

ARTEMISIA GENTILLESCHI (1593–1652/3) V FIRENCAH IN GUERCINO (1591–1666) V BOLOGNI

V letošnji jeseni sta posrečeno sovpadli razstavi dveh slikarjev italijanskega *seicenta*. Posrečeno zato, ker se njuna vsebina nekako prepleta in dopolnjuje. Obe sta nam zgovorno približali čas rimskega, neapeljskega in bolonjskega baroka, obenem pa smo lahko zaznali svojskosti odenkov likovne govorice različnih umetniških okolij, iz katerih oba slikarja izhajata. Nekoliko poenostavljeno bi lahko dejali, da govorita isti jezik v različnih dialektih.

Casa Buonarroti, ki jo vodi Pina Ragionieri, je spet organizirala razstavo, ki je povezana z njenimi zbirkami. Lani je bila tema razstave *quattrocento* z naslovom *La pittura di Luce*. Tokrat je svojo pozornost naklonila eni redkih žensk-slikark 17. stoletja, nekoliko kontroverzni Artemisii Gentilleschi. Umetnica, ki je potomka družine z bogato slikarsko tradicijo, hči Orazia Gentilleschija, je sicer rojena v Rimu, kjer je preživela mladost, pozneje pa se je za nekaj let odselila v Firence, za krajši čas obiskala London, kjer je ustvarjal njen oče, v glavnem pa živela in delovala v Neaplju, ki je njeno nekoliko romantično izpeljavo *caravaggizma* najtopleje sprejel. Prav Firence so se prve poklonile slikarskemu delu z retrospektivo, ki je že sama na sebi veliko obetala. Bologna bienalno, torej vsaki dve leti, predstavlja enega svojih velikih slikarjev iz obdobja, ki je za likovni utrip mesta najznačilnejše. Ker je letos minilo natančno štiristo let od rojstva Giovannija Francesca Barbierija, imenovanega Guercino, so se z razstavo oddolžili prav njemu. Guercinova razstava je nekako logično nadaljevanje prejšnje, tako kronološko kot slogovno, ki je predstavila platna Guida Renija. Praznovanju se je pridružil slikarjev rojstni kraj Cento, majhno ljubko naselje, ki mu mogočne arkade dajejo videz mesteca, nekje na pol poti med Ferraro in Bologno. V njem je slikar preživel večino svojega ustvarjalnega življenja.

Zakaj razstava Artemisie Gentilleschi prav v Casa Buonarroti? Leta 1614 se je

slikarka preselila iz rodnega Rima v Firence in ostala tam šest let. Michelangelov pranečak z istim imenom, ki je prav tedaj urejal družinsko palačo, jo je naprosil, da poslika del stropa v salonu prvega nadstropja. Artemisia je upodobila alegorično žensko figuro – nagnjenje do umetnosti (*Inclinazione*). V zraku lebdeči akt so kasneje sicer zastrli z draperijo, a je ostal *in situ*. Je eno redkih slikarkinih del, ki ga lahko z zanesljivostjo datiramo. Casa Buonarroti je torej resnično primerno razstavišče za slikarkina dela, še posebej za tista iz zgodnjega ustvarjalnega obdobja med Rimom in Firencami.

Razstava je izpostavila večino pomembnejših vprašanj, povezanih z delom te nadarjene umetnice, od vprašljivih atribucij, ki se slikovito menjujejo, do spornih datacij. Avtorja Roberto Contini in Gianni Papi sta zbrala osemindvajset olj, od katerih naj bi jih bilo sedemnajst nesporno Artemisiinih, šest le pogojno, z velikim vprašajem, tri pa so pripisana Oraziju. Avtorja sta tako načela debato o atribucijah, pri čemer sta lastne predloge utemeljila dokaj prepričljivo in dokumentirano. Na prvi pogled se zdi izbor pretehtan, vendar smo pogrešali nekatera ključna slikarkina platna. Institucije, ki jih hranijo, baje niso hotele tvegati transporta zaradi zalivske vojne, ki je izbruhnila ravno ob pripravi razstave, tako da so večino razstavljenih del prispevali italijanski muzeji in galerije. Žal na razstavi nismo videli imenitne, nekoliko manj krvave inačice *Judite s služabnico* iz detroitskega Art Institute. (Služabnica že spravljala Holofernovo glavo v košaro, v razliko z drugimi kompozicijami, na katerih smo priče krvavemu dejanju, ko lepa vdova z mečem seka vojskovodjevo glavo in se kri razliva po slepeče belih rjuhah.) Res škoda, da nismo mogli primerjati obeh inačic *Judite* iz galerije Pitti in Detroita, kajti slikarkino umetniško zorenje bi bilo s tem jasnejše, zgovorneje, prepričljiveje osvetljeno. Prav tako ni bilo na razstavi že kar žanrske podobe *Rojstvo Janeza Krstnika* iz Prada, ki ga je za madridski Buen Retiro naročil Filip IV., ter znane *Alegorije slikarstva* iz Hampton Courta, domnevnega slikarkinega avtoportreta.

Slika je bila istočasno razstavljena v londonski National Gallery. Artemisiine odločne poteze pa nam je pokazal avtoportret iz rimske galerije Corsini.

Zdi se, da je kruti prizor Judite z mrtvim Holofernom slikarko dobesedno obsedel, saj ga je nenehno upodabljala. Dejstvo so pripisali njenemu sovraštvu do nasprotnega spola, potem ko jo je zlorabil pomočnik v očetovi slikarski delavnici Agostino Tassi. Na mučnem sodnem procesu je morala mlada slikarka posilstvo dokazovati. Vendar pa motiv nasilja ni bil le Artemisiina posebnost: krog slikarjev *caravaggistov*, ki mu je stilno pripadala, ponuja številne variante tega motiva in težko bi našli slikarja, ki v svoji zapuščini ne bi imel vsaj ene upodobitve tega prizora. Poleg Caravaggiove je gotovo najbolj znana Judita Cristofora Allorija iz galerije Pitti. Motiv bogate vdove, ki je Izraelce s pogumom in zvijačo obvarovala pred nasilnostjo asirskega vojskovođe Holoferna, so v marijanski ikonografiji primerjali z Marijino zmago nad kačo. Lahko pa si Juditino zgodbo razlagamo tudi kot prevlado dobrega nad zlim, kot zmago krščanstva nad poganstvom. Po tridentinskem koncilu, v času obnove katoliške cerkve, je bil to nedvomno pogost in iskan motiv.

Na razstavi smo videli pet različnih verzij motiva Judite s služabnico. Dve od njih sta bili prisojeni Oraziju, ena Artemisii, dve pa ostajata glede atribucije še problematični. Artemisiina verzija *Judite, ki obglavlja Holoferna* (Firence, Pitti), ki je na razstavi provokativno visela poleg očetove inačice (Neapelj, Capodimonte), je mnogo bolj senzacionalistična kot Caravaggiova (Rim, zbirka Coppi), iz katere je izšla. Judita tu svojo nalogo opravlja intenzivneje. Učinek je zato še bolj grozljiv in dramatičen. Čeprav gre praktično za ponovitev očetove kompozicije, slikarka poudarja detajle (nakit, čipke), kar je tudi sicer njena značilnost. Izraz na Juditinem obrazu je eden od avtorjev razstave označil kot »izraz kirurga«.

Olje iz pommersfeldenske galerije Schönbornov *Suzana in starca* sta avtorja kot prvo Artemisijino delo datirala v zgodnje leto 1610, medtem ko je doslej veljalo za nekaj let mlajše. Že zaradi zgodnje letni-

ce, slikarki je bilo tedaj šele sedemnajst let, a tudi zaradi kolorističnih posebnosti, lahko podvomimo, da gre v celoti za samostojno slikarkino podobo. Koloristična razpršitev pigmenta zanjo ni tipična. Vijoličnordeči toni oblačil obeh nepovabljenih vsiljivcev, ki čez nizki zidec radovedno opazujeta mladenko, odsevajo na njeni goli koži. Če Suzanin akt primerjamo z nekaj let kasnejšim, anatomsko manj prepričljivim sedečim ženskim likom *Magdalene spokornice* (Firence, Pitti), potem je naš dvom še nekoliko bolj upravičen. Artemisia je tedaj slikala v očetovi delavnici, zato je njegovo sodelovanje pri tej kompoziciji zelo verjetno in razumljivo. Čeprav mu lahko očitamo kakšno anatomsko pomanjkljivost, je lik Magdalene, ki dobi po tridentinskem koncilu v kristološkem tolmačenju eksemplaričen pomen, ena najintimnejših Artemisiinih podob. Odpadnica in grešnica se je spreobrnila v vernico. Njena ljubezenska bolečina žari v mistični gorečnosti, s katero nevesta v *Visoki pesmi* kliče ženina. Iz upodobitve seva lepota njene fizične pojavnosti in močne življenjske volje, himnična zamaknjenost z rahlim erotičnim podtonom. Drugačna je od drugih Artemisiinih ženskih likov, saj se je povsem približala florentinskemu okusu.

Od štirih znanih verzij *Batsebe pri kopanju* smo na razstavi videli najkasnejšo (Firence, galerija Pitti). Platno je tako močno poškodovano, da ga niso uspeli restavrirati niti za razstavo in ima predvsem zgodovinsko dokumentarni pomen. Pač pa podoba *Apolona in Marsije*, prav tako iz galerije Pitti, ki jo je Contini pripisal Artemisii, najverjetneje ni njeno delo. Doslej še ni bila uvrščena v njen opus in tudi sicer ne kaže njenih stilnih značilnosti. Artemisio Gentilleschi, »umetnico velikega kalibra in močnega temperamenta«, ki je bila posebej naklonjena grozovitim, krvavim scenam, smo na razstavi spoznali le z delom njenega opusa, a vendarle dovolj, da nas je ogrela njena skoraj romantična oblika caravaggizma. Zanimanje za njeno slikarstvo pa narašča, prav tako kot za dela njenega očeta Orazia, šele zadnja desetletja.

Svečano in s široko mednarodno udeležbo so v Museo Civico Archeologico v za-

četku septembra odprli razstavo slik in risb Giovannija Francesca Barbierija, imenovanega Il Guercino. Bologna, mesto, v katerem je slikar živel od leta 1642 do svoje smrti, se mu je poklonila ob štiristoletnici njegovega rojstva. Slikarjev rojstni kraj Cento pa je pripravil po obsegu manjšo razstavo v Pinacoteci Civici in v Rožnovenski cerkvi (Chiesa del Rosario), ki je zaobjela dela, nastala v tem kraju, torej z umetnikom intimneje povezana. Tako smo si v zgornjem nadstropju pinakoteke lahko ogledali mladostno podobo *Madona z vrabcem*, imenovano *Pala di Cento*, iz leta 1615/16, inspirirano po Ludovicu Carracciju, ter očarljivo *Mistično poroko sv. Katarine* (Berlin). V spodnjih manjših prostorih pa je bila z deli predstavljena mojstrova delavnica, njegovi učenci, ki so jih zastopali člani družine Gennari, s katero je bil slikar v svaštvu: Bartolomeo, Ercole, Benedetto, Cesare in Lorenzo ter Benedetto Zallone.

V okrnjeni obliki in nekoliko spremenjena, z dvainosemdesetimi slikami, od tega z nekaterimi, ki jih v Bologni nismo videli, je razstava potovala v Frankfurt (Schirn Kunsthalle). Poseben izbor pa bo na ogled v National Gallery of Art v Washingtonu.

Ne gre za prvo retrospektivo slikarja, ki ga poznamo po vzdevek. Prijel se ga je, ker je, kot pišejo biografji, menda škilil. Že leta 1968 je Bologna priredila veliko razstavo slikarjevih del. Obakrat, tako pred trindvajsetimi leti kot tokrat, so organizatorji pritegnili k sodelovanju različnega poznavalca Guercinovega opusa sira Denisa Mahona, ki že več kot pol stoletja preučuje slikarjevo delo. Po njegovi zaslugi je bilo zadnja desetletja veliko novih slik in risb pripisanih slikarju iz Centa; ta porast je nedvomno tudi odmev prejšnje razstave. V Bologni smo tokrat korak za korakom zasledovali vse faze Guercinove umetniške poti. Dela so prispevali različni evropski in ameriški muzeji in zbirke. Skupaj je bilo na ogled nad sto devetdeset platen, od tega naj bi jih bilo štirideset plod njegove delavnice, in nad dvesto njegovih risb. Risbe so bile razstavljene v posebnem prostoru, razdeljene po oddelkih na risbe, po katerih so nastala večja platna, risbe nabožne vse-

bine, pejsaže, karikature in *capricce* ter akademske akte. Izbor je bil nekoliko neroden, risbe same pa neprimerno osvetljene, tako da ta del razstave ni nudil posebnega estetskega užitka, čeprav ga je sponzorirala znana tovarna svetil.

Ob razstavljenih kompozicijah smo postopoma spremljali razvoj in metamorfoze Guercinovega slikarstva, od mladostnega hlastnega vpijanja vplivov Scarsellina, Bonomija, in v prvi vrsti Ludovica Carraccija, prvih uspehov (*Portret Giulia Galiardija, Katedra sv. Petra*), mojstrske virtuoznosti zrelih let, ki jo je dosegel po rimskem povabilu, do umirjenih poznih let. Skratka, od nebrzdanega naturalizma, prek tako imenovanega »prehodnega obdobja« do preračunljivega klasicizma. Leta v Rimu, kamor je prišel na povabilo papeža iz znane in bogate bolonjske družine Ludovisi, Gregorja XV., so bila za slikarja prelomna in so temeljito spremenila njegov slikarski slog (cf. Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*). Na razstavi je rimsko obdobje dokumentiralo šest platen, med njimi znana in velikokrat kopirana *Marija Magdalena z angeloma* iz Vatikanskega muzeja. Iz začetka tridesetih let je *Portret kardinala Bernardina Spade*, ki je že rezultat logičnih sprememb Guercinovega slikarskega izraza.

Kronist bolonjskih umetnikov Carlo Cesare Malvasia opisuje Guercina kot neprijetnega, zaprtega človeka. Čeprav z njegovim slikarstvom to namigovanje nima kaj opraviti, bi si brez tega posladka vendarle težko razložili, da se ni odzval vabljivim ponudbam, ki so prihajale z evropskih dvorov. Živel je odmaknjeno, v provinci, tudi še potem, ko sta njegovemu delu Rim in mecen papež Gregor XV. izkazala vse priznanje in spoštovanje. V Bologno se je preselil šele potem, ko se je od tam umaknil njegov veliki tekmeč Guido Reni; z nekaterimi poznimi deli se mu je bil celo zelo približal (*Saloma sprejema glavo Janeza Krstnika*, Rennes, Musée des Beaux-Arts).

Ustvarjalno razdobje po letu 1640 je bilo po kvaliteti najbolj neizenačeno. Vsekakor je bil to čas mojstrove izredne aktivnosti, ko so naročila od vsepovsod kar deževala, njegova dela pa so dosegala

presenetljivo ceno. Nenehna zaposlenost marsikdaj odseva iz njegovih platen, saj je kvaliteta očitno trpela. Nemaleokrat je bil prisiljen, da je naročila, predvsem manj zahtevna, prepuščal svoji delavnici. Na nekaterih kompozicijah je vloga pomočnikov jasno vidna, zato je bilo posebej dobrodošlo, da je bila ustrezna pozornost namenjena slikarjevim poslednjim delom (*Umirajoča Kleopatra*, Genova).

Ob otvoritvi razstave so organizatorji obljubljali poleg kataloga oljnih podob tudi poseben katalog risb, ki pa do zaprtja razstave v Bologni še ni izšel. V katalogu, ki mu je kritičen uvod napisal Andrea Emiliani, je Diane de Grazia osvetlila aspekt Guercinovnega ustvarjanja, ki je bil na razstavi zanemarjen, saj gre za freske, ki jih je tehnično zahtevno prezentirati. Ob pomoči Toma Henryja je posamezne podobe predstavil Denis Mahon, osrednje besedilo kataloga, ki obravnava posamezne faze Guercinovnega slikarskega razvoja, pa je revidirana verzija kataloga iz leta 1968. (V slednjem je objavljen zanimiv in tehten uvod Cesara Gnuđija.) Prisco Bagni in Fausto Gozzi sta prispevala biografije in katalog članov delavnice. Katalog na petsto šestih straneh je izdala Nuova Alfa v Bologni.

Čeprav razstava Guercinovitih del v primerjavi s tisto pred triindvajsetimi leti ne prinaša radikalnih sprememb vrednotenja in tudi ne interpretacije, pomembno razširja naše vedenje o slikarjevem opusu. Ponuja priložnost, da ponovno ocenimo njegove slikarske in ustvarjalne sposobnosti. Nedvomno gre za velik talent, saj je bil slikar takorekoč samouk, ki se ni učil v nobeni od znanih slikarskih delavnic tistega časa, svoje znanje in sposobnost pa je širil in nadgrajeval z nenehnim študijem in analizo del svojih predhodnikov in sodobnikov.

Marjana Lipoglavšek

*FURNITURE HISTORY: THE JOURNAL OF THE FURNITURE HISTORY SOCIETY.* London: Victoria & Albert Museum, XXVII, 1991.

Društvo za preučevanje zgodovine pohištva s sedežem v Victoria & Albert Museumu v Londonu, ki je eden najpomembnejših svetovnih muzejev za umetno obrt, je bilo ustanovljeno leta 1964 in združuje poleg angleških še druge evropske in neevropske preučevalce in ljubitelje pohištvene umetnosti.

Lanska številka znanstvene revije *Furniture History Journal*, ki jo izdaja društvo, je posvečena nemškemu in avstrijskemu pohištvu in notranji opremini in je zato ne le metodološko, ampak tudi primerjalno izredno zanimiva za zgodovinarja pohištvene umetnosti v Sloveniji. Prevode je oskrbel neutrudni urednik dr. Simon Jervis. Ob tekstih so objavljene številne reprodukcije obravnavanega pohištva in fotografije predvojnih interiorov ter skic in predlog, po katerih je pohištvo nastajalo.

Poučno je, da so se znana nemška in avstrijska imena v zgodovini pohištva in notranje opreme ob uporabi klasičnih umetnostnozgodovinskih metod, zlasti formalne in stiline analize, po vrsti oprla predvsem na raziskave ohranjenega arhivskega gradiva. Tako kot arhivsko gradivo v skromnejših slovenskih razmerah je bilo tudi nemško v velikih vojnah našega stoletja delno uničeno in je zato nujno pomanjkljivo, vendar še vedno predstavlja temeljni vir, iz katerega poleg drugih zgodovinskih ved črpata tudi umetnostna in kulturna zgodovina.

Članke je mogoče opredeliti v dve skupini. Gre bodisi za kulturnozgodovinsko obarvane analize notranje opreme razkošnih rezidenc visokega plemstva ali pa se razprave lotevajo umetnostnozgodovinske problematike opredeljevanja mejnih slogov v pohištveni umetnosti. Obravnavano je pohištvo od baroka do secesije, težišče pa je na pohištvu iz 19. stoletja, ki je bilo doslej zaradi svojega polindustrijskega nastanka in posnemanja starejših slogov spregledano ali celo prezirano. S časovnim odklikom pa tudi pohištvo in