 6- 18, 1975
- Nochlin, Linda. *Why have there been no great woman artist?* Oversatt av Toril Hanssen; etterord av Anne Wichstrøm. Pax 2002
- Nutu, Ela (2010): *Framing Judith: whose text, whose gaze, whose Language?* I Jensen, Robin: *Painting the Text: The Artist as Biblical Interpreter; Between the Text and the Canvas: The Bible and Art in Dialogue*, i *Biblical Interpretation*, Vol.18(2), 2010
- Pollock, Griselda. *Inscriptions in the feminine» I: Inside the invisible: An Elliptical Traverse of the Twentieth Century Art in, of and from the Feminine* (utstillingskatalog), M. Catherine de Zegher (red.), MIT Press Cambridge 1996
- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon*. London. Routedledge 1999
- Rian, Dagfinn. *Innledning til Gammeltestamentlige apokryfer i Verdens hellige skrifter*. Det Norske bibelselskap. Bokklubben 2010
- Smith, Theresa Ann. *The Emerging Female Citizen: Gender and Enlightenment in Spain*. Studies on the History of Society and Culture. University of California Press 2006
- Tamber-Rosenau, Caryn. *Biblical Bathing Beauties and the Manipulation of the Male Gaze: What Judith Can Tell Us about Bathsheba and Susanna*. *Journal of Feminist Studies in Religion* Vol. 33, No. 2, s 55-72. Indiana University Press 2017
- Zoonen, Liesbet Van. *Feminist media studies*. London. Sage 1994

Kildehenvisninger, internett

- <https://www.wga.hu/index1.html> (20.09.2019)
- <https://www.wga.hu/index1.html> (22.10.2019)
- <https://www.wga.hu/index1.html> (25.10.2019)
- <https://www.wga.hu/index1.html> (27.10.2019)

<https://www.wga.hu/index1.html> (02.11.2019)

https://www.wga.hu/html_m/f/furini/judith.html (4.11.2019)

<https://artschaft.com/2018/05/09/artemis-gentileschi-jael-and-sisera-c-1620/> (12.11.2019)

<https://www.jstor.org/stable/pdf/884992.pdf?refreqid=excelsior%3A21f285ebd5b0cedce3a0bae1a91d201f> (13.11.2019)

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/master-paintings-19th-century-european-art-n09459/lot.692.html> (20.11.2019)

<https://snl.no/Trientkonsilet> (20.02.2020)

<http://kunsthistorie.com/fagwiki/Sfumato> (20.02.2020)

<https://www.bible.com/no/bible/102/JDG.4.NB> (04.03.2020)

<https://www.bible.com/no/bible/102/JDG.5.NB> (04.03.2010)

https://snl.no/rabbinsk_j%C3%B8dedom (16.04.2020)

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/guercino> (16.04.2020)

<https://historyswomen.com/women-who-ruled/anne-of-austria/> (04.05.2020)

<https://artuk.org/discover/artists/batoni-pompeo-17081787> (22.04.2020)

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Daniel+13&version=RSVCE;KJV>
(14.10.2019)

http://www.coptics.info/Bible_Study/Bible/The%20Book%20of%20Judith.pdf (14.10.2019)

<https://www.uffizi.it/en/artworks/painting-and-poetry> (13.05.2020)

https://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Tour (15.05.2020)

<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/batoni/susanna.html> (18.05.2020)

<https://www.britannica.com/art/academy-of-art#ref41276> (20.05.20)

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/susannah-and-the-elders/9c9b3611-5c80-457d-a99a-e5580f3074e6> (20.05.20)

<https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/leksikon/h/historien-om-astronomi-og-verdensbilder.html> (23.05.2020)

<http://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/11/galileo-and-ludovico-cigoli-moon-and.html>
(29.05.2020)

