

REVOLUSJON OG MASKULINITET

Jacques-Louis David og ideelle mannskropper 1784–1794

Bastian Danielsen



KUN 350 / Kunsthistorie mastergradsoppgave
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I BERGEN

Vår 2017

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
1 Maskulinitet, død og sensualitet i Davids historiemalerier	6
2 Maskuliniteter i Frankrike sent på 1700-tallet	21
3 Maskulinitet i Davids malerier: to idealer?	31
4 Martyrer i den franske revolusjonen	46
5 Den androgyne gutten	58
Oppsummering	70
Abstract	73
Litteraturliste	74



Innledning

Spørsmålet som blir diskutert i denne masteroppgaven er hvordan menn og maskulinitet ble framstilt i perioden omkring den franske revolusjonen. Materialet jeg vil bruke til å belyse problemstillingen er et utvalgt av Jacques-Louis Davids malerier fra perioden før og like etter den franske revolusjonens utbrudd. De utvalgte verkene er fra tiåret 1784–1794. Jacques-Louis David (1748–1825) regnes som en av de største og mest betydningsfulle kunstnerne omkring revolusjonen. Han støttet den, var aktivt medlem i Jakobinerklubben og personlig venn av Maximilien de Robespierre, lederen for Terrorveldet. Kunsthistorikeren Dorothy Johnson forklarer at David var en av de mest framstående kunstnerne i Frankrike i siste halvdel av 1700-tallet og tidlig på 1800-tallet. Hun beskriver det slik: «His remarkable productive career as a history painter, characterized by continual artistic innovation, spanned over five decades and several political regimes [...]» (Johnson 2006, 35–6). David var altså en tilpassningsdyktig og nyskapende kunstner, som klarte å opprettholde sin kunstneriske karriere under flere politiske omveltninger og styresett.

Johnson utdyper videre at ikke bare var David en inderlig engasjert kunstner som tjente den franske revolusjonen så vel som republikken, men han var også nestleder i Nasjonalkonventet i perioden 1792–1794. Han kjempet for å avskaffe en monarkisk kunstinstusjon til fordel for

en som var mer egalitær. Han fikk gjennomslag på dette feltet ved at l'Académie royale de peinture et de sculpture ble oppløst i 1793 (Johnson 2006, 35). David spilte med andre ord en betydelig rolle i revolusjonskulturen generelt og i dens visuelle kultur spesielt.

David og andre kunstnere i perioden søkte tilbake til antikken for å hente inspirasjon til sine malerier. Heroiske menn og døende martyrer ble gjennomgående motiver, men framstillinger av androgyne eller «feminiserte» mannskropper spilte også en viktig rolle. Dette var en periode der blant annet mannlig død fungerte som et virkemiddel både politisk og kulturelt, i kunsten og samfunnet generelt.

Thomas Crow er blant de mest kjente kunsthistorikerne som skriver om feltet. Han baserer *Emulation: David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France* (2006) på anerkjente kunstnere fra perioden, i hovedsak David og hans mest prominente elever. Crow forklarer deres kunstneriske valg med henblikk på den historiske, sosiale og politiske situasjonen de befant seg i. Crow sine bøker *Emulation* og *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (1985) er sentral litteratur for denne masteroppgaven. Dette blir særlig tydelig i første kapittel hvor jeg presenterer billedmaterialet som vil bli drøftet mer inngående i de påfølgende kapitlene.

Et av de feltene Crow berører i sine bøker er hvordan kjønn og maskulinitet konstitueres i nyklassisismens kunst. Det finnes mye forskning på maskulinitet omkring den franske revolusjonen. Dette gjelder både forskning på kulturen generelt og kunsten fra perioden. Blant de sentrale historikerne i denne oppgaven er Sean M. Quinlan. Han tar i artikkelen «Men without Women? Ideal Masculinity and Male Sociability in the French Revolution, 1789–99» (2007) for seg hvordan den franske revolusjonen spilte en sentral rolle i utformingen av moderne maskulinitet. Han argumenterer for at revolusjonen bidro til å skape flere former for maskulinitet. Et av formålene hans med artikkelen er å nyansere tidligere studiers forståelse av revolusjonens innvirkning på maskulinitet som har hatt et for negativt blikk. I kapittel to ser jeg nærmere på Quinlans artikkel for å tydeliggjøre Davids samtid og hvilke ulike syn med tanke på ideell maskulinitet som gjorde seg gjeldende.

Quinlan argumenterer for at revolusjonen var sentral i *utformingen* av en moderne maskulinitet, og det er dermed tydelig at han ser maskulinitet som en kulturelt konstruert størrelse. I så måte kan vi se ham som representant for et av de mest sentrale perspektivene i

maskulinitetsforskningen. Kjønnsforskeren Jørgen Lorentzen påstår at forskning på menn og maskuliniteter er en forlengelse av kvinneforskningen. I starten mener han man kunne snakke om det som blir omtalt som mannsforskning. Denne forskningen forutsatte et kritisk og problematiserende blikk på menn og mansrollen. Denne forskningen brøt med den flere hundreårige tradisjonen der menn ble ansett for å være det normale som kvinner ble målt opp mot (Lorentzen 2006, 121–2).

Lorentzen mener maskulinitetsbegrepet på 1980-tallet var blitt gjenstand for kritisk forskning. Han påstår at begrepet opprinnelig var tenkt å kunne brukes om alle menn. Hovedfunksjonen var å vise menn som annerledes enn kvinner. På 1980-tallet var det flere forskere som hevdet maskulinitet ikke burde forstås som en iboende egenskap i alle menn. I stedetfor burde det bli forstått som en kulturelt produsert kategori. Ved en slik forståelse av begrepet, kunne maskulinitet nå også brukes for å synliggjøre menns ulikheter. I tillegg ville begrepet være anvendbart på kvinner. Lorentzen hevder at dersom begrepet ble forstått på denne måten, kunne det også anvendes i flertall – *maskuliniteter* (Lorentzen 2006, 125–6).

Sentrale forskere som tok utgangspunkt i maskulinitet som en konstruert og foranderlig størrelse var Tim Carrigan, Raewyn Connell og John Lee. I artikkelen «Towards a new sociology of masculinity» (1985) lanserte de begrepet *den hegemoniske maskulinitet*. Ifølge Lorentzen skulle dette nye begrepet bidra til å knytte mannlig praksis opp mot strukturelle forhold i samfunnet, og vise hvordan en gruppe menn oppnår makt og dominans over andre grupper. Forfatterne av artikkelen hevder at hva som er hegemonisk maskulinitet er historisk og foranderlig. Lorentzen forteller videre at Connell i *Masculinities* (1995) hevder det finnes en tett kobling mellom makt og hegemonisk maskulinitet i form av en sammenheng mellom samfunnets mannsideal og institusjonell makt (Lorentzen 2006, 124, 126). Dette er interessant for min drøfting, fordi jeg diskuterer hvordan de revolusjonære lederne konstruerte en ideell maskulinitet som gradvis fikk hegemoni i tiden omkring den franske revolusjonen. Dette er relevant for min drøfting, fordi jeg diskuterer hvordan ideell maskulinitet ble fremmet i malerkunsten fra perioden. På lik linje med Quinlan, benytter jeg også maskulinitetsbegrepet som et kulturelt konstruert begrep.

Kunsthistorikeren Abigail Solomon-Godeau anser også maskulinitet som kulturelt konstruert. I *Male Trouble: a Crisis in Representation* (1997) drøfter hun hvordan man kan forstå den nakne mannskroppens dominerende plass i kunsten gjennom hele revolusjonen, før den i stor

grad forsvinner til fordel for den nakne kvinnekroppen. I boken ønsker hun å ta et oppgjør med de ideene hun mener man i kunsthistorien har nedarvet i forhold til maskulinitet og Frankrikes visuelle kultur fra sent 1700- til tidlig 1800-tallet. Hun ønsker å belyse hvordan ideell maskulinitet ble konstruert og framstilt i den visuelle kulturen. Solomon-Godeaus teori om to former for ideell maskulinitet blir presentert i kapittel tre. Et sentralt spørsmål i denne oppgaven er om hennes teori bør nyanseres. I kapittel tre trekker jeg også inn den franske filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault og hans refleksjoner om den seksuelle adferden i den klassiske, greske tenkningen. Dette mener jeg er relevant siden både Quinlan og Solomon-Godeau presiserer at det klassiske idealet stod sentralt i revolusjonskulturen, og fordi flere av Davids malerier har klassiske motiver. Jeg ser også Solomon-Godeau i sammenheng med Crow. Crow og Solomon-Godeau er uenige i forståelsen av Davids *Joseph Baras død*, noe jeg vil ta for meg i kapittel fem. Jeg ser også Solomon-Godeaus teori i sammenheng med Quinlans synspunkter, da hennes teori kan sees som en forlengelse av Quinlans drøfting om revolusjonens utforming av ideell maskulinitet.

Solomon-Godeau bygger sine argumenter på Eve Kosofsky Sedgwick (1950–2009) og hennes forståelse av *homososialitet*, eller det Sedgwick har valgt å kalle for et *homososialt begjær*. Sedgwick var forsker i kjønns- og queerteori fra 1980-tallet og fram til starten av 2000-tallet. I sin forskning fokuserer hun på hvordan grupper av menn etablerer og opprettholder et solidarisk fellesskap seg i mellom, og bruker dette til å herske over kvinner. Homososialitet kan inngå i maktstrukturer, og Sedgwick er opptatt av hvordan denne makten sikres og vedvarer. Solomon-Godeau mener det Sedgwick legger i begrepet er like mye politisk som seksuelt, og at man gjerne kan snakke om en slags sammensmeltning av begge elementene (Solomon-Godeau 1997, 48).

Solomon-Godeau sitt fokus på homososialitet kan også sees i tydelig sammenheng med Quinlans fokus på hegemonisk maskulinitet. Sosiologen Sharon R. Bird hevder opprettholdelsen av en hegemonisk maskulinitet blant annet blir opprettholdt ved hjelp av mannlig homososial samhandling. Hun tar for seg hvordan Jean Lipman-Blumen mener homososialitet i særlig grad refererer til vennskapelig tiltrekning mellom mennesker av det samme kjønn. Hun fokuserer i hovedsak på homososialitet hos menn, og forklarer at det her fremmes en tydelig adskillelse mellom kvinner og menn gjennom segregering hos sosiale institusjoner i samfunnet. I tillegg fremmer homososialitet skillet mellom hegemoniske og ikke-

hegemoniske maskuliniteter ved å segregere de gruppene som havner utenfor den ledende maskuliniteten i et samfunn. Bird mener et eksempel på dette kan være homofile menn i samfunn hvor en «homofil maskulinitet» konsekvent blir beskrevet som «feminin». Bird påstår homososialitet hos heterofile menn bidrar til å opprettholde hegemoniske maskulinitetsnormer ved å støtte de meninger som stemmer overens med et hegemonisk ideal (Bird 1996, 121).

Sedgwick setter spørsmålsteget ved påstander om at det finnes en «obligatorisk heteroseksualitet» innebygd i mannsdominerte samfunn, og at homofobi må bli et nødvendig utfall. Hun presenterer Gayle Rubin sitt syn om at undertrykkelse av den homoseksuelle delen av menneskelig seksualitet, og derfor også undertrykkelse av homofile, er en konsekvens av det samme systemet som undertrykker kvinner. Sedgwick mener det ikke er så enkelt. Hun skriver at selv om de fleste patriarkalske samfunn strukturelt inkluderer homofobi, så hevder hun at det også har eksistert eksempler på patriarkalske samfunn hvor det vi i dag kaller for homoseksualitet var mer akseptert, nemlig i antikken (Sedgwick 1985, 698). Dette er spesielt interessant for min kommende drøfting, siden de revolusjonære lederne var svært fascinert av antikkens klassiske ideal, og Davids kunst ofte hadde klassiske motiver. I flere tilfeller ser maleriene ut til å representere en homososialitet hvor erotiske forbindelser mellom menn i enkelte omstendigheter var akseptert.

Opgaven ser Davids kunst som det sentrale utgangspunktet for diskusjonene, og i det første kapitlet presenterer jeg derfor billedmaterialet. Formålet her er å plassere Davids malerier inn i en større historisk kontekst. I kapittel to setter jeg dette inn i en større historisk-kulturell ramme, og tar for meg hvordan Quinlan mener revolusjonen bidro til å etablere flere former for maskulinitet. I kapittel tre setter jeg søkelyset på fire av Davids malerier som ble til i årene før og like etter revolusjonens utbrudd. Hvordan kan disse maleriene forstås i forhold til synet på ideell maskulinitet omkring revolusjonen? Her presenterer jeg også Solomon-Godeaus teori om to former for ideell maskulinitet, og trekker inn Foucaults refleksjoner om den seksuelle adferden i den klassiske tenkningen. Kapittel fire fokuserer på to av Davids martyrframstillinger. Her drøfter jeg hvorvidt de kan sies å være inspirert av kristne helgener og martyrer. I det femte kapitlet tar jeg for meg maleriet *Joseph Baras død*, en av Davids uferdige martyrframstillinger som jeg synes er interessant å studere i forhold til Solomon-Godeaus teori om en «feminisert» maskulinitet. Alle hovedverkene blir satt opp mot hennes teori om to former for ideell maskulinitet.

1 Maskulinitet, død og sensualitet i Davids historiemalerier

I dette kapitlet introduserer jeg utvalget av Davids historiemalerier som jeg i hovedsak studerer nærmere i de kommende kapitlene når det gjelder framstilling av maskulinitet i malerkunsten. Jeg har valgt ut malerier jeg mener er relevante å se i forhold til Solomon-Godeaus teori om to former for ideell maskulinitet. Jeg mener noen av eksemplene fungerer bra for å underbygge hennes synspunkter, mens andre vil bli brukt for å diskutere hvorvidt hennes teori faktisk kan sies å fungere eller ikke. Jeg tar både for meg malerienes formale egenskaper, meningsinnhold, samt i hvilken kontekst de ble til. Maleriene blir her presentert i kronologisk rekkefølge.

Horatiernes ed

Kunsthistorikeren David Irwin skriver i *Neoclassicism* (1997) at det franske hoffet sent på 1700-tallet søkte dyktige kunstnere som kunne skape kunstverk til deres mange kongelige boliger. David var en av de mest lovende kunstnerne fra den yngre generasjonen, og ble derfor kontaktet. Dette førte blant annet til den kongelige kommisjonen av *Horatiernes ed* (fig. 1). Maleriet ble malt i 1784–1785, altså før revolusjonens utbrudd i 1789. Dette verket skulle fungere som Davids bidrag til den neste Salongen. Han fikk selv lov til å velge tema, og valgte en hendelse som kombinerte heroisme og patriotisk selvoppofrelse (Irwin 1997, 143–4).

Her er det tydelig å se at fokuset på heroiske og patriotiske menn, slik som revolusjonen kom til å fremme, gjorde seg gjeldende i malerkunsten allerede før 1789. Crow skriver i *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* at det i dette maleriet dreide seg om en svært militær form for lojalitet overfor monarkiet. I *Emulation* konkluderer han med at maleriet skulle vise seg å bli Davids kunstneriske gjennombrudd, og etablere ham som en europeisk lederskikkelse innen historiemaleri (Crow 1985, 213; 2006, 31).



1. Jacques-Louis David, *Horatiernes ed*, 1784–1785, oljemaleri, 330 x 425 cm, Musée du Louvre, Paris, Frankrike.

Ifølge Crow er det i litteraturen om David vanlig å anta at han fikk ideen til motivet etter å ha sett Pierre Corneille sitt teaterstykke *Horace* sent i 1782. Handlingen dreier seg om de tre Horatius-brødrene som levde i det romerske kongedømmet i det 7. århundre fvt. De er alle soldater, og har fått i ordre av sin far om å ende krigen med nabobyen Alba. Dette skal skje i et slag mot Albas egne soldater, nærmere bestemt Curatius-brødrene – Horatiernes søskenbarn og barndomsvenner. Den yngste Horatius-broren, som er den eneste av brødrene som overlever slaget, er gift med Curatiernes søster. Horatius-brorens egen søster, Camilla, har på sin side blitt forlovet med det som skal bli et av brorens ofre. Camilla blir selv drept av sin bror, i det han myrder henne da han finner henne sørgende over sin elskede (Crow 2006, 33; Irwin 1997, 144).

Crow forklarer at det ferdige motivet ikke var det opprinnelige David hadde hatt i tankene da han skulle male et bilde basert på fortellingen om Horatierne. Den opprinnelige ideen tok for

seg en scene der faren i Horatius-klanen forsvarer den overlevende Horatius-brorens drap på søsteren, altså farens egen datter, framfor det romerske folk. Faren klarer å forhindre sønnens henrettelse, i det han trygler om benådning for sønnen framfor Romas konge (Crow 2006, 33).

David fikk ikke støtte da han presenterte denne ideen til motiv. Det var flere estetiske grunner til dette, men også et annet aspekt som dreide seg om moralske spørsmål. Dette aspektet kom fra Davids gamle verge, Michel-Jean Sedaine. Sedaine fryktet at det franske folks skikker ikke kunne tillate en slik skremmende autoritet hos en far som drar sin stoiske ideologi så langt som til å unnskyldte sin sønns drap på sin søster. Avvisningen av den opprinnelige ideen førte til at David måtte komme opp med et annet motiv. Dette ble det øyeblikket der Horatius-brødrene sverger en ed overfor sin far om enten å triumfere eller dø for Romas ære. Dette er en hendelse som David forestilte seg kunne ha funnet sted før den skjebnesvangre kampen (Crow 2006, 34–35, 41).

Handlingen finner sted i en antikk scenografi. Horatius-brødrene befinner seg i venstre halvdel av motivet. De er oppstilt ved siden av hverandre vendt mot sin far, som er i senter av motivet. De strekker seg etter sverdene som faren holder opp og skal dele ut til dem. Brødrene er iført romerske rustninger, og både de og faren er framstilt stramme og kantede. Dette står i kontrast til kvinnene og barna, som er malt smidige og krumlinjede. De er avbildet sittende i høyre halvdel av motivet, romlig adskilt fra mennene og slutten om sin egen form. De befinner seg også litt lenger innover i motivet. Alt dette bidrar til en tydelig visuell adskillelse mellom kjønnene.

Maskuliniteten blir sentrert rent konkret ved at forsvinningspunktet er i sverdene som overrekkes fra far til sønner. Selv om mennene befinner seg i venstre halvdel av motivet, kan man likevel si at maskuliniteten står i sentrum ved at hendene og handlingen er i forsvinningspunktet. Kvinnene blir, derimot, en underordnet del av fortellingen ved at de vendes innover mot seg selv. Mens mennene blir framstilt som sterke og handlekraftige, framstår kvinnene derimot som svake og styrt av følelser. Den romerske patriotismen og tanken om at staten går foran familien kommer tydelig til syne i dette maleriet. Det dreier seg dessuten om maskulin heroisk død. Ikonografien til heroisk død skulle vise seg å bli et svært viktig virkemiddel for de revolusjonære i utarbeidelsen av en ideell maskulinitet.

Sokrates' død



2. Jacques-Louis David, *Sokrates' død*, 1787, oljemaleri, 129.5 x 196.2 cm, Catharine Lorillard Wolfe Collection, Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

Heltemot og lojalitet var store tema i Davids kunst på 1780-tallet. Charles-Michel Trudaine de la Sablière kom i 1787 med forespørselen om at David skulle male Sokrates på fengselscellen like før han skal til å drikke fra et giftbeger. Sokrates hadde blitt dømt til å begå selvmord ved hjelp av gift, fordi han var blitt erklært skyldig i å ha en fordervende innvirkning på unge menns sinn, særlig på grunn av hans frittalende kritikk av demokratiet (Irwin 1997, 149). I tillegg ble Sokrates beskylt for å innføre nye guder.

Maleriet var en privat kommisjon. Trudaine de la Sablière vanket høyt oppe i de liberale intellektuelle kretser i Paris i perioden før revolusjonen. Hans far hadde vært en mektig finansminister og beskytter av vitenskapsakademiet. Trudaine de la Sablière og hans bror ble tidlig etter avsluttet skolegang ansatt i parlamentet i Paris. De etablerte seg i et storslagent hus i et fasjonabelt kvartal, og omgav seg med mennesker som kom til å gå under navnet *la société Trudaine*. Trudaine de la Sablière var opptatt av hvordan liberale politiske ideer ble fremmet. *Sokrates' død* (fig. 2) skulle vises på den neste Salongen. Davids rival Pierre Peyron forberedte

på samme tid en kongelig kommisjon av det samme temaet. Dette var ifølge Crow en viktig grunn til at David påtok seg oppdraget, fordi David var overbevist om at han kom til å overskygge sin rival, noe han også kom til å gjøre (Crow 2006, 94–5).

Hovedscenen vi blir vitne til i motivet er i fengselscellen hvor Sokrates tilbringer sin siste stund. Sokrates er avbildet sittende på en seng med sin venstre hånd hevet i en argumentasjonsgest. Irwin mener Sokrates ser ut til å være likegyldig til sin nært forestående død, i det han fortsetter å undervise sine elever (Irwin 1997, 151). Med sin høyre hånd strekker han seg etter giftbegeret, eventuelt så har han akkurat levert det fra seg til munnskjenken. Sokrates' høyre ben er utstrakt på sengen og tydeliggjør at han har blitt frigjort fra lenkene som ligger på bakken foran sengen. Det andre benet er i sitteposisjon. Sengen er plassert horisontalt i sentrum av motivet og danner en linje. Dette bidrar til at blikket blir trukket i denne retningen, og det blir tydelig at det er her hovedhandlingen finner sted.

Sokrates er framstilt i svært lyse farger, noe som også bidrar til å trekke blikket i retning av ham. Rundt sengen er Sokrates elever avbildet i ulike positurer, noen sitter mens andre står rundt Sokrates. De sørger. Foran og litt til venstre for Sokrates er munnskjenken med giftbegeret avbildet. Han stikker seg tydelig fram i motivet, fordi han er framstilt med lys hudfarge og en rød kjortel. I venstre del av motivet er det avbildet en passasje som leder til et annet rom. Her ser vi konen til Sokrates avbildet i det hun går opp en trapp.

Johnson mener det er tydelig at David interesserte seg for opplysningsfilosofi. David mente hans malerier skulle inspirere til tenkning og diskusjon om deres meningsinnhold. Han anså seg selv som en filosofisk kunstner og mente kunst var en kilde til kunnskap. Johnson hevder *Sokrates' død* er et av de tydeligste eksemplene på Davids interesse for filosofi. David hyllet med dette maleriet «one of the great heroes of the Enlightenment, the martyr philosopher who died for his principles [...]» (Johnson 2006, 37).

Som sagt har Sokrates blitt frigjort fra lenkene som nå ligger på gulvet. I Platons dialoger *Kriton* og *Faidon* beskrives Sokrates refleksjoner rundt det å ha blitt frigjort fra lenkene i det han sier: «Mine venner, kor makelaust synest det å vere som folk kallar nyting! Kor forunderleg er tilhøvet mellom nyting og det som tykkjest vere det motsatte, nemleg det smertelege, sidan desse to ikkje samstundes plar finnast hos eit menneske [...]» Han fortsetter med å si at selv om nytelse og smerte ikke kan oppleves samtidig, så er de nært forbundet, og at man sjeldent finner

den ene uten den andre. Nytelsen han opplevde da han ble frigjort fra lenkene kom som en følge av smerten han hadde opplevd da han var i lenker (Platon 1995, 56).

Sokrates har drukket *eller* skal til å drikke giften fra begeret som mannen til venstre for Sokrates holder i hånden. Sokrates sørgende kone som vinker farvel, befinner seg som sagt i en biscene. Det bidrar til at skillet mellom kjønnene er enda tydeligere enn i *Horatiernes ed*. Det ser ut til at David i dette maleriet har fremmet en maskulin homososialitet der kvinner blir ekskludert. Likevel er det en annen type maskulinitet i dette maleriet enn den man finner i *Horatiernes ed*. Dette er fordi flere av Sokrates' elever er framstilt som at de åpenlyst sørger over sin læremesters kommende død. På lik linje med kvinnene i *Horatiernes ed* gir også Sokrates' elever etter for sine følelser. Dette er en spenning i Davids produksjon som er interessant å forfølge.

Paris og Helena

David malte *Paris og Helena* (fig. 3) i årene mellom *Horatiernes ed* og *Brutus*. Dette mener Solomon-Godeau illustrerer at en feminisert hellenisme klarte å forbli et populært tema i maleri, selv om man befant seg i en periode hvor menn ønsket å identifiseres med den romerske republikkens maskuline etos (Solomon-Godeau 1997, 114). Maleriet var egentlig tenkt å stilles ut sammen med *Sokrates' død*. Maleriene har tilnærmet lik størrelse, og den opprinnelige ideen var at de skulle stå i kontrast til hverandre. Mens *Sokrates' død* skulle fremme dydighet og høyverdig selvpoffrelse, skulle *Paris og Helena* fremme moralsk fordervelse. Maleriene ble ikke stilt ut sammen grunnet Davids sykdom (Crow 1985, 245).

Det var greven av Artois som bestilte verket. Han var bror til den daværende kongen, Louis XVI. Greven skal ha vært tiltrukket av forbudt erotikk og alt som muligens kunne gjøre hans kongelige bror ille til mote. Han bestilte kommisjonsarbeidet av David i 1786. Crow hevder videre at greven muligens gledet seg, på perverst vis, over parallellen mellom sitt eget kjærlighetsforhold og det utenomekteskapelige forholdet mellom Paris og Menelaos' kone, Helena. Likevel mener Crow motivets ulovlige erotikk åpner for flere forståelser enn kun en slik parallell (Crow 1985, 245–6). Grunnet Davids sykdom, ble ikke maleriet stilt ut før Salongen i august 1789, først etter at greven hadde flyktet, stormingen av Bastillen hadde funnet sted og starten på revolusjonen var i gang (Korshak, 1987, 103).



3. Jacques-Louis David, *Paris og Helena*, 1789, oljemaleri, 147 x 180 cm, Musée du Louvre, Paris, Frankrike.

Paris og Helena er plassert i en antikk scenografi. Rommet er luksuriøst, og preges av ro og nytelse (Solomon-Godeau 1997, 115). Paris er figuren til høyre i maleriet. Han sitter på en forseggjort stol foran en divan. Han er kledd i en frygisk lue og holder en lyre med den venstre hånden. Ellers er han nesten naken, kun iført sandaler og en blå kappe som henger rundt halsen og dekker til hans venstre skulder. Et rødt bånd henger ned fra lyren og skjuler genitaliene. Helena er påkledd, men likevel svært erotisert. Overdelen av antrekket består av et tynt materiale som gjør antrekket nærmest gjennomsiktig. Dette fører til at brystene nesten er helt synlige. Et langt rødt draperi henger ned langs hoftene og bena hennes, men på en måte som tydelig framhever formene hennes. Det er tydelig at fokuset i dette maleriet er på lyst og erotikk, snarere enn heroisk død og patriotisme.

Handlingen i maleriet finner sted etter en avbrutt duell mellom Paris og Menelaos, der Paris og Helena kun overlevde takket være Afrodites inngripen. Afrodite har også klart å forhindre at Helena forlater sin elsker i forakt. I scenen vi er vitne til har Paris igjen klart å vinne Helenas

hengivenhet tilbake, takket være hans forføreriske evner. Crow mener denne skildringen av lyst, upåvirket av noen form for plikt eller skam, kunne ha minnet Davids publikum om grevens rykte som kvinnebedårer – en offentlig kjenner av luksusprostituerte. Crow mener maleriet, som fremmer Paris late sensualitet, kontrasterer den stoiske Sokrates i *Sokrates' død*. Han hevder samtidige kommentatorer på Davids tid var komfortable med å se på de to maleriene i en relasjonell sammenheng. Mens *Sokrates' død* fremmer stoisk dydighet hos filosofen, er *Paris og Helena* blottet for enhver form for dydighet (Crow 1985, 246–7).

Liktorene bringer til Brutus hans døde sønner



4. Jacques-Louis David, *Liktorene bringer til Brutus hans døde sønner*, 1789, oljemaleri, 323 x 422 cm, Musée du Louvre, Paris, Frankrike.

Det første monumentale statlige kommisjonsarbeidet David malte etter *Horatiernes ed* var *Liktorene bringer til Brutus hans døde sønner* (fig. 4). *Paris og Helena* og *Brutus* ble begge utstilt i Salongen i august 1789, altså først etter at revolusjonen hadde brutt ut. Temaet i maleriet er hvordan David har sett for seg at det kan ha foregått da grunnleggeren av den romerske

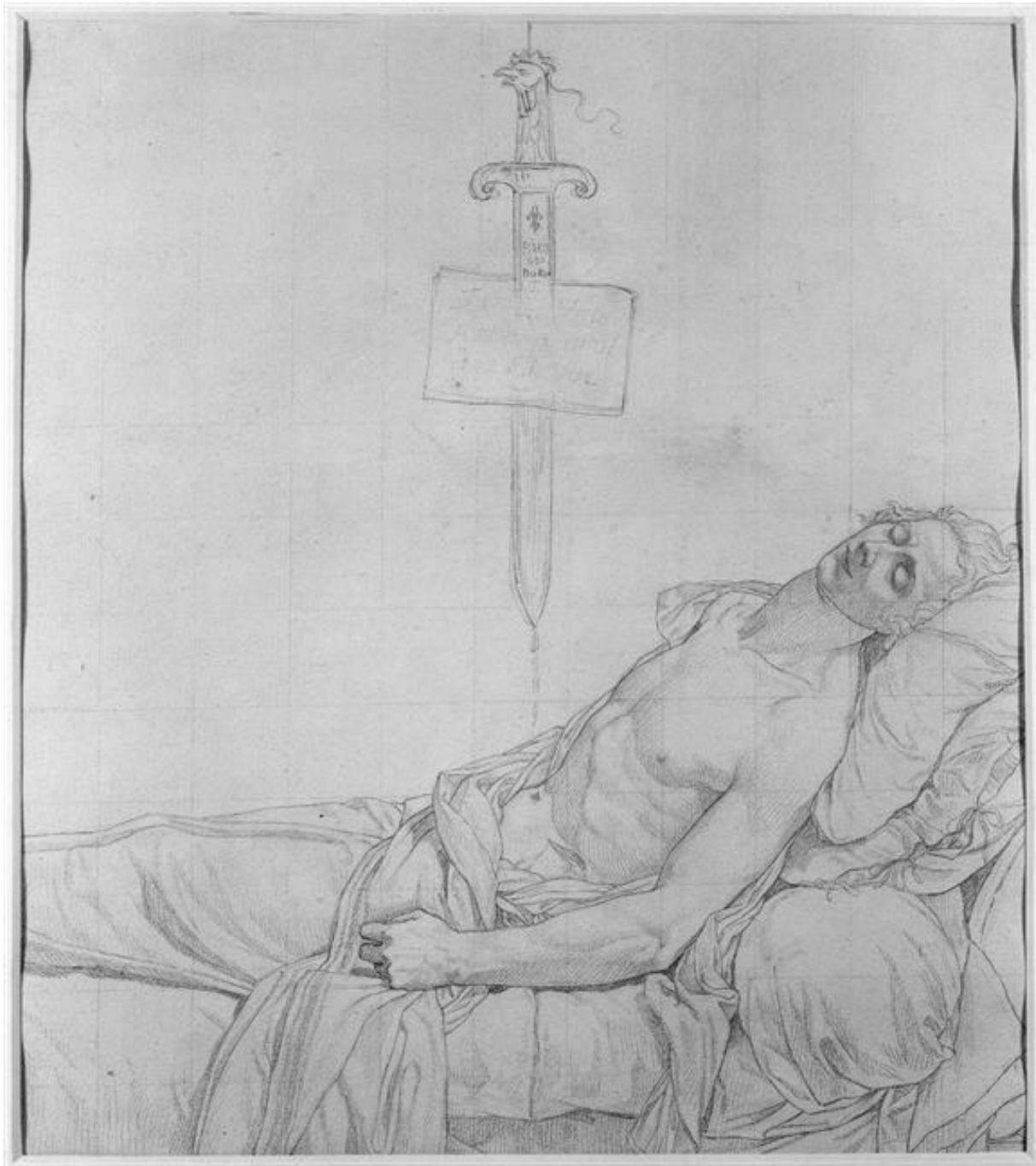
republikken, Brutus, får likene av sine to sønner båret inn i sitt hjem. Det var Brutus selv som hadde kommet med ordren om at sønnene skulle henrettes for landsforræderi mot den nye politiske orden som var blitt innført. Dødsdom for landsforræderi var påbudt ved lov, en lov Brutus selv hadde fått vedtatt. Moren til sønnene var i slekt med den forviste kongen, og det var hun som var ansvarlig for å ha involvert dem i det mislykkede forsøket på å gjenopprette monarkiet (Crow 2006, 102, 107).

Brutus, den mest sentrale karakteren i maleriet, er plassert på en stol i den nedre venstre delen av motivet. Han befinner seg i den skyggefulle delen av rommet (Crow 2006, 104). Bak ham og over ham i billedflaten ser vi beina til en av hans sønner liggende på en bære. Sønnen blir båret inn i rommet av liktorer. Liket til den andre sønnen blir båret bakover i rommet, bort fra Brutus og mot et annet rom. Det er flere ting i dette motivet som minner om *Horatiernes ed*. Brutus er også framstilt stram og kantete, mens kvinnene har mer krumlinjete former. Mennene i motivet befinner seg i venstre halvdel, mens kvinnene befinner seg i høyre. Det bidrar også her til en tydelig visuell adskillelse mellom kjønnene, og på denne måten er homososialitet også til stede i dette eksempelet.

På lik linje med *Horatiernes ed* dreier tematikken seg også her om patriotisme. Brutus har en så sterk hengivenhet til den romerske republikken at han er villig til å sende ut bud om at hans egne sønner skal henrettes for forræderi. Quinlan forteller at etter krigserklæring kom i 1792, fremmet de revolusjonære mer radikale ideer om maskulinitet. En manns rolle i militæret skulle komme foran familie og religiøse kall (Quinlan 2007, 37–8). Det ser ut til at David både i *Horatiernes ed* og *Brutus* fremmer et slik maskulint ideal, selv om maleriene ble til før landet ble preget av utenlandsk krig.

Lepelletier Sankt Fargeau på sitt dødsleie

Etter hvert som revolusjonen utviklet seg, hevder historikeren David L. Dowd at det ble mer og mer vanlig at framstillinger av patriotisme ble koblet til heroisk død (Dowd 1951, 538–9). Kulden som oppstod i kjølvannet av den franske revolusjonen hadde som formål å fungere som en sivilsamfunnsreligion og erstatte kristendommen. Etter hvert ble det snakk om en slags dydighetens kult som fremmet streng dydighet og patriotisk hengivenhet som kunne nå så langt at man risikerte å lide martyrdøden (Lyttle 1933, 24, 27).



5. Etter Jacques-Louis David og François Gérard, *Lepeletier Sankt Fargeau på sitt dødsleie*, av Anatole Devosge, 1793, kullstift på papir, 46.7 x 40 cm, Musée des Beaux-Arts, Dijon, Frankrike.

Martyrene som nå skulle minnes og feires var samtidige menn som hadde kjempet for revolusjonen. Det første slike martyrportrettet David malte var *Lepeletier Sankt Fargeau på sitt dødsleie* (fig. 5) fra 1793. Det er antatt at maleriet senere ble brent, og det eneste som har overlevd er en revet graving, samt en tegning av motivet utført av Anatole Devosge, en av Davids elever. Louis-Michel Lepeletier var en adelsmann som tidlig støttet revolusjonens reformer. Han var særlig opptatt av å fjerne adelsklassens privilegier. Lepeletiers martyrdom

skjedde som en følge av at en av kongens tidligere menn, Philippe de Pâris, hadde planlagt å drepe hertugen av Orléans. Dette skjedde på kvelden for kongens henrettelse. Pâris anså hertugen som forræder fordi hertugen hadde støttet henrettelsen av kongen. Pâris klarte ikke å finne hertugen, men støtte på Lepeletier istedenfor. Da Lepeletier innrømmet at han også hadde stemt for kongens henrettelse, skal Pâris ha myrdet ham ved å stikke sverdet sitt i brystet på ham (Weston 2006, 123).

Liket til Lepeletier skulle hedres i fire dager ved å ligge utstilt på en seng på sokkelen der rytterstatuen av Louis XIV tidligere hadde stått. Liket hadde bar overkropp, og det åpne skjebnesvangre såret var tydelig synliggjort. Dette mener kunsthistorikeren Helen Weston var gjort for å oppnå en sjokkerende effekt. Da David viste fram maleriet sitt av martyren, sa han at han hadde oppfylt sin plikt dersom en gammel mann viste fram maleriet av Lepeletier til sine barn og sa at denne mannen var deres representant, den første til å ofre sitt liv for at de skulle ha sin frihet. Weston mener det her er tydelig at Davids fokus da han laget maleriet var framtidige vitner (Weston 2006, 123).

I tegningen etter maleriet ser vi Lepeletier liggende i en seng, med hevet overkropp takket være de mange putene i ryggen. Dette skal ifølge Crow være slik liket ble stilt fram for offentligheten. Ellers har motivet blitt overført til et ubestemmelig billedrom hvor et sverd henger i en tråd over Lepeletier (Crow 2006, 156). Jeg synes framstillingen av maskulinitet i dette maleriet skiller seg betraktelig fra dem i de tidligere eksemplene. Her dreier det seg ikke lenger om et klassisk motiv, men om det samtidige drapet på en av revolusjonens egne menn. Tematikken dreier seg likevel fortsatt om heroisk død og en sterk patriotisme, men framstilt svært annerledes. Slik er det også i *Marats død* (fig. 6).

Marats død

Drapet på Marat var ifølge Crow det drapet som vekket de sterkeste reaksjonene under revolusjonen. Jean-Paul Marat var en radikal politisk journalist som kjempet for revolusjonen (Crow 2006, 162). Weston skriver at han hadde som mål å utrydde både rojalister og Girondin-sympatisører (Weston 2006, 123). Den 13. juli 1793 ble han angrepet og drept i sitt eget badekar av en Girondin-sympatisør fra Rouen, nemlig Charlotte Corday. Etterfulgt av Davids maleri av Lepeletier, fikk han igjen i oppdrag å fremstille en samtidig martyr. Ifølge Crow skulle det

denne gangen kreve en enda mer storslagen symbolsk hyllest. David ble tilkalt for å organisere begravelseritualene, i tillegg til å male bildet som skulle stå i den tapte martyrens sted (Crow 2006, 162).



6. Jacques-Louis David, *Marats død*, 1793, oljemaleri, 165 x 182 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussel, Belgia.

I maleriet ser vi Marat ved sitt siste åndedrag i badekaret hvor han har blitt knivstukket. Nede til venstre i billedflaten ser vi mordvåpenet, en blodig kniv. Marat sitter forholdsvis oppreist i badekaret, men med hodet hvilende ned mot den høyre skulderen. Det avgjørende knivstikket er like nedenfor hans høyre kraveben, og blodet renner i en vertikal stripe. Venstre arm hviler horisontalt på en slags bordplate som ligger på tvers av badekaret. Han holder et brev i hånden. Den høyre armen henger vertikalt ned foran badekaret, og hånden holder en hvit fjærpen. Foran badekaret finner vi en oppreist enkel treboks som fungerer som et lite bord (Crow 2006, 165–6). Badekaret danner en horisontal linje i maleriet, kun brutt av Marats kropp. På denne måten trekkes blikket automatisk mot ham. Øvre halvdel av motivet består av et mørkt tomrom, noe som bidrar til å framheve Marats ansikt.

Framstillingen av maskulinitet i *Marats død* har tydelige likhetstrekk med *Lepeletier*. Marat er også framstilt som en passiv voksen mann som lider en heroisk martyrdød. Det er interessant å forfølge hvordan disse sekulære martyrframstillingene er inspirert av, men også bryter med kristne helgen- og martyrbilder. Det er også relevant for min drøfting å studere hvordan denne typen ideell maskulinitet, som bryter med Davids klassiske motivers ideelle maskulinitet, blir synlig i den franske malerkunsten noen år etter revolusjonens utbrudd.

Joseph Baras død

Nasjonalkonventet ble i desember 1794 gjort oppmerksom på hvordan en fransk gutt ved navn Joseph Bara hadde vært dødelig modig i kampen mot opprørere i Vendée. General Desmarres var den som skrev om hendelsen. Bara, for ung til å tjene i republikkens hær, men med et brennende ønske om å tjene, hadde likevel fått lov til være med som hestegutt. Hele hæren ble forbløffet over hvor modig Bara var, og hvordan han konfronterte enhver trussel. En dag ble Bara omringet av røvere. Da skal gutten ha valgt å bøte med livet, snarere enn å overgi seg (Crow 2006, 175).



7. Jacques-Louis David, *Joseph Baras død*, 1794, oljemaleri, 118 x 155 cm, Musée Calvet, Avignon, Frankrike.

Robespierre beordret at det skulle bli avholdt en storslagen helteseremoni for gutten. David fikk i oppdrag å male bildet av denne nye martyren. Maleriet skulle pryde festivalen til ære for Bara, og det ble sagt at det skulle bli reproduisert og distribuert på alle barneskolene i landet. Tre dager før Robespierre selv tok personlig kontroll over markeringen, kom han med sine første filosofiske og moralske begrunnelser for Terrorveldet overfor konventet. Denne begrunnelsen førte til organisert vold fra opprørerne mot styresmaktene. Styresmaktene kom derfor med en ekstrem visjon om kompromissløs dydighet ved å vise til Baras martyrdød. Den 7. mai 1794 annonserte Robespierre sin offisielle kult, *Kulten av det høyeste vesen*. Dette skulle fungere som sivilsamfunnsreligion, en slags dydighetens kult. I kunngjøringen av denne nye religionen, opphøyde Robespierre Bara som en heltefigur og revolusjonens helgen (Crow 2006, 175–7).

I det uferdige maleriet av *Joseph Baras død* (fig. 7) ser vi Bara skildret som en lidende ung gutt som ligger på bakken. Han er fullstendig naken og befinner seg i et nærmest karakterløst landskap. Tegn på konflikt eller kamp er kun utydelig framstilt helt til venstre i motivet. Crow mener Robespierres fokus på renhet og overnaturlig gjenfødelse preget måten David skulle

male bildet på. Figuren skulle ha minimalt av jordisk tilbehør, og martyrens visjon om et liv etter døden i det han tar sitt siste åndedrag skal implisere en tilstand av lykke trass i lidelse og død (Crow 2006, 180–1). Selv om *Joseph Baras død* også regnes som en av Davids martyrframstillinger, mener jeg dette maleriet og dets framstilling av maskulinitet i stor grad bryter med de to andre martyrframstillingene, så vel som de andre eksemplene med klassiske motiver. Jeg har derfor valgt å ta for meg dette uferdige maleriet i et eget kapittel, nemlig kapittel fem, «Den androgyne gutten».

2 Maskuliniteter i Frankrike sent på 1700-tallet



8. Jacques-Louis David, *Ballhuseden*, 1790–1792, oljemaleri, 400 x 660 cm, Château de Versailles, Frankrike.

De store politiske omveltningene som fant sted omkring den franske revolusjonen, førte også til store endringer med tanke på hva maskulinitet var og burde dreide seg om. De revolusjonære lederne forsøkte å kartlegge og propagere ideelle maskuliniteter. Dette skjedde blant annet gjennom Davids malerier. Fordi *l'ancien régime* ikke lenger befant seg i det politiske sentrum, var det svært viktig at de revolusjonære var raskt ute med å fremme sin egen visjon om ideell maskulinitet.

Historikeren Sean M. Quinlan hevder i «Men without Women? Ideal Masculinity and Male Sociability in the French Revolution, 1789–99» at den franske revolusjonen spilte en sentral rolle i utformingen av en moderne maskulinitet. Han mener revolusjonen framkaller sublime og gripende inntrykk i form av heroiske martyrer og patriotiske menn. I tillegg mener han ideene som motiverte dem – frihet, likhet, brorskap og patriotisme – ble svært synlige (Quinlan 2007, 31).

Han erkjenner at tiden omkring revolusjonen var en periode karakterisert av krig og skrekk, hvor de revolusjonære lederne etablerte voldelige og ekskluderende idealer for hva manndom

burde dreie seg om. Dette skjedde blant annet ved at maskulinitet knyttes til nasjonalistiske, militaristiske og rasistiske synspunkter. De revolusjonære forsterket borgerskapets ideer om mannlig ære og politisk makt i det offentlige rom. For å rettferdiggjøre sin makt, ønsket de å naturalisere maskulin autoritet og ekskludere kvinner fra offentligheten. Som en følge av dette hevder Quinlan det under revolusjonen ble produsert en hegemonisk maskulinitet (Quinlan 2007, 31).

I dette kapittelet ser jeg nærmere på hvordan Quinlan beskriver utviklingen av ideell maskulinitet i perioden omkring den franske revolusjonen. For å få et tydeligere grep om hvordan vi skal forstå revolusjonstidens hegemoniske maskulinitet vil jeg se på forholdet mellom maskulinitet på symbolsk nivå og på adferdsnivå. Jeg vil også drøfte hvilken betydning nye forståelser av kjønn og av maskulinitet hadde for kvinners plass i samfunnet.

Nye maskuline idealer

Quinlan hevder den franske revolusjonen frambrakte flere konkurrerende erfaringer av maskulinitet, og at disse var et produkt av kamp og uenighet. Han påpeker at maskulinitet utfoldet seg på to nivåer, et symbolsk nivå og et adferdsnivå. Han påstår det var spenningen mellom disse nivåene som gav maskulinitet under revolusjonen dens energi og voldelighet. På det symbolske nivået mener han de revolusjonære forsøkte å redefinere et ideal for menn, og etablere det antropologer kaller for «det hellige» (Quinlan 2007, 32).

Clifford Geertz tar for seg fenomenet i «Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power» i *Culture and its Creators: Essays in Honor of Edward Shils* (1977). Her forklarer han at alle organiserte samfunn inneholder et politisk sentrum. Her finner man både den herskende eliten og et sett symboler som underbygger at denne eliten virkelig er den som styrer i samfunnet, og tilegner den en hellig status. Eliten rettferdiggjør sin eksistens og forsvarer sine handlinger ved å henvise til en samling fortellinger, seremonier, emblem og formaliteter som de enten har arvet, eller i mer revolusjonære omstendigheter har oppfunnet (Geertz 1977). Denne teorien er altså relevant i forhold til den franske revolusjonen.

Geertz presiserer videre at det er denne samlingen av symboler som markerer det politiske sentrum for å være akkurat det. Han skriver: «It is these [...] that mark the center as center and

give what goes on there its aura of being not merely important but in some odd fashion connected with the way the world is built.» (Geertz 1977). David deltok blant annet i denne meningsskapingen i feiringene og portrettene av revolusjonens sekulære martyrer – Lepeletier, Marat og Bara.

Quinlan hevder kongen befant seg i et slikt hellig sentrum under *l'ancien régime*. Dette endret seg da de revolusjonære avskaffet monarkiet, fordi den førte til at de tradisjonelle symbolene på maskulin autoritet ble opphevet. Da måtte de revolusjonære lederne selv komme opp med nye maskuline idealer, og skape et nytt hellig sentrum (Quinlan 2007, 33).

Quinlan mener revolusjonens ideelle maskulinitet, altså maskulinitet på det symbolske nivået, skrev seg fra to problemer som lenge hadde gjort seg gjeldende. Det første dreide seg om et problem med faderlig autoritet slik denne hadde vært forstått i monarkiet. Tidlig på 1700-tallet fulgte det en krise innen kongelig autoritet da Louis XIV døde i 1715. Kritikere angrep et eneveldig politisk styresett og søkte etter andre sosialpolitiske autoritetsformer. De revurderte hva ideell maskulinitet skulle dreie seg om og forsøkte å fremme et alternativt patriarkat. I motsetning til kongen, som hadde definert maskulinitet og makt via offentlig framvisning av rikdom og mektige forsvarsstyrker, ønsket den nye generasjonen å se ideell maskulinitet ut fra klassiske og humanistiske begreper, særlig med tanke på stoisk disiplin og kontroll. Historikeren Lynn Hunt mener denne generasjonen på 1750-tallet også begynte å stille spørsmål ved den alternative patriarkalske autoriteten (Quinlan 2007, 33).

Videre forteller Quinlan at David forestilte seg et utopisk sted rensert for alle «feminine» tilbøyeligheter (Quinlan 2007, 34). Det som ble lagt i uttrykket «feminin» i denne perioden var den dekadente adelens oppførsel og livsstil, preget av luksus og libertinisme. Denne utopien dreide seg altså om maskulinitet på et symbolsk nivå. Quinlan slår fast at ideer om en slik utopi ble internalisert, både bevisst og ubevisst av den generasjonen av menn som skapte revolusjonen. De revolusjonære hevdet frihet hadde truffet menn som et lynnedslag og transformert deres forfalne og feminiserte kropper om til vakre og attraktive kropper. De konkluderte derfor med at politikk kunne oppnå estetiske idealer for mannskroppen (Quinlan 2007, 34).

Det at David forestilte seg en slik utopi kommer til uttrykk i flere av maleriene hans. Quinlan presenterer Davids uferdige maleri *Ballhuseden* (fig. 8), malt 1790–1792, som et eksempel på

hvordan tanken om en kroppslig transformasjon for menn ble uttrykt i den visuelle kulturen. Han mener dette maleriet fremmet et nytt lidenskapelig brorskap, som en følge av landets transformasjon på grunn av revolusjonen. Mennene i maleriet sverger en ed om å være forent i et brorskap: «When taking their oath, the deputies united in the bonds of fraternity, becoming one and indivisible [...]» (Quinlan 2007, 34). Quinlan mener de muskuløse mennene i dette maleriet viser den samme skjønnhet som var å finne i antikkens frie byer, Athen og Roma. Frankrikes nye republikk «av muskler» skulle erstatte det svakelige og dekadente *ancien régime* (Quinlan 2007, 34, 37).

Quinlan hevder David ikke kun kopierte det klassiske skjønnhetsidealet, men videreutviklet det ved å innarbeide det i «real flesh-and-blood bodies: here, the real met the ideal and they became one in the revolutionary present.» (Quinlan 2007, 37). Quinlan mener David lagde en syntese mellom å framstille mennene med en kroppslig kontroll som baserte seg på det klassiske idealet, men med en ny type emosjonell intensitet i uttrykkene. *Ballhuseden* leses homososialt i den forstand at maleriet fremmer mannlige bånd og nytelser. Quinlan påpeker likevel at maleriets brorskap ikke var fullstendig hegemonisk. Dette er fordi man i originalskissen kan finne framstillinger av kvinner som brøt med slike som er å finne i malerier som *Horatiernes ed* og *Brutus*, hvor de ble framstilt som svake og følelsesstyrte. Quinlan mener de i denne skissen derimot er framstilt som aktive, deltakende tilskuere. Ifølge Quinlan er dette viktig fordi det viser kvinner på en offentlig arena, og derfor ikke fullstendig ekskludert fra offentligheten (Quinlan 2007, 34, 37).

Det andre problemet hva maskulinitet angikk, dreide seg om en frykt for synkende innbyggertall og det man så som moralsk fordervelse. Moralister hevdet at adelen var blitt ødelagt av luksus, libertinisme og uanstendige kvinner. De ønsket derfor å redefinere ideell maskulinitet, og oppfordret i den sammenheng menn til å endre sin livsførsel og moral og sette en stopper for dekadanse. Kritikerne krevde at det skulle være en manns karakter, og ikke hans privilegier eller klassesilhørighet, som skulle avgjøre hans sosiale status. I et forsøk på å oppnå dette, frambrakte de nye maskuline idealer enn det som var å finne hos adelen. De nye maskuline idealene bestod av en kombinasjon av familieverdier, religiøs lære og klassiske idealer. Quinlan beskriver det nye idealet slik: «[T]he new man was to be virile but virtuous, passionate but self-controlled, loving but firm, sensible but full of sense.» (Quinlan 2007, 33–4).

Politiske klubber

Med tanke på maskulinitet, så førte revolusjonen på adferdsnivået til at flere menn og kvinner kom i dialog med hverandre. De traff hverandre på nye offentlige arenaer og drøftet politiske spørsmål. Dette hevder Quinlan førte til ny selvforståelse og oppførsel, samt idealene om frihet, likhet og brorskap. Quinlan mener politiske klubber også bidro til å forme maskulinitet og mannsidentiteter. Den viktigste klubben var Jakobinerklubben, en landsomfattende klubb bestående av rundt en halv million menn (Quinlan 2007, 33, 38–9). Som nevnt i innledning var David aktivt medlem i denne klubben.

Quinlan forteller at ifølge Patrice Higonnet så blandet jakobinerne ideer om lidenskapelig vennskap og broderlig offer. Dette forsøkte de å leve ut ved å innta en streng og nesten puritansk livsstil. De ønsket å forkaste luksus og libertinisme, og finne tilbake til sanne behov og interesser i en moderne verden som jaktet på lyst og begjær. Quinlan utdyper videre at for noen revolusjonære menn bidro Jakobinerklubben til at de klarte å overkomme de nedverdiggende og «feminiserte» kvalitetene som moderne liv hadde å by på (Quinlan 2007, 32–3, 38–9). Dette dreier seg om maskulinitet på adferdsnivå, og hvordan menn forsøkte å gjenspeile en ideell maskulinitet som var å finne på det symbolske nivået. Denne ideelle maskuliniteten mener jeg blant annet er å finne i Davids kunst.

Sanskulottene er et annet eksempel på hvordan ideell maskulinitet ble forsøkt praktisert på adferdsnivå. Sanskulottene var en urban folkebevegelse som smeltet sammen republikanske og populære idealer om maskulinitet og utfordret jakobinernes ideer om dydighet hos middelklassens menn. I sin kjønnspolitikk var de dypt inspirert av bylivets populærkultur. En ekte mann skulle besitte flere kvaliteter, nemlig drive med fysisk arbeid, elske sin familie, og forsvare nasjonen. Han skulle skaffe til veie det nødvendige for sin kone og sine barn og beskytte dem fra farer og politiske fiender. Familien skulle dele de samme verdiene og elske ham for sitt offer. Sanskulottene mente adelens moral var hyklersk, og ønsket å anerkjenne samboerskap og barn født utenfor ekteskap (Quinlan 2007, 39–40).

Sanskulottene brukte klesstil for å synliggjøre sine oppfatninger, vise politisk troskap og moralsk karakter. Antrekket bestod av en frygisk lue, striped langbukser, tresko og våpen (Quinlan 2007, 39–40). Den frygiske luen er som nevnt også å finne i Davids *Paris og Helena*.

Den ble også kalt for frihetsluen og fungerte som et revolusjonssymbol. Luen var også veletablert innen det franske kunstneriske repertoaret, og ble et viktig emblem for frihet i de tidlige revolusjonære hendelsene i 1789 (Korshak 1987, 111). Quinlan forklarer at sanskulottene, ved sin klesstil, ønsket å skille seg ut fra de kontrarevolusjonære, nemlig adelen. De anså adelen for å være «feminiserte» takket være deres dekadente livsstil. På lik linje med jakobinerne, spilte også sanskulottene ut sine maskuline idealer i politiske foreninger (Quinlan 2007, 40).

Quinlan mener de revolusjonære forsøkte å lovfeste brorskapet ved å begrense faderlig autoritet, innvilge skilsmisse og egalitær arv, anerkjenne barn født utenfor ekteskap og avkriminalisere likekjønnede relasjoner. Han påpeker at på samme tid som slike tiltak fant sted, koblet de revolusjonære maskulinitet sammen med massepolitikk. Dette skjedde blant annet ved å benytte mannlige idealer som en måte å tvinge fram ulike politiske agendaer, og for å oppnå et dypere broderlig samhold. Quinlan konkluderer med at de revolusjonære propagerte maskuline idealer i et forsøk på å forene en splittet nasjon og finne en vei rundt klasse- og kjønnsinndelingen som i virkeligheten drev revolusjonen. Han mener de revolusjonære mislyktes i dette forsøket, og at dette potensielt kan forklare revolusjonens kvinnehat og heftige vold (Quinlan 2007, 32).

Det patriotiske offer

Quinlan påpeker at selv om de revolusjonære mente de befant seg i en ny epoke av broderlig kjærlighet sommeren 1790, så skulle det vise seg at den revolusjonære overensstemmelsen snart opphørte. Dette mener han det var flere grunner til. I årene 1791–1792 førte en radikalisert politikk til kollapsen av det konstitusjonelle monarkiet, massakren på le Champ de Mars og framveksten av nye politiske klubber som Jakobinerklubben og Cordelierklubben. I tillegg kom krigserklæringen i april 1792, noe som førte til at landet ble preget av krig og samfunnsøkonomisk kollaps. I slike kaotiske tider fremmet de revolusjonære mer radikale ideer om maskulinitet, og det ble nå lagt vekt på politisk enhet og vold. Disse ideene utspilte seg i militæret, politiske klubber, folkebevegelser, offentlige seremonier og i den nye kulten som dyrket revolusjonære helter (Quinlan 2007, 37–8).

Krigen førte, ifølge Quinlan, til en forandring i fellesmentaliteten. Krigføringen brakte sammen store mengder unge menn med ulike bakgrunner og fra ulike regioner. Krigen propagerte to ideer, nemlig patriotisk offer som det ultimate tegnet på manndom, og slagmarken som det ideelle stedet å teste sin maskulinitet. Militæret ble et av de mest ansette kallene, og skulle til og med komme foran familie og religiøse kall (Quinlan 2007, 38). Dette er interessant å se i sammenheng med Davids *Horatiernes ed* og *Brutus*, hvor det er tydelig at staten skal komme foran familie. Quinlan forklarer at i teorien skulle alle menn i militæret bli behandlet som likeverdige og som broderlige medlemmer av samme nasjon. Dette førte til at hæren spredde slike maskuline idealer videre til sivilbefolkningen. Militære parader feiret krigersk heltemot og seire, og regjeringen bygde minnesmonumenter og organiserte folkeoppslutninger til minne for mennene som døde i krig (Quinlan 2007, 38).

Kjønn i den franske revolusjonen

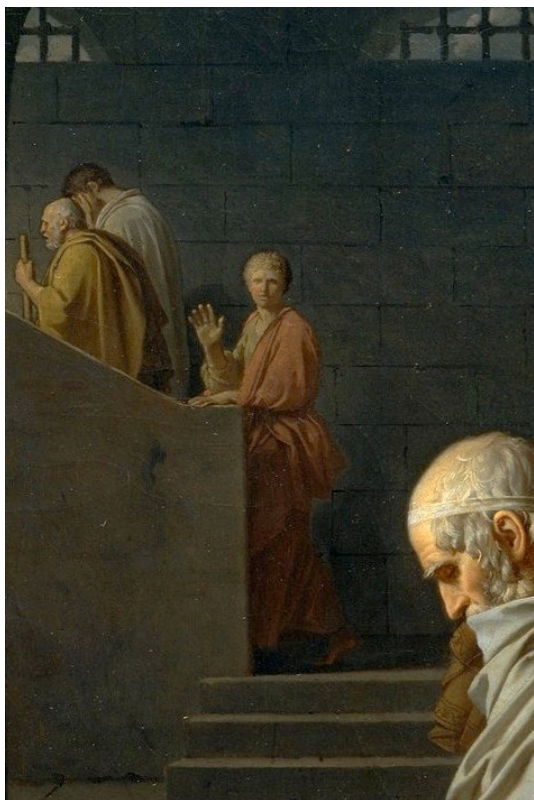


9. Utsnitt av *Horatiernes ed*.

De revolusjonære ønsket mannlig autoritet og ekskludering av kvinner i offentligheten. Likevel blir det tydelig at kvinner i virkeligheten deltok i politiske klubber. Forestillinger om kjønn og det faktiske utfallet i praksis var altså i forhandling. I denne sammenhengen er det interessant å se nærmere på hvordan David, som var en svært politisk engasjert jakobiner,

valgte å framstille kvinner i sine malerier omkring revolusjonen. Jeg har allerede tatt for meg *Ballhuseden*, hvor kvinner er inkludert i skissen av motivet. Selv om maleriet viser kvinner som ikke er fullstendig ekskludert fra offentligheten, er de likevel ikke avbildet i selve ballhuset. På denne måten blir de ikke anerkjent som likeverdige med de mannlige borgerne.

Kvinnene i *Horatiernes ed* (fig. 9) er avbildet romlig adskilt fra de handlekraftige og heroiske Horatius-mennene. De framstår svakelige og ute av stand til å delta i eden. De er ekskludert fra brorskapet av menn, og danner en figur som er lukket om seg selv i en egen sfære innad i

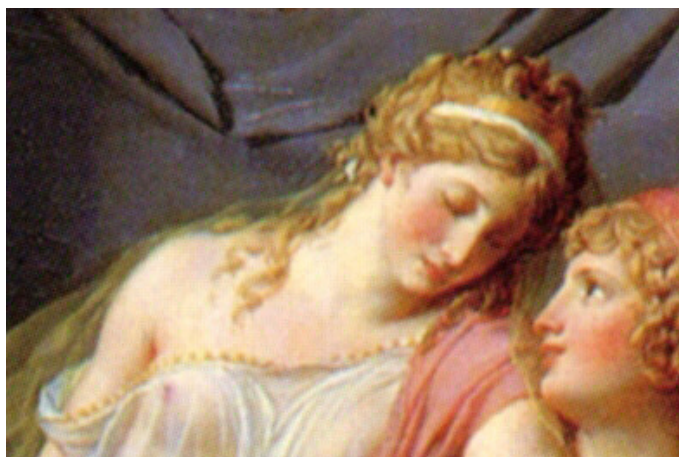
10. Utsnitt av *Sokrates' død*.

maleriet. Den eneste kvinnen representert i *Sokrates' død* (fig. 10) er Sokrates' kone. Hun er kun synlig i bakgrunnen i et annet rom enn Sokrates og hans elever. Hun vinker farvel til Sokrates i det hun går opp trappene som leder ut av fengselscellen. David underbygger også i dette maleriet at kvinner ikke hører hjemme i brorskapet.

I *Paris og Helena* (fig. 11) og *Brutus* (fig. 12) kan det argumenteres for at noen av kvinnene har fått tildelt større roller. Helena er like mye hovedkarakter i motivet som Paris. Her er det i motsetning til *Horatiernes ed* og *Sokrates' død* ikke en dydig eller heroisk scene av høyverdig selvoppofrelse vi blir vitne til. Helena handler ikke ut fra dydighet, men av lyst og begjær.

Konen til Brutus har heller ikke dydighet og patriotisme i tankene. Det var hun som hadde vært ansvarlig for å involvere sine sønner i det mislykkede forsøket på å gjenopprette monarkiet. Hun framstår ikke svakelig slik som kvinnene i *Horatiernes ed*. Hun minner mer om de handlekraftige Horatius-mennene i positur. Likevel er hun ikke handlekraftig i positiv forstand, men i affekt fordi den forræderske planen hennes slo feil og hun blir vitne til konsekvensen i form av sine henrettede sønner.

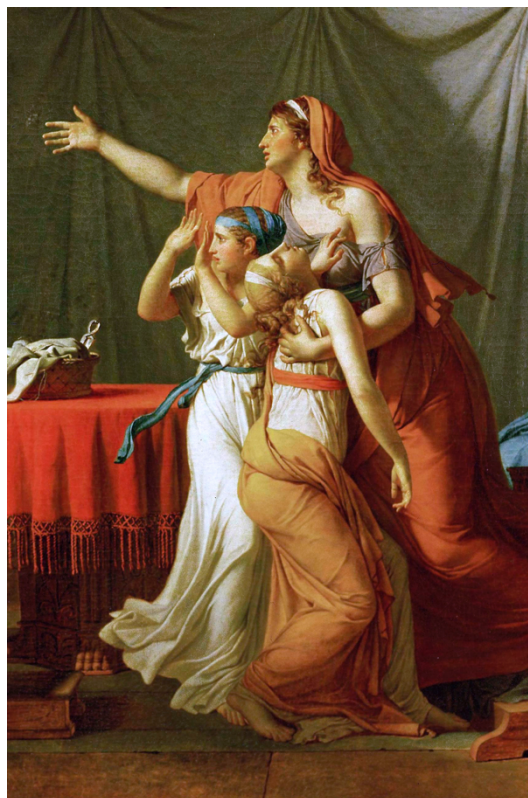
Måten David har framstilt både Helena og Brutus' kone kan sies å symbolisere det negative utfallet dersom kvinner fikk delta i offentligheten. På denne måten er det tydelig at David i perioden omkring revolusjonen i stor grad framstilte kvinner enten som underordnete karakterer eller i et svært negativt lys.

11. Utsnitt av *Paris og Helena*.

Dette samsvarer med hvordan historikeren Joan Landes hevder at republikken var konstruert mot kvinner. Montesquieus drøm om å koble kvinner og feminitet opp mot det huslige ble videreført og fremmet av revolusjonens mannlige ledere og deres etterfølgere. Landes forklarer at under *l'ancien régime* hadde noen adelige og velstående kvinner hatt tilgang til den offentlige sfæren, og i denne sammenheng kunne de på noen måter påvirke offentlige meninger (Rose 1995, 192).

Dette kunne for eksempel skje i sammenheng med Salongene og mottagelser, hvor de omgav seg med tidens ledende tenkere. Landes nevner Salongene til Madame du Deffand, Madame Geoffrin, Princesse de Conti og Duchesse de Choiseul og Madame de Pompadour som eksempler på innflytelsesrike kvinner. Madame de Pompadour, Louis XV sin elskerinne, klarte for eksempel å få Voltaire utpekt til kongelig historiograf. Noen adelskvinner og nonner fikk innpass i den «politiske sfæren» ved at de kunne bli representert av menn i den Franske stenderforsamlingen. Under revolusjonen mener Landes det offentlig rom ble eksklusivt dominert av menn, og at kvinner ble forvist til det private. Den revolusjonære konstitusjonen anerkjente kvinner som borgere i 1791, men kun som «passive» borgere, uten stemmerett (Rose 1995, 192–3).

Quinlan hevder at senere studier har sett revolusjonens innvirkning på maskulinitet som i hovedsak negativ, særlig for kvinners situasjon. Han forstår til en viss grad dette, og anerkjenner at revolusjonen i grove trekk kan forstås på denne måten. Likevel mener han revolusjonens innvirkning på kvinners situasjon ikke kun bør tolkes negativt. For å underbygge dette trekker han fram hvordan menn og kvinner i denne perioden erfarte revolusjonen i form av personlig frigjøring og politisk innflytelse. Dette mener han skjedde som følge av at adelens makt ble svekket. I tillegg gav revolusjonen vanlige borgere fra ulike bakgrunn muligheten til å kjempe mot forskjellsbehandling basert på sosial status, privilegier, seksualitet, religiøsitet og rase. Revolusjonen la til rette for håpet om nye politiske og sosiale realiteter, samt muligheten til å kjempe for disse (Quinlan 2007, 31).



12. Utsnitt av *Liktorene bringer til Brutus hans døde sønner*.

I 1789 mente de revolusjonære at det franske samfunnet var født på ny, og det nye brorskapet førte til at menn, men forsåvidt også kvinner, søkte nye sosiale forbindelser for å underbygge ideer om et slikt fellesskap. Quinlan utdyper at de politiske klubbene som oppstod førte til at menn kom i kontakt med kvinnelige aktivister, og at også kvinner deltok aktivt i politiske klubber. Dette mener Quinlan illustrerer hvordan revolusjonære menn ønsket å dele den politiske sfæren med kvinner, og anså dem som samarbeidspartnere snarere enn som politiske trusler. Likevel seiret et kvinnefiendtlig syn til slutt, noe som førte til at kvinneklubber ble forbudt i oktober 1793 (Quinlan 2007, 32, 39).

Oppsummering

Jeg har nå sett nærmere på hvordan forsøk på å utforme en ideell maskulinitet ble til i perioden omkring den franske revolusjonen. Ideen om et egalitært brorskap ble propagert, og man skulle ta tydelig avstand til *l'ancien régime* og dets dekadente livstil. Da landet ble preget av krig og samfunnsøkonomisk kollaps propagerte de revolusjonære lederne ideen om det patriotiske offer som det høyeste maskuline idealet. Kvinner ble i stor grad forvist til den private sfæren. Solomon-Godeau tar også for seg hvordan ideell maskulinitet ble fremmet i perioden omkring revolusjonen, men hennes fokus er rettet mot kunsten fra perioden og hvordan ideell maskulinitet ble fremmet gjennom den visuelle kulturen. Jeg vil i det neste kapittelet ta for meg Solomon-Godeau sin teori om to former for ideell maskulinitet. Denne teorien kan sees som en forlengelse av Quinlans synspunkter på revolusjonens konstruksjon av en hegemonisk maskulinitet, homososialitet og delvis også kvinners gradvis mer perifere posisjon i det framvoksende samfunnet. Jeg vil presentere Solomon-Godeau, drøfte hennes teori opp mot billedmaterialet, og til slutt søke å nyansere hennes synspunkter.

3 Maskulinitet i Davids malerier: to idealer?

I *Male Trouble: A Crisis in Representation* (1997) ønsker Solomon-Godeau å se på framstillinger av ideell maskulinitet i fransk kunst sent 1700- og tidlig 1800-tallet. Hun mener man i kjølvannet av revolusjonen kunne snakke om en krise i representasjonen av maskulinitet og hvordan den skulle framstilles i kunsten. Hun påstår dette skjedde i sammenheng med de store politiske, sosiale og kulturelle omveltningene som fant sted (Solomon-Godeau 1997, 7, 45). Det dreier seg her altså om maskulinitet på det symbolske nivået, og hvordan de revolusjonære forsøkte å redefinere et ideal for menn i håp om å etablere et nytt politisk eller hellig sentrum. Dette samsvarer tydelig med hvordan Quinlan forklarer at de revolusjonære opphevdde de tradisjonelle symbolene på mannlig autoritet, og derfor selv måtte komme opp med nye maskuline idealer (Quinlan 2007, 32–3).



13. Utsnitt av *Sokrates' død*.

Formålet med *Male Trouble* er å utforske hvordan billedframstillinger deltar i redefinering av kjønnsforskjeller og det maskuline både i kunsten og samfunnet generelt. Solomon-Godeau poengterer at «krisen» hun refererer til i bokens tittel er det historiske vendepunktet da framstillinger av den vakre mannskroppen i kunsten, som dominerte i revolusjonskulturen, gradvis forsvant i så stor grad at kvinnekroppen ble det man assosierte med kategorien «nakenhet» (Solomon-Godeau 1997, 7). Jeg forstår dette som at hun forsøker å forklare hvordan man innen en hegemonisk maskulinitet sent på 1700-tallet aksepterte «feminiserte» framstillinger av menn uten at dette havnet utenfor den hegemoniske maskuliniteten.

Solomon-Godeau hevder framstillingen av mannskroppen i billedkunsten består av to polare former for ideell maskulinitet, en «maskulinisert» og en «feminisert» variant. Hun understreker

at begge variantene er likeverdige idealiserte former. Det kommer blant annet tydelig til syne i revolusjonskulturen i Frankrike på slutten av 1700-tallet, så vel som i den klassiske kunsten fra antikken. Likevel poengterer hun at dette ikke betyr at begge formene på noen tid har vært like aksepterte eller populære innen den dominerende kulturen. Hun hevder begge ikonografiene må forstås som symptomer på tiden de ble framstilt i, og at man må klare å se forbi hvilke historiske eller mytologiske karakterer billedfigurene forestiller og fortellingene som finner sted i maleriene (Solomon-Godeau 1997, 23, 25, 45).

I dette kapitlet tar jeg for meg hovedtrekkene i Solomon-Godeaus teori om to former for ideell maskulinitet i kunsten fra perioden omkring den franske revolusjonen. Jeg undersøker også et utvalg av Davids malerier fra perioden like før og etter revolusjonen, for å se om de kan leses som uttrykk for den generelle todelingen av maskulinitet som Solomon-Godeau skisserer, eller om de bryter med hennes teori. Jeg ser også Solomon-Godeaus synspunkter med tanke på aktiv/passiv-aspektet i kontrast til Foucaults skrivning om den klassiske, greske tekningen når det kommer til seksuell adferd mellom menn og gutter.

«Maskulinisert» maskulinitet

Solomon-Godeau hevder på lik linje med Quinlan at revolusjonskulturen definerte seg selv med begreper som koblet republikken og borgerlig dydighet sammen med en «maskulinisert» maskulinitet. De revolusjonære assosierte *l'ancien régime* med femininitet. Dette skjedde blant annet fordi noen adelige og velstående kvinner hadde hatt tilgang til den offentlige sfæren i form av



14. Utsnitt av *Horatiernes ed*.

Salongene, og her kunne påvirke offentlige meninger. Solomon-Godeau fastslår at en måte de revolusjonære distanserte seg fra *l'ancien régime* var ved å feire menns kropp og dydighet. Hun beskriver den «maskuliniserte» maskuliniteten som en moden, heroisk, viril og målbevisst maskulinitet, forstått som aktiv og dominerende. Davids *Horatiernes ed* (fig. 14) blir i denne

sammenheng trukket fram som et tydelig eksempel på en slik maskulinitet (Solomon-Godeau 1997, 23, 26, 51).

Solomon-Godeau mener man innen revolusjonskulturen kan snakke om en homososialitet, og at dette blant annet gav utslag i samfunnet ved at kvinner i økende grad ble ekskludert fra det offentlige rom. På samme måte som Quinlan beskriver den nye generasjonens ønske om å se ideell maskulinitet ut fra klassiske og humanistiske begreper, mener Solomon-Godeau at et slikt ideal også ble tydelig å se i kunsten fra perioden. Da tenker hun på den gjennomgående tematikken i maleriene som dreide seg om relasjonene menn i mellom, slik man kan finne beskrevet i klassisk mytologi og historie (Solomon-Godeau 1997, 56).

En slik homososial tematikk mener hun blant annet kommer tydelig til syne i *Horatiernes ed*. Dette er fordi motivet viser menn i fellesskap i det de avgir ed om å handle og potensielt dø for en edel sak. Dette uttrykker et egalitært brorskap mellom menn, og står i kontrast til det hierarkiske systemet ved et enevelde, som eksisterte under *l'ancien régime*. På denne måten uttrykker motivet dynamikken innen homososialitet (Solomon-Godeau 1997, 56).



15. Utsnitt av *Liktorene bringer til Brutus hans døde sønner*.

Synspunktene Solomon-Godeau hevder David fremmer i dette maleriet, stemmer overens med hvordan Quinlan beskriver at de revolusjonære argumenterte for et brorskap med likestilte relasjoner mellom de mannlige borgerne. Dette er en av flere måter å forstå maleriet politisk, selv om det ble til før revolusjonens utbrudd¹.

Solomon-Godeau mener man ikke trenger å lete lenge for å oppdage andre populære klassiske tema og fortellinger i perioden rundt den franske revolusjonen, som i varierende grad bekrefter statens maskulinitet og avgjørende mannlige bånd. Slike bånd kunne

¹ David Carrier drøfter i «Was David a Revolutionary before the Revolution? Recent Political Readings of *The Oath of the Horatii* and *The Lictors Returning to Brutus the Bodies of His Sons*» (2006) inngående hvorvidt Davids før-revolusjonære kunst kan tolkes politisk.

enten være familiære, politiske eller følelsesmessige. Hun velger å ta for seg *Liktorene bringer til Brutus hans døde sønner* (fig. 15) fordi hun mener det hadde en framtrødende plass i revolusjonsårene, og fordi Brutus var en av de mest brukte antikke heltene i republikkens fantasi. I tillegg hevder hun dette maleriet har en homososial undertone fordi Brutus valgte å ofre sine sønner til fordel for republikken. Det var nemlig overfor Republikkens «brorskap» man skulle vise sin sanne lojalitet. Hun konkluderer med at dette maleriet er tydelig opptatt av å bekrefte borgerpliktens forrang over personlige bånd (Solomon-Godeau 1997, 58–9). Her kan det trekkes linjer til hvordan Quinlan beskriver at militæret ble betraktet som et av de mest ansette kallene, og skulle komme foran blant annet familie (Quinlan 2007, 38).

Jeg enig med Solomon-Godeau i påstanden om at både *Horatiernes ed* og *Brutus* kan leses som uttrykk for den «maskuliniserte» maskuliniteten hun skisserer. De mannlige Horatierne og Brutus er patriotiske og dydige, og villige til å ofre seg selv eller sin familie for en høyere sak, nemlig nasjonen. Mennene i *Horatiernes ed* som avgir eden, framstår absolutt aktive og målbevisste. De er sterke og heroiske i det de gjør seg klare for krig. I *Brutus* blir det tydelig at en ekstrem patriotisme overfor staten kan medføre tragiske tap på andre områder.

«Feminisert» maskulinitet

Fra 1790-tallet mener Solomon-Godeau flere av maleriene som ble stilt ut i Salongen hadde motiver med en annen type maskulinitet, nemlig den av unge androgyne menn som dør, er døende eller på annen måte gjort maktesløse. Hun snakker her om en overgang i den symbolske figurasjonen av «maskulinitet» som skjedde i overgangen fra *l'ancien régime* kulturen mot den tidlig på 1800-tallet.



16. Charles Meynier, *Ungdommen Eros gråter over portrettet av den tapte Psyche*, 1792, oljemaleri.

Mens maleriene på 1780- og tidlig 1790-tallet var dominert av motiver av republikanske helter, noe hun mener kan sies å eksemplifisere den «maskuliniserte» versjonen av homososialitet, kom den «feminiserte» versjonen inn i bildet på 1790-tallet. Hun beskriver den «feminiserte»

maskuliniteten for vanligvis å være yngre og framstå sensuell og erotisk, blant annet som en følge av sin relative passivitet (Solomon-Godeau 1997, 23, 60). Det ser ut til at kunstnere her lot seg inspirere av og ønsket å videreføre enkelte aspekter av det vi kan kalle for antikkens «guttekjærlighet».

Både Solomon-Godeau og Foucault tar for seg menns roller som «aktive» eller «passive», men på ulikt vis. Solomon-Godeau knytter aktiv/passiv-aspektet opp mot mennene og guttenes kjønnsuttrykk. Hun har klare og strenge inndelinger med tanke på de to ideelle formene for maskulinitet når det kommer til det å være «aktiv» eller «passiv» – den «maskuliniserte» varianten er den aktive, den «feminiserte» er den passive. Den førstnevnte er moden, heroisk og viril, mens den sistnevnte er yngre, erotisert og androgyn eller feminin. Hun trekker inn en teori om hvordan framstillingen av en passiv, «feminisert» og erotisert maskulinitet kan sies å fungere som en slags erstatningen for kvinnekroppen i kunsten. Dette var fordi man ønsket å ekskludere kvinner fra offentligheten, men likevel ville inkludere det «feminiserte» i kunsten, men snarere som en forskjell innad i maskulinitetsframstillinger (Solomon-Godeau 1997, 138–9). Dette forstår jeg som at man ønsket å fremme en homososialitet blant de mannlige borgerne.

Foucault har i sin seksualitetshistorie reflektert over den seksuelle adferden i den klassiske, greske tenkningen. Han skiller mellom identitet og seksualitet, og hans fokus er å beskrive adferdsregler for seksualitet og det vi gjerne kan kalle for «guttekjærlighet» i antikken. Han skriver i kapittelet «Erotikk» i *Seksualitetens historie II: Bruken av nytelsene* (1984) at bruken av nytelsene i forhold til guttene var et bekymringsfullt tema i den greske tenkningen. Han mener det ikke er så lett som at man kan si at antikkens mennesker «tolererte» det vi kaller for «homoseksualitet». Dette er fordi han mener disse to begrepene ikke er særlig anvendbare på et samfunn som var svært ulikt vårt eget. Han skriver følgende: «Grekerne satte ikke kjærligheten til eget kjønn opp mot kjærligheten til det annet kjønn som to valg som utelukket hverandre, som to radikalt forskjellige atferdstyper.» Foucault mener det snarere var hvor måteholden og behersket en mann var, eller hvor lett han hadde for å hengi seg til nytelser, som fra et moralsk ståsted var særlig viktig (Foucault 2001, 216–7).

Han påpeker at relasjonen de filosofiske og moralske refleksjonene dreide seg om, var de som utviklet seg mellom to menn fra adskilte aldersklasser. Den ene parten er ganske ung, ikke ferdig utdannet og har ikke oppnådd sin endelige status i samfunnet. Denne gutten trenger hjelp, råd og støtte. Dette kan han få fra en eldre mann som har fullført sin utdanning. I en slik relasjon

bør den eldre mannen spille den sosialt, moralsk og seksuelt aktive rollen, mens gutten bør innta den passive rollen. Passivitet hos en ferdigutviklet mann, derimot, ble raskere gjenstand for kritikk. Relasjonen mellom mannen og gutten dreide seg ifølge Foucault om et sosialt spill. Den voksne mannen får rollen som *erastes*, han befinner seg i initiativtagerposisjonen. Han må vise sin iver, gi gaver og tilby tjenester til gutten han er interessert i, i et forsøk på å vinne gutten. På denne måten mener Foucault den voksne mannen fungerer som den som elsker aktivt. Gutten får derimot rollen som *eromenos*, den som elskes og kurtiseres passivt. Foucault mener det er tydelig at «guttekjærligheten» bestod av en rekke konvensjoner og adferdsregler (Foucault 2001, 224–8).

Det eneste som her kan sies å samsvare med Solomon-Godeaus forståelse av aktiv/passiv, er hvordan den modne mannen ble forventet å opptre som den aktive parten i en relasjon, mens den unge mannen kunne innta den passive rollen. Likevel leser jeg ikke nødvendigvis Solomon-Godeaus teori som at det dreier seg om likekjønnet kjærlighet eller seksualitet, men snarere om karaktertrekk ved kjønnsuttrykk hos menn og gutter. Jeg mener både Solomon-Godeau og Foucault tar for seg homososialitet, men på ulikt vis. Foucault viser hvordan homososialitet i antikken kunne gi utslag i seksualitetsadferd hos menn og gutter, og derfor styrke mannlige bånd. Solomon-Godeau beskriver hvordan framstillingen av både aktive og passive menn i den visuelle kulturen omkring revolusjonen kunne bidra til ekskludering av kvinner i offentligheten. Dette mener hun skjedde ved at mannskroppen også inkluderte «feminiserte» framstillinger, som ble en slags erstatning for kvinnekroppen.

Solomon-Godeau forklarer at den efebiske kroppen var en kjent skikkelse innen gresk klassisk kunst, og var en tilbakevendende figur i fransk historiemaleri. Dette kan man blant annet se i kunsten tidlig på 1700-tallet. På denne tiden mener hun efebene ble framstilt med forholdsvis naturtro guttekropper.



17. Etter François Devosge, *Sappho inspirert av kjærlighet* (utsnitt), av Jacques-Louis Copia, 1795, graving.

Hun påpeker at det er noe som endrer seg i framstillingene av efeber i siste del av 1700-tallet. Dette kommer tydelig fram i hennes beskrivelse av for eksempel Jacques-Louis Copia sin gravering av *Sapfo inspirert av kjærlighet* (fig. 17) av François Devosge som ble utstilt på Salongen i 1795. Her beskriver hun Amor som følgende: «[O]ne can see immediately how the adolescent boy has not only been more stylized, but unmistakably feminized, the hip arched and rounded, the thighs plumper, the abdomen fuller.» (Solomon-Godeau 1997, 99).

Solomon-Godeau beskriver også framstillingen av Eros i Charles Meynier sitt maleri *Ungdommen Eros sørger over portretter av den tapte Psyche* (fig. 16) fra 1792: «With his serpentine contours, sinuously rounded left hip, and elegantly flowing limbs, Meynier's Eros might superficially appear more closely allied to the pneumatic female figures of the nineteenth-century Ingres than to his teacher Vien's greek subjects.» (Solomon-Godeau 1997, 103). Solomon-Godeau hevder altså at de efebiske kroppene på slutten av 1700-tallet framstilles mer idealiserte og feminiserte enn tidligere framstillinger.

Det to neste eksemplene jeg skal se nærmere på, nemlig *Sokrates' død* og *Paris og Helena*, er interessante å se i forhold til den generelle todelingen av ideell maskulinitet som Solomon-Godeau skisserer. Her er det ikke like opplagt, som i de tidligere eksemplene, innenfor hvilken av de to kategoriene for ideell maskulinitet de havner under, eller om de i det hele tatt kan leses som uttrykk for dette. Jeg har derfor valgt å studere disse to maleriene mer inngående enn de foregående eksemplene, før jeg avslutningsvis drøfter dem i lys av Solomon-Godeaus teori.

Sokrates og munnskjenken

Crow utdyper at det er noe som har endret seg fra skissen til *Sokrates' død* (fig. 18) og til det ferdige maleriet (fig. 20). Dette er framstillingen av munnskjenken som holder giftbegeret. I tegningen er han en karakterløs figur. I maleriet, derimot, har ansiktet blitt synligere for tilskueren, og den unge mannens skulderstropp har sklidd ned fra hans venstre skulder og avslører en glatt, muskuløs skulder og nakke. Den røde korte kjortelen svinger seg stramt om baken som av en uforklarlig vind. Den venstre hånden som dekker over øynene viser at han sørger. Kinnene er i lik henseende gjort røde for å uttrykke sterke følelser. Håret er tydelig stilisert i små, stramme korketrekker. Måten tærne på venstre fot hever seg, understreker de strammede leggmusklene (Crow 2006, 98).



18. Utsnitt av og skisse for *Sokrates' død*, 1782.

Crow mener disse elementene bidrar til å gi munnskjenken en sensuell tilstedeværelse, og at han for komposisjonen blir like viktig som Sokrates. Måten Sokrates' høyre ben strekker seg langs madrassen, bidrar til å danne en kobling mellom ham og munnskjenken (Crow 2006, 98). En slik komposisjon mener jeg også er å finne i Davids *Antiokos og Stratonike* (fig. 19) fra 1774. Temaet her er også hentet fra antikken. På samme måte som i *Sokrates' død*, befinner handlingen seg i et rom med en seng. Nå er det ikke Sokrates, men Antiokos, prins av Selevkidriket, som befinner seg i sengen. Han lider av en «uhelbredelig sykdom», nemlig hans døende kjærlighet for sin unge stemor, dronning Stratonike. Hun er avbildet stående til høyre i motivet. Kongen har blitt overtalt til å la seg skille fra sin hustru, slik at hun kan bli gift med hans sønn. Det var dette som skulle til for å helbrede Antiokos for sine lidelser (Plutark).

På samme måte som Sokrates og munnskjenken kan sies å fungere som to av hovedfigurene i *Sokrates' død*, er også prinsen og dronningen de figurene blikket automatisk rettes mot. Kanskje kan dette være fordi de, på lik linje med Sokrates og munnskjenken, er malt i lysere farger enn resten av forsamlingen. Her ser resten av forsamlingen ut til å befinne seg i en



19. Jacques-Louis David, *Antiokos og Stratonike*, 1774, oljemaleri, 120 x 155 cm, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, Frankrike.

slags skygge. Slik som Sokrates' høyre ben er utstrakt langs sengen mot munnskjenken, er også prinsens venstre ben (under lakenet) utstrakt svært nært dronningen. Selv om prinsen befinner seg i en seng, har han en forholdsvis hevet overkropp. Han nærmest sitter mer enn han ligger. Uansett fører dette til at han nesten kommer opp på samme høydenivå som dronningen. Slik er det også med Sokrates og munnskjenken. Sokrates sitter med strak rygg på en høy seng, men fordi munnskjenken selv om han er oppreist står foroverbøyd i sorg, framstår også disse figurene på tilnærmet likt høydenivå. David har benyttet seg av alle disse komposisjonelle valgene i den hensikt å oppnå en balanserende effekt mellom to figurer, og framheve dem framfor de andre i motivene.

Crow sier videre at i Platons *Symposium* snakker Sokrates om det å betrakte den vakre efeben (*eromenos*) i den hensikt å lede sinnet fra det sensuelle til en forståelse av universelle goder. Sokrates avstår i dialogen fra å la seg forføre av den vakre efeben Alkibiades. Det blir likevel mye humoristisk prat om erotiske følelser blant de som er samlet, og Sokrates' avholdenhet får kun verdi i lys av hvor vakker efeben er, og lysten han framkaller i mennene. Crow hevder Sokrates, i maleriet til David, griper etter begeret, men også at han strekker seg etter munnskjenken. Dette kan få en til å tenke på antikkens «guttekjærlighet». David viste her at han tydelig hadde kjennskap til den greske «guttekjærligheten», og valgte å antyde dette i flere av sine verk (Crow 2006, 98–9).

I Platons dialoger *Kriton* og *Faidon* beskrives Sokrates' dødsscene. En mann kommer til Sokrates med giften som er ferdigblandet i et staup. Sokrates får beskjed om å drikke giften og deretter gå omkring til føttene blir tunge. Når dette skjer, skal han legge seg ned på sengen og la giften virke. Når Sokrates har lagt seg ned på ryggen, kjenner mannen som gav ham giften



20. Sokrates' død.

på føttene og leggene hans for å se om han begynner å miste følelsen. Etter hvert blir det kaldt helt opp til underlivet, og han blir kald og stiv. Sokrates' siste ord er: «Kriton, vi skylder Asklepios en hane. Ofre den til han og glem det ikke.» Asklepios var guden for legedom. Ifølge den norske oversettelsen av *Kriton* og *Faidon*, står det i en fotnote forklart at Sokrates anså livet som en sykdom, og at

døden er legedommen som befri sjelen fra kroppens fangenskap. Dette blir her begrunnelsen for at Sokrates ber Kriton om å ofre en hane til Asklepios (Platon 1995, 155–8).

Når vi setter Platons tekst opp mot Davids maleri av begivenheten, er det noe som ikke ser ut til å stemme. Mannen som holder giftbeget er ikke den samme som mannen som kniper i kroppen til Sokrates for å undersøke om lammelsen har startet. Er denne karakteren «splittet» i to? En annen mulighet er at scenen ikke viser Sokrates i det han griper etter giftbeget, slik Crow har tolket bildet. Skal vi forstå bildet i overensstemmelse med Platons tekst, må David ha tenkt at Sokrates allerede skal ha drukket giften, deretter gått rundt med et tomt beger i hånden helt til føttene begynner å bli tunge, og så satt seg på sengen. Dette viser at det er flere måter å tolke maleriet. Uansett hva som er tilfellet, har David valgt å framstille munnskjenken tydelig sensuell og vakker, og som en som skiller seg ut blant de andre mennene.

Eva C. Keuls har i boken *The Reign of the Phallus*, 1993, en interessant tolkning av historien om Sokrates' død. I *Kriton og Faidon* står det: «Slik gikk [munnskjenken] stadig oppover og viste oss at han var kald og stiv. Sokrates kjente òg selv på seg og sa at når kulden nådde hjertet, ville det være slutt. Nå holdt han alt på å bli kald rundt underlivet.» (Platon 1995, 158). Keuls tolker det at Sokrates blir kald og stiv som at penis hans blir erigert. Enten som følge av at den andre mannen beføler ham, eller giftens effekt, eller en kombinasjon av begge deler. Hun legger også vekt på at det står at Sokrates beføler seg selv (Keuls 1993, 79).

I *Kriton og Faidon* på originalspråket har setning «Nå holdt han alt på å bli kald rundt underlivet.» mulighet for en dobbeltolkning. Det greske ordet *psychoo* kan nemlig bety både *å bli kald*, men også *å komme til liv*. Dette mener Keuls kan leses på en humoristisk måte. For i det Sokrates blir kald/kommer til liv rundt underlivet, «da løftet han kappen fra ansiktet, som hadde vært dekket [...]», etterfulgt av sitatet om å ofre en hane til Asklepios. Keuls tolker ansikt her som skrittet til Sokrates, for på denne måten å synliggjøre sin ereksjon. Det var vanlig å ofre haner til Asklepios, men haner var også en konvensjonell kjærlighetsgave for en *erastes* å gi til en *eromenos*. Det at Sokrates' siste ord var at det måtte bli ofret en hane til legeguden, hevder Keuls bare kan forstås som at Sokrates ønsker å gi en humoristisk hyllest til legeguden, i det han i øyeblikket før sin død, oppnår en ereksjon. Keuls anerkjenner også den tradisjonelle forståelsen av Sokrates' siste ord som jeg har beskrevet tidligere, men mener begge tolkningene hører sammen (Keuls 1993, 79, 82).

Måten David valgte å male denne scenen bærer også preg av en homoerotisk tematikk, med tanke på hvordan den vakre unge mannen er inkludert i maleriet. Han skiller seg betraktelig ut fra de andre mennene i forgrunnen av maleriet. Maleriet etablerer et maskulint bånd mellom Sokrates og hans elever, og det er altså tydelig at det er en homososial scene vi blir vitne til. Konen er kun til stede i en bispene i et annet rom, noe som også er merkelig. Dersom vi ser på skissen til maleriet, er hun og rommet hun befinner seg i fullstendig utelatt. Dette samsvarer med hvordan Quinlan og Solomon-Godeau forklarer at de revolusjonære ønsket å ekskludere kvinner fra den offentlige sfæren.

Så hvordan kan vi forstå *Sokrates' død* med tanke på Solomon-Godeaus teori om to ideelle former for maskulinitet? Sokrates er absolutt framstilt stoisk og målbevisst, i det han fortsetter å undervise sine elever like før sin død. Han er en eldre mann, altså moden, og framstår viril og sterk. Jeg mener det altså er helt tydelig at han havner innenfor kategorien «maskulinisert» maskulinitet. Men hva med munnskjenken og de andre sørgende elevene? Dette kommer jeg tilbake til senere i kapitlet. Først vil jeg ta for meg det siste eksemplet, nemlig *Paris og Helena*.

Paris og Helena

Yvonne Korshak skriver i «*Paris and Helen* by Jacques Louis David: Choice and Judgment on the Eve of the French Revolution» (1987) at i årene som førte til utbruddet av revolusjonen, malte David en rekke asketiske, «maskuline» malerier med moraliserende innhold. I den sammenheng nevner hun *Sokrates' død*, *Horatiernes ed* og *Brutus*. Her dreier det seg om maskuline helter engasjert i høyverdig selvpoffrelse for patriotiske eller moralske verdier. Hun poengterer at det ikke har vært satt spørsmålsteget med deres moraliserende innhold, og at disse maleriene har blitt regnet for å representere Davids sanne ånd i årene med politisk uro. I denne konteksten har *Paris og Helena* (fig. 21) blitt ansett som et avvik, med dets amorøse tematikk og sensuelle stemning (Korshak 1987, 102).

Korshak ønsker å ta et oppgjør med denne forståelsen av maleriet, i det hun konstaterer at *Paris og Helena* er like fullt av ideer og moraliserende innhold som Davids andre storslagne malerier. På Paris' lyre har David avbildet fortellingen om Paris' dom. Dette mener Korshak setter tonen for motivets moralske karakter, nemlig valg og dom. Det at Paris har valgt kjærlighet over

visdom og makt, mener hun var en måte for David å bruke motivet som en metafor for monarkiets narsissisme og forsømmelse av plikt like før revolusjonen. Hun nevner Regis Michel sitt syn om hvordan det at Paris har lagt bort sine våpen kan referere til hvordan aristokratiet ikke lenger klarte å fylle sin rolle med tanke på landets militære styrker (Korshak 1987, 102).



21. Utsnitt av *Paris og Helena*.

Fordi maleriet ikke ble ferdig da det var antatt, nemlig for Salongen i 1787, mener Korshak det fikk en annen effekt. Hadde det blitt utstilt i 1787, ville det ha fungert som et moralsk motstykke til *Sokrates' død*. Men

fordi det først ble stilt ut etter at revolusjonen var startet, hevder Korshak det nå ble ansett for å være trygt å stille det ut med alle sine indikasjoner om et undertrykt sinne mot den forhatte greven. Innen maleriet ble stilt ut, framstod nemlig monarkiet forstumlet i sin private, selvopptatte virkelighet, tilsynelatende likegyldig til de finansielle og seksuelle skandaler som truet dem. De revolusjonære hadde lært seg å bruke dette inntrykket til sin politiske fordel. Marie Antoinette ble et slags symbol på alt det negative man fordømte ved monarkiet. Korshak forteller at allmennheten anklaget dronningen og greven av Artois for å bruke landets kapital til å finansiere sin overdådige livsstil og sine seksuelle utskielser, ofte med hverandre. En måte David har klart å tydeliggjøre Paris og Helenas selvopptatte, upatriotiske valg, hevder Korshak er gjennom utskjæringen til venstre på sengen bak dem. Utskjæringen består av et motiv av Leda og svanen, en scene hvor kvinnen Leda og Jupiter, forkledd som en svane, har seksuell omgang (Korshak 1987, 103, 108).

Det eksisterte, ifølge Korshak, en fundamental motsetning mellom kjærlighet og en republikk under revolusjonen. Dette var fordi kjærlighet stod i konflikt med patriotisme. For å vise at et slikt synspunkt eksisterte i forkant av revolusjonen, siterer hun en diskusjon fra 1786 om *Essai sur l'amour*, anmeldt i *Mercure de France*: «Monarchy is, among all governments, the one most favorable for love. In republics, women are nothing but housekeepers and mothers; only men, properly speaking, are citizens and free [...] Love would be dangerous in a republic where

patriotism should prevail over all other sentiments». Korshak hevder videre at slike ideer var gjeldende under revolusjonen, og at ikke David behøvde å høre om dem i dette tidsskriftet for å kjenne til dem. Likevel mener hun det er trolig å anta at han kjente til anmeldelsen, siden *Mercure de France* hadde publisert et dikt som hyllet *Horatiernes ed* uken i forkant (Korshak 1987, 110). Måten tidsskriftet beskrev at kun menn er fullverdige borgere og frie, samsvarer tydelig med den hegemoniske maskuliniteten som var å finne i tiden omkring revolusjonen.

Den røde frygiske luen til Paris mener Korshak bør forstås som en bærer av de komplementære betydningene frihet og fangenskap. Karakteristisk for denne luen er at den har en myk kjegleformet topp som henger framover og ørelapper. Luen kan spores tilbake til gresk kunst, hvor den ble brukt for å representere mennesker fra Frygia i Lilleasia. Som en forlengelse av dette ble den også brukt for å representere de som kom fra eksotiske regioner nordøst for Egeerhavet, deriblant Paris fra Troja. Korshak forklarer at den frygiske luen helt siden antikken har blitt assosiert med Paris, så vel som andre mytologiske mannlige figurer ansett som feminiserte eller besittere av en amorøs svakhet. Hun ramser opp Orfeus, Adonis, Attis og Ganymede som eksempler på dette (Korshak 1987, 111).

Korshak forklarer at det var en annen lue, nemlig pileus-luen (enten rund- eller spissformet), som var den egentlige luen som fungerte som en påminner om slaveriet som hadde eksistert i Romerriket. I Romerriket hadde det vært en skikk at frigitte slaver var iført slike luer. Selv om pileus-luen tidvis kunne minne om den frygiske, forklarer Korshak at luene aldri var ment å representere det samme. Likevel, grunnet misforståelser, var skillet mellom disse luene blitt uklart på 1700-tallet. I tillegg var mennesker fra eksotiske regioner som var blitt tatt til fange ofte avbildet med den frygiske luen. På denne måten ble den frygiske luen et symbol på fanger, og ble brukt som et frihets- og revolusjonssymbol under den franske revolusjonen (Korshak 1987 (2), 58–60).

Artikkelen oppsummeres med at *Paris og Helena* er radikal i dets bruk av tradisjonell ikonografi for å uttrykke de politiske holdninger og ideer som var i utvikling. Dette er et maleri med mange lag. Korshak mener karakterenes ytre skjønnhet skjuler deres lite tiltalende indre, noe hun hevder står i direkte motsetning til den dydige Sokrates. Mens *Horatiernes ed*, *Sokrates' død* og *Brutus* skildrer helter og lovprist dydighet, representerer *Paris og Helena* den negative siden av en streng moral (Korshak 1987, 115).

Paris og munnskjenken

Hvordan skal vi forstå både Paris og munnskjenken ut fra de to formene for ideell maskulinitet? Er det så lett som å trekke den slutningen at de begge havner innenfor kategorien «feminisert» maskulinitet? Solomon-Godeau tar for seg *Paris og Helena* i kapittelet «Ephobic Masculinity: The Difference Within», og skriver: «The fact that David painted the *The Loves of Paris and Helen* as his own Ancreontic contribution in the years between his *Oath of the Horatii* and his *Lictors Returning to Brutus the Bodies of his Sons*, with which, incidentally, it was paired in the Salon of 1789, suggests that even in a period of rapt identification with the masculine ethos of Republican Rome, a distinctly feminized Hellenism remained fashionable.» (Solomon-Godeau 1997, 114). Videre skriver hun: «But David's figure of Paris of 1788, or his *Bara* [...] suggest, on the contrary, that the aggressively virile masculinity of the *Horatii* or the *Brutus* should not be assumed as normative, nor, for that matter, paradigmatic.» (Solomon-Godeau 1997, 115–6).

Jeg tolker Solomon-Godeaus utsagn som at hun kategoriserer Paris innenfor «feminisert» maskulinitet. Selvfølgelig, som jeg har drøftet i dette kapittelet, dreier *Paris og Helena* seg om erotikk, og ikke heroisk død og patriotisme. Likevel mener jeg ikke hennes teori om en «feminisert» maskulinitet er fullstendig anvendbart på dette maleriet. Grunnen til det er fordi jeg ikke mener Paris samsvarer med det hun hevder «feminisert» maskulinitet dreier seg om. Hun beskriver dette som unge androgyne menn som er døende eller gjort maktesløse på annet vis. Paris framstår på ingen måte døende eller maktesløs. Selv om han er langt fra en dydig karakter, har han likevel en fullstendig tilstedeværelse. Han sitter oppreist i stolen og interagerer med Helena. Jeg klarer heller ikke å se hvordan vi kan lese Paris som passiv eller som en slags erstatning for framstillingen av kvinnen i maleriet, siden Helena har en like så framtrædende rolle i maleriet.

Paris' kropp samsvarer heller ikke med Solomon-Godeau sine beskrivelser av andre malerier hvor hun snakker om det hun anser for «feminisert» maskulinitet, slik som beskrivelsene av *Sappho inspirert av kjærlighet* og *Ungdommen Eros sørger over portrettet av den tapte Psyche*. Jeg synes ikke slike beskrivelser kan anvendes på Paris, da jeg mener kroppens hans framstår mindre idealisert og mer atletisk enn *Sappho* og *Eros*. På lik linje med munnskjenken i *Sokrates'*

død, kan likevel Paris' ansikt og stiliserte frisyre vitne om det man gjerne kan kalle for «feminisert», ut fra hva man velger å legge i dette begrepet vel å merke.

Solomon-Godeau tar ikke for seg munnskjenken i *Sokrates' død*, men jeg mener likevel det er relevant å drøfte ham i denne sammenheng. På mange måter minner han om framstillingen av Paris, som også er tydelig erotisert. Likevel er det noe som kan sies å virkelig adskille dem. Munnskjenken representerer ikke noe av det Paris står for. Mens Paris gir seg hen i nytelse og elskov, og trolig blir ansett som en feig karakter, befinner munnskjenken seg sørgende over sin læremesters nære død. Han framstår altså som en dydig karakter. Selvsagt kan man argumentere for at han gir etter for følelser, og derfor kan minne mer om kvinnene framstilt i blant annet *Horatiernes ed* og *Brutus*, og derfor er «feminisert». Men de fleste av de andre elevene i *Sokrates' død* gir også etter for følelser i det sørger over Sokrates' kommende død. I passasjen står for eksempel en av elevene lent inntil veggen i en tydelig sørgende positur. Til høyre i motivet er det også flere eksempler på sørgende elever. En mulig slutning å trekke, kan være at David i dette maleriet anerkjenner den emosjonelle dimensjonen som en del av det homososiale samværet.

4 Martyrer i den franske revolusjonen

The true patriot ought to seize avidly upon every means of enlightening his fellow citizens and of constantly presenting to their eyes the sublime traits of heroism and of virtue.

– Jacques-Louis David (Dowd 1951, 537).

I dette kapitlet ser jeg nærmere på en bestemt type malerier som ble til under den franske revolusjonen, nemlig framstillinger av revolusjonens martyrer. Jeg har valgt ut to av Davids malerier fra perioden, nemlig *Lepelletier Sankt Fargeau på sitt dødsleie* og *Marats død*. Det jeg undersøker nærmere i dette kapitlet er hvordan vi kan si at Davids malerier av samtidige martyrer både er tydelig inspirert av malerier av kristne martyrer og helgener, men likevel også bryter med tidligere tradisjoner i framstillingen av slike motiver? Avslutningsvis i kapitlet undersøker jeg hvordan disse maleriene kan forstås i forhold til Solomon-Godeaus teori om to ideelle former for maskulinitet.

Helen Weston skriver i «Witnessing Revolution» (2006) at David i 1793 fikk i oppdrag å sørge for markering og feiring av individuelle og kollektive heltedåder. I tillegg skulle han fremme ideologien om frihet, likhet og brorskap, samt Robespierres kult (Weston 2006, 121). I «Art as National Propaganda in the French Revolution» (1951) hevder historikeren David L. Dowd at de revolusjonære lederne bevisst benyttet seg av alle former for kunst for å mobilisere offentlige holdninger som samsvarte med ledernes franske nasjonalisme. Kunstnerne kunne gjennom sin kunst nå ut til og influere store deler av befolkningen. Dowd poengterer at både maleri og skulptur i stor grad ble benyttet i propaganda, men at det var utarbeidelsen av de store folkefestivalene som var det viktigste bidraget (Dowd 1951, 532).

Kunst som propaganda

Dowd forteller videre at det på 1950-tallet var blitt generelt anerkjent at offisiell propaganda i storskala hadde sin begynnelse under den franske revolusjonen. Videre fastslår han at allmennheten under revolusjonen for første gang systematisk og uavbrutt ble utsatt for moderne presse. Han tilføyer at en rekke organiserte grupperinger ble dannet for å oppnå bestemte mål gjennom manipulering av offentlige synspunkter. Mange propagandateknikker ble til i denne

perioden. Dowd mener en forståelse av kunstens rolle som propagandamiddel på denne tiden er et viktig tema for både historikere, sosiologer, statsvitere og kunsthistorikere (Dowd 1951, 532–3).

Han fastslår at de revolusjonære ble møtt med et stort problem etter *l'ancien régime* sitt fall i 1789. Det var fordi denne omveltningen hadde oppløst mange av de tradisjonelle båndene som forente den franske stat, i form av kongen, adelen og kirken, og dens innbyggere (fig. 22). Problemet de revolusjonære ble møtt med dreide seg altså om hvordan de skulle reetablere et



22. *Reveil du tiers état*, oppreisningen av tredjestanden.

kulturelt samhold i landet. Visuell

propaganda ble ansett for å være spesielt virkningsfull når man skulle appellere til massene. Dowd hevder den revolusjonære nasjonalismen tok opp mange av aspektene ved en ny religion, som blant annet seremonier, symboler, hellige tekster, helgener og martyrer. Dette dreide seg om en sekulær religion som opphøyet folket, deres folkevalgte representanter og framfor alt nasjonen. Likevel sier Dowd at kunst, som tradisjonelt sett hadde blitt benyttet som et mektig verktøy for religiøse ledere, ble inkludert som et viktig medium for propaganda i en ny kult (Dowd 1951, 534–545).

Kunstnere i denne perioden var ofte positivt innstilt til å framstille kunst som ble brukt i politisk propaganda. David uttrykte seg på denne måten: «Each of us is accountable to the fatherland for the talents which he has received from nature [...] The true patriot ought to seize avidly upon every means of enlightening his fellow citizens and of constantly presenting to their eyes the sublime traits of heroism and of virtue.» (Dowd 1951, 535–7). Dette tolker jeg som at David mente det var viktig for enhver ekte patriot å benytte seg av sine talenter, i hans tilfelle sine kunstneriske egenskaper, for å fremme heldedåder og dydighet for sine samtidige. I Davids tilfelle måtte dette skje gjennom å male bilder av revolusjonens martyrer som skulle fungere som forbilder for offentligheten.

Det ble mer og mer vanlig at framstillinger av den «patriotiske ånden» ble koblet til ideen om heroisk død. Ikke bare måtte fiendene av fedrelandet bli eliminert, men gode patrioter måtte være rede til å dø i kampen for republikken. Dette fokuset på voldelig død mener Dowd kommer tydelig fram i de utallige grafiske representasjonene av de grusomme drapene på Lepeletier Sankt Fargeau, Marat, Pierre Baille, Joseph Bara, Viala og Chalier, samt andre revolusjonære helter som led martyrdøden (Dowd 1951, 538–9).

Pierre Baille stemte for henrettelsen av kongen og ble sendt ut på oppdrag til det sørlige Frankrike, i byen Toulon. Rojalister utleverte byen til Storbritannia i september 1793, noe som førte til at Baille ble fengslet. Her nektet han å ytre ordene «Vive Louis XVII» og erklære troskap til tronen. Dette skal ha resultert i at han ble myrdet på voldelig vis. Ifølge en annen versjon av historien skal han ha begått selvmord for å unnsnippe tortur (Reynaud 2010, 175–8).

Både Joseph Bara og Joseph Agricol Viala var to unggutter som ble opphøyd som martyrer av de revolusjonære. Det ble hevdet at de begge hadde ofret seg i kampen for republikken. Bara skal ha blitt omringet av røvere og myrdet da han nektet å overgi seg og gi fra seg de to hestene han hadde med seg. Robespierre propagerte ved å hevde at røverne skulle ha forsøkt å tvinge Bara til å si «Lenge leve kongen!», hvor Bara deretter skal ha ropt «Lenge leve republikken!», noe som førte til at han led martyrdøden. Bara og Viala ble hyllet i stort omfang, og Robespierre lovpriste dem i det han hevdet at Frankrike alene hadde tretten år gamle helter (Higonnet 1998, 97, Crow 2006, 175). Joseph Chalier var en jakobinsk martyr som møtte giljotinen i 1793. Han ble senere hedret som en martyr for frihet. Fordi Lepeletier Sankt Fargeau og Marat er mine hovedeksempler i dette kapitlet, presenterer jeg historiene om dem i avsnittene som omhandler dem.

Dowd sier videre at disse ofrene vanligvis ble avbildet enten blodige og i realistiske positurer, eller på en idealistisk eller symbolsk måte. Dowd mener Prud'hon og David var de største kunstnerne i denne perioden, og at de klarte å oppnå en syntese mellom både realisme og idealisme, noe han fastslår gir disse bildene en storslagen kraft (Dowd 1951, 539).

Fornuftens kult og Kulten av det høyeste vesen

John Markoff og Daniel Regan skriver i «The Rise and Fall of Civil Religion: Comparative Perspectives» (1981) at *Le culte de la Raison* (Fornuftens kult) og *Le culte de l'Être suprême* (Kulten av det høyeste vesen) var rivaliserende kulturer. «Overtro» var et politisk skjellsord som ble brukt i så stor grad om kristendom og religion at de nærmest ble brukt som synonymmer i en periode. Dette mener



23. Le culte de la Raison.

Markoff og Regan er karakteristisk for en borgerlig religion som ønsker å fornekte en annen religion eller religiøs periode. Dette var noe Fornuftens kult (fig. 23) gjorde. Robespierre med sin Kulten av det høyeste vesen (fig. 24), derimot, var ikke begeistret for et slikt tankesett. Hans kult bar preg av en mer spirituell tilnærming (Markoff 1981, 347).

Fornuftens kult ble dannet under den franske revolusjonen, og intensjonen var at den skulle erstatte kristendommen. Kulten skulle fungere som en sivilsamfunnsreligion og fremme idealene om likhet og fornuft. Den 7. mai 1794 overtok Kulten av det høyeste vesen, Robespierre sin offisielle kult. Nå dreide det seg om en slags dydighetens kult. Det franske folk ble erklært overlegent alle andre folkeslag, og alle fiender skulle utslettes. Charles Lyttle skriver i «Deistic Piety in the Cults of the French Revolution» (1933) at Kulten av det høyeste vesen for Robespierre var av en overordnet spirituell betydning. Han var besatt av fanatisme og håndterte politiske spørsmål ut fra teologiske synsvinkler, og teologiske spørsmål ut fra politiske hensyn. Streng dydighet og patriotisk hengivenhet var idealet, og dette skulle nå så langt som til at man var villig å lide martyrdøden (Lyttle 1933, 24, 27).

Markoff og Regan skriver videre at Frankrike i 1793 så ut til å ha brutt med kristendommen og var på god vei i utarbeidelsen av en ny religion. Det som tidligere hadde vært en kirke, kunne nå fungere som et fornuftens tempel. De store overgangene bort fra privat liv ble markert med borgerlig dåp, ekteskap og begravelse. Nye martyrer ble hedret, og kulturer for revolusjonære helgener sprang fram. De katolske navnene på ukedagene ble erstattet, og datoen som markerte Jesu fødsel ble erstattet med opprettelsen av republikken. Søndagen ble fjernet fra skjemaet med uker som omfattet ti dager. Den bibelske beretningen om de ti bud som ble åpenbart for

Moses, ble erstattet med republikkens *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (Markoff 1981, 335).

Markoff og Regan påstår at det tydeligste tegnet på denne nye religionen muligens var å finne i de mange forseggjorte seremoniene som samsvarte med den nye kalenderen. Offentlig liv ble gjennomsyret av hellige symboler som ikke var kristne. I utarbeidelsen av en ny religion, mener Markoff og Regan at de revolusjonære så ut til å benytte seg av tilgjengelige ressurser, noe som ironisk nok hadde tydelige røtter i katolsk praksis. Et eksempel på dette var hvordan den offentlige dåpen ble utført ved at det nyfødte barnet fikk drysset vann på hodet, mens gudfaren leste opp *Déclaration* (Markoff 1981, 335).



24. Le culte de l'Être suprême.

Lepelletier Sankt Fargeau

Weston hevder sverdet i *Lepelletier Sankt Fargeau på sitt dødsleie* (fig. 5, 25) er Philippe de Pâris sitt sverd, dekorert med det kongelige skjold. Sverdet har spiddet arket hvor det står «Je vote la mort du tyran» (Weston 2006, 123). Kanskje kan dette sverdet og arket sies å fungere som et slags relikvium for Lepelletier? En relikvie kan være en gjenstand som forbindes med en hellig person, og siden David har fremstilt Lepelletier som en martyr, er det en sannsynlig slutning. Sverdet kan også minne om et kors, og derfor kan bildet også sies å mane fram Kristus. Motivet minner om pietà-ikonografi, men uten Maria inkludert. Pietà-ikonografi dreier seg om motiver av den døde Kristus, vanligvis avbildet sammen Maria som sørger over sin døde sønn.



25. Pierre Alexander Tardieu, *Gravering etter Davids Lepeletier Sankt Fargeau på sitt dødsleie*, 1793, Bibliothèque Nationale, Paris, Frankrike.

Dorothy Johnson mener måten Lepeletier er framstilt halvnaken og døende på en seng, skaffer til veie en mer harmonisk scene enn den voldelige scenen hvor han ble stukket i brystet med et sverd. Johnson hevder i denne sammenheng at Lepeletier, framstilt halvnaken og døende på en seng, både refererer til antikke dødsscener, *conclamatio*, så vel som framstillinger av Kristus som en smertens mann, hvor hans stigmata har blitt framhevet. På denne måten blir Lepeletier framstilt ut fra en kristen ikonografi som heroisk og som martyr (Johnson 1993, 97).

Weston sier som sagt at Lepeletier skal ha blitt stukket i brystkassen. I tegningen har sverdstikket blitt forflyttet ned til venstre side av magen. Dette kan ha vært av estetiske hensyn. Det svært så synlige såret bidrar uansett



26. Caravaggio, *Den vantro Sankt Tomas*, 1601-1602, oljemaleri, 107 x 146 cm, Schloss Sanssouci, Potsdam, Tyskland

til å knytte bildet opp mot tidligere kristusframstillinger hvor hans stigmata blir eksponert. Et godt eksempel på dette er Caravaggios *Den vantro Sankt Tomas* (fig. 26) fra 1601–1602. På samme måte som Kristus har dratt ned sitt klede for å vise sitt sår for den tvilende disippelen Tomas, har også David «dratt ned» Lepeletiers laken, slik at hans overkropp er eksponert og såret kommer til syne og blir framhevet og bidrar til å underbygge Lepeletiers lidelse. Dette minner også tydelig om Kristi stigmata i pietà-motiver. Et slikt framhevet, dødelig sår er også å se i det neste eksempelet jeg tar for meg, nemlig *Marats død*.

Marats død



27. *Marats død*.

David støtte på flere utfordringer i oppdraget om å male Marat. For det første hadde ikke David tilgang til en helhetlig kroppslig modell. I tillegg mener Crow det var tydelig for David maleriet kom til å tjene som en ubehagelig påminner for Davids nærmeste kollegaer, deriblant og i stor grad for Robespierre, om frykten for framveksten av en uvelkommen kult. Dette dreide seg om en kult som vokste seg rundt Marats minne. Robespierres frykt skulle vise seg å stemme. Dagen etter mordet på Marat, hadde Robespierre møtt Jakobinerklubben og frarådet en seremoni for å hedre Marat. Selv om Robespierre fryktet

framveksten av en uvelkommen kult, var David pålagt å framskaffe slike følelser som drev Maratkulten i maleriet (Crow 2006, 163–4). En slik spontan kult var blant annet farlig fordi den kunne bety det første skrittet i en tradisjonell katolsk helgenkåring. Som sagt ønsket de revolusjonære å distansere seg fra kristendom i utarbeidelsen av en sivilsamfunnsreligion.

Crow mener måten David har fremstilt Marat ved sitt siste åndedrag, altså fremdeles i live, skal leses som at Marat ennå ikke er et mulig objekt for en farlig kult. Videre sier han at den

medisinske detaljen ved at Marat tar seg et lindrende bad, tillot heroisk nakenhet, uten en kunstig gjenskapelse av liket. Crow mener komposisjonen hoveddel, som består i å stabilisere kroppen, maner fram et kors i motivet. Han hevder også at den svært vinkelrette komposisjonen ser ut til å framkalle Kristi offer, uten å glemme virkelighetens sekulære historie (Crow 2006, 165-6).

Den øvre halvdel av billedflaten i *Marats død* (fig. 27) består av et mørkt tomrom. I barokkens religiøse malerier ville det gjerne ha framtrådt en engel her, som vi blant annet kan se i Caravaggios *Sankt Matteus sin inspirasjon* (fig. 28) fra 1602.

Dauids malestil minner om Caravaggio sin. Også i *Sankt Matteus sin inspirasjon* finner vi en mannlig skikkelse med penn i hånden. Her dreier det seg

derimot om en framstilling av den kristne helgenen Matteus. I motsetning til Marat, mottar Matteus himmelsk inspirasjon fra Gud, via en engel, om hva han skal nedskrive. I den øvre billedflaten ser vi engelen. Det mørke rommet engelen kommer til syne for Matteus i, kan på mange måter minne om rommet Marat befinner seg i. Men fordi Marat ikke har noen engel svevende over seg, er det tydelig at han befinner seg i en «virkelig» og verdslig verden.

Anne-Louis Girodets *Pietà* (fig. 29) fra 1790 skal ifølge Crow ha fungert som en inspirasjon for David i utformingen av *Marats død*. Girodet var en av Dauids fremste elever. I *Pietà* hadde Girodet nemlig allerede begynt med å redusere bruken av kristne objekter og symboler til fordel for atmosfære og kroppens egen veltalenhet. Crow mener det er flere aspekter ved dette maleriet som bidro til å gi David tydelige pekepinner på hvordan han skulle fremstille Marats martyrdød. Blant annet bidro måten Kristus var framstilt på, det å inkludere få gjenstander, den horisontale beskjæringen i maleriet takket være steinkisten, samt belysningen og hvordan den er dunkel i øvre halvdel. Crow mener det er helt tydelig at David har latt seg inspirere av sin elev. David har signert maleriet sitt på samme måte som Girodet har signert *Pietà*. Mens Dauids signatur er på treboksen i høyre forgrunn av maleriet, finner vi Girodets signatur på steinkisten helt til



28. Caravaggio, *Sankt Matteus sin inspirasjon*, 1602, olje-maleri, 292 x 186 cm, la Cappella Contarelli, Roma, Italia.



29. Anne-Louis Girodet, *Pietà*, 1790, oljemaleri, 335 x 235 cm, Montesquieu-Volvcestre-kirken, Haute-Garonne, Frankrike.

høyre. Crow mener det tydeligste tegnet på at David her var avhengig av sin elevs maleri som inspirasjon, kommer til syne i form av konturen langs Marias hode og skulder og hvordan den når over til steinkisten. Dette mener Crow har en slående likhet med konturen langs Marats hode og den delen av kroppen som ligger hevet over badekaret. I begge bildene fungerer disse konturene som hovedinndelinger av en tom øvre del med mørke og meditativ stillhet i maleriet, og en nedre del som i kontrast blir svært begivenhetsfull (Crow 2006, 166).

Crow mener David med *Marats død*, som en følge av både å mane fram assosiasjoner til Kristi offer og likevel holde maleriet sekulært, klarte å designe et kompromiss. Dette dreide seg om et kompromiss mellom revolusjonens avvisning av kirken, men likevel med en aura av guddommelighet som samsvarte med Robespierres fiendtlighet mot ateisme (Crow 2006, 166). Jeg forstår dette som at David både måtte tilfredsstille Fornuftens kult og dets avvisning av kristendom og religion, men også dekke Robespierre og Kulten av det høyeste vesen sitt behov for en sterk spiritualitet.

Videre hevder Crow at konturene som er så slående like i *Pietà* og *Marats død* bidrar til at noe av konturens originale mening må smitte over på det andre maleriet. I dette tilfellet, konkluderer han med at den bringer med seg tilstedeværelsen av en kvinne. Selv om det ikke er en Mariaskikkelse i *Marats død*, har maleriet likevel en kvinnelig tilstedeværelse i form av brevet Charlotte Corday hadde med seg da hun møtte Marat (i virkeligheten ble brevet aldri benyttet). Dette er det brevet Marat holder i sin venstre hånd i maleriet. I brevet utgir Corday seg for sårt å trenge Marats hjelp. Det er en blodflekk på brevet, noe som gjenspeiles i Marats blødende sår. En annen kvinnes nærvær er også tilstede i maleriet. Dette er i form av det lille brevet som ligger på treboksen. Her kan man lese om en alenemor med fem barn, og en ektemann som har dødd for landet. Marat må ha skrevet og klargjort dette brevet og pengene som skulle sendes til alenemoren, like før han ble myrdet (Crow 2006, 166). Dette kan fungere som Marat sitt «evangelium», på samme måte som Caravaggios Matteus nedskriver sitt evangelium. Marat har

i motsetning til Matteus ikke oppnådd noen form for guddommelig inspirasjon, men som en ekte patriot har han selv valgt å gjøre det rette og hjelpe den stakkars moren i nød.

Marats død og *Lepelletier* ble hengt på hver sin side i møtehallen til Nasjonalkonventet. Dowd mener det er lett å sette seg inn i hvordan medlemmene av konvensjonen må ha følt det da Marat og Lepelletier var «literally staring at them from the walls of their meeting place». Medlemmene må ifølge Dowd ha kunnet visualisere seg selv dø for nasjonen under en snikmorders kniv (Dowd 1951, 539).

Dowd skriver videre at de revolusjonære lederne måtte finne en måte å nå fram til innbyggerne som ikke besøkte Louvre, Tuileriene eller andre steder hvor kunstverkene ble stilt ut. Et svar på dette var å reproducere martyrbildene i stor skala ved hjelp av gravingsteknikk. Nesten alle de viktige propagandamaleriene på den tiden ble reproduserte fra graverte plater og gjort tilgjengelige for offentligheten i stort antall. Slike trykk ble populære, og ble solgt til trykkeributikker i Paris og langs Seine-elven. De ble vanlige dekorative motiver på blant annet offentlige kontorer, restauranter og kafeer. På denne måten mener Dowd trykkene fungerte som daglige påminnere som skulle forsterke de nasjonalistiske idealene og følelsene (Dowd 1951, 540). Det er tydelig at de revolusjonære lederne også her lot seg inspirere av tidligere religiøse tradisjoner. Slike små bilder hadde lenge eksistert og blitt anvendt på lignende måter, men da i stor grad i form av motiver av Maria og Jesus. Det ble laget trykk av kristne motiver ved bruk av tresnitt-teknikk i Tyskland på 1400-tallet. Slike trykk ble samlet på av lekfolk, og fungerte som minner fra pilegrimsferder og ble anvendt i privat bønn. Trykkenes funksjon var å opprettholde et møte mellom tilbederen og figuren som var avbildet (Hall 1996, 9).

Sekulære martyrer

Jeg har nå sett nærmere på to av Davids framstillinger av samtidige, sekulære martyrer som ble til under den franske revolusjonen. Dowd hevder som sagt at den revolusjonære nasjonalismen antok mange aspekter ved en ny religion, blant annet i form av martyrer. Her dreide det seg om en sekulær religion. Kunst som tradisjonelt sett hadde blitt benyttet innen tradisjonelle religiøse kontekster, ble nå inkludert i propaganda for nye kultbevegelser (Dowd 1951, 545).

De revolusjonære ønsket at Fornuftens kult skulle å erstatte kristendommen. I den sammenheng mener Markoff og Regan at de lånte fra og lot seg inspirere av katolske praksiser (Markoff

1981, 335). Dette er tydelig i *Lepelletier* og *Marats død*. David tildelte Lepelletier en egen relikvie i form av et sverd som henger i en tynn tråd. Dette mener jeg tydelig er inspirert av hvordan kristne helgener ofte har egne relikvier som skal bidra til at vi lettere skal kunne gjenkjenne dem. Det framhevede såret virker også særlig inspirert av kristusframstillinger av stigmata og Kristi lidelse. David lekte med kristus-ikonografi og benyttet det i andre og nye sammenhenger.

I utformingen av *Marats død* skal David ha vært inspirert av et religiøst motiv. Crow mener at selv om maleriet har assosiasjoner til Kristi offer, har David likevel klart å holde det sekulært (Crow 2006, 166). Måten maleriet kan sies å forbli sekulært, er ved at David har benyttet seg av et mørkt tomrom i den øvre billedflaten, og utelatt engler eller andre guddommelige skikkelser. Bortsett fra sverdet i *Lepelletier*, er det også her kun et ubestemmelig billedrom. Det finnes også kristne malerier som utelater guddommelige skikkelser som engler, men likevel kan utelatelse av dette fungere som en kontrast til svært mange kristne motiver. *Marats død* kan sies å være inspirert av religiøse framstillinger av helgener, ved at han har sitt eget «evangelium» i form av det lille brevet på treboksen. Det er helt tydelig at Davids malerier av samtidige martyrer både er inspirert av, men også bryter med framstillinger av kristne helgener og martyrer. David klarte både å ivareta det unike i malerier av martyrer og deres lidelser, men likevel tilpasset maleriene slik at de samsvarte med hvordan revolusjonens rivaliserende kultur ønsket å drive propaganda mot folket.

To former for ideell maskulinitet

Hvordan samsvarer *Lepelletier* og *Marats død* med Solomon-Godeaus teori om to ideelle former for maskulinitet? Det hersker ingen tvil om begge mennene framstår svært passive i Davids malerier. Kan vi dermed plassere dem i kategorien «feminisert» maskulinitet? Det er helt tydelig at de er døende og maktesløse, men er de framstilt «feminiserte» eller androgyne? Johnson skriver om Lepelletier: «Lepelletier [sic] is depicted on his deathbed, idealized as an antique, heroic, athletic nude (very reminiscent of David's Hector).» Johnson hevder også at David iherdig har unngått å framstille Lepelletiers virkelige utseende, men snarere forvandlet ham til en antikk helt (Johnson 1993, 99–100). Lepelletier er altså framstilt heroisk, noe som havner innenfor kategorien «maskulinisert» maskulinitet. Men i Solomon-Godeaus teori er denne formen for idealisert maskulinitet beskrevet som handlekraftig og aktiv. Altså passer ikke Lepelletier fullstendig inn i denne kategorien heller.

Når det gjelder *Marats død* hevder Crow: «David's *Marat* enters the unstable territory of a true androgyny, but buries that engagement so deeply and privately in the working process that few of its viewers, then or since, can have seen that quality as anything more than an elusive suggestion.» (Crow 2006, 169). Johnson på sin side hevder David i maleriet har unngått å framstille Marat slik han virkelig så ut da han ble myrdet, nemlig sykkelig, tynn og full av sår på kroppen. Hun hevder David snarere har framstilt Marat idealisert, ved å ha normalisert hans ansiktsstrekk og avbildet ham som heroisk og mektig. På samme måte som Lepeletier, er også Marat blitt forvandlet til en «heroic nude, 'all' antica.» (Johnson 1993, 106).

Det er tydelig at det er en slags uenighet om hvordan Marat framstår i maleriet. Dersom Marat både er passiv og androgyn kan man gjerne plassere ham i kategorien «feminisert» maskulinitet. Men er han derimot heroisk og mektig, som en antikk helt, havner han et sted i mellom Solomon-Godeaus to kategorier for ideell maskulinitet, fordi han uten tvil også er passiv og døende. Hverken Lepeletier eller Marat fremstår som unge og androgyne, men snarere som modne menn. Kroppene framstår som sterke og atletiske. De er ikke framstilt med formfulle hofter og lår, og minner ikke om framstillinger av kvinner. De kan derfor ikke sies å passe inn i Solomon-Godeaus beskrivelser av efeber/«feminiserte» gutter. Mens Paris og munnskjenken ikke er framstilt døende eller maktesløse, er Lepeletier og Marat ikke framstilt erotiserte, og passer på denne måten ikke inn i noen av Solomon-Godeau kategorier for ideell maskulinitet.

5 Den androgyne gutten

O Bara, you have no model in antiquity but you have found among us emulators of your virtue.

– Maximilien de Robespierre (Crow 2006, 177).



30. Utsnitt av *Joseph Baras død*.

I dette kapittelet tar jeg for meg enda et av Davids malerier av revolusjonens martyrer, nemlig *Joseph Baras død* (fig. 30). Maleriet skriver seg i stor grad inn i den samme historiske konteksten som jeg gjorde rede for i forrige kapittel. Crow skriver at Robespierres respons til Baras fjerne og tvilsomme martyrdød ikke kunne vært mer annerledes enn hans kjølige reaksjon til drapet på Marat. Til minnet om Bara kommanderte Robespierre at det skulle bli avholdt en storslagen helteseremoni (Crow 2006, 163–4, 175). Kunsthistorikeren Alex Potts forklarer at historien om guttemartyren hadde blitt nøye bearbeidet av den jakobinske regjeringen, med Robespierre i spissen. Dette skjedde i et forsøk på å oppnå folkelig oppslutning for ideologien om en rensset revolusjonær dydighet i månedene før regjeringen ble styrtet i juli 1794 (Potts 1994, 231–2).

Det er blitt gjort flere ulike lesninger av *Bara*. Både Crow, Solomon-Godeau og Potts har omtalt maleriet. Crow mener man må forstå utviklingen av Davids kunst under revolusjonen på en slik måte at jo mer truende konventets politikk ble, desto mer abstrakt salig skulle kunsten være. Da David fikk i oppdrag å male *Bara*, skulle motivet være passivt, selv om det også skulle

representere en svært voldelig episode. I utformingen av *Lepeletier* og *Marats død* hadde David vendt seg til å male modne martyrer. Crow skriver at dette var betydningsfulle historiske menn som David kjente personlig. Nå skulle han gjennom maleriet adle en ukjent gutt, som i beste fall hadde preg av uheldig overmott. Han skulle altså framstille en tretten år gammel gutt som en helt, en han ikke engang ante hvordan så ut (Crow 2006, 177, 180).

Det jeg ønsker å drøfte nærmere her er hvordan David gikk fram i utformingen av maleriet, og hvilke inspirasjonskilder han trolig benyttet seg av. Maskuliniteten som den er framstilt i dette uferdige maleriet skiller seg betraktelig fra dem man finner i de andre eksemplene jeg har vært inne på. Hvordan kan Davids maleri av en passiv ung guttekropp sies å ha fungert som en alternativ ideell maskulinitet i revolusjonskulturen, og hvordan kan vi lese maleriet i forhold til Solomon-Godeaus teori om to former for ideell maskulinitet?

Bærer av uskyld

General Desmarres fortalte at Bara, like dydig som han var modig, gav alt han tjente til sin mor, og sparte kun akkurat det han trengte til klær og mat. Da han ble myrdet, etterlot han seg moren og flere søsken uten mulighet til å forsørge seg. Dette førte til at konventet innvilget en pensjon til Baras mor. En måned senere tilføyde Desmarres mer informasjon om hendelsen. Her siterte han Baras siste ord, hvor han skulle ha skjelt ut bandittene. Denne nye informasjonen ble oversett og dempet. Dette var fordi Robespierre bare noen få dager i forveien hadde hevdet at Baras siste ord var «Lenge leve republikken!». Dette skulle Bara ha sagt i respons til at røverne forsøkte å tvinge ham til å si «Lenge leve kongen!» (Crow 2006, 175–6). Her kan vi trekke linjer til martyrfremstillingen av *Lepeletier*, hvor hans



31. Jean-Joseph Weerts, *Baras død*, 1883, oljemaleri, 350 x 250 cm, Musée d'Orsay, Paris, Frankrike.

siste ord skulle ha vært at han hadde stemt for henrettelsen av kongen. Selv om Baras «siste ord» ikke ble inkludert i motivet, bidrar de likevel til å underbygge Baras dydighet og rolle som en av revolusjonens martyrer.

Crow hevder at etter hvert som Terrorveldets regime ble stadig hardere og dødeligere for dets fiender, ble det også koblet til tanken om en perfekt dydighet. Kulten av det høyeste vesen skulle utslette alle dens fiender (Crow 2006, 176). Potts forklarer at *Bara* ble oppfattet som en pre-seksuell efeb, rensert for de særegenheter og ufullkommenheter som fantes hos modne menn. Det var denne tomheten eller uskylden som gjorde ham til det perfekte verktøyet til å personifisere ubesudlet republikansk dydighet (Potts 1994, 235). Crow hevder måten konventet innvilget pensjon til Baras mor bidro til å framstille republikken som en slags bærer av uskyld, som et barn som forsørger sin mor. Crow mener konventet tok i bruk en retorikk der nasjonen symboliserte barnet, og barnet fungerte som et symbol på hevn mot forrædere av nasjonen. (Crow 2006, 175–6).

Winckelmann og det klassiske idealet

Robespierre fremmet det franske folk som overlegen alle andre folkeslag. Revolusjonen forente denne «moderne rasen» med de forbilledlige kvalitetene hos antikkens Hellas. Bara skulle være denne nye tidsalderens modell. Ifølge Crow erklærte Robespierre: «O Bara, you have no model in antiquity but you have found among us emulators of your virtue.» (Crow 2006, 176–7). Dette henger sammen med hvordan Potts forklarer at Winckelmanns visjoner om gresk kunst og det greske ideal i stor grad engasjerte de revolusjonære lederne, og ble koblet til politikken omkring revolusjonen. Lederne ønsket å gjeninnføre offentlige verdier de mente var å finne i antikkens Hellas og Roma. Det var som om et radikalt alternativ til det korrupte *ancien régime* var å skimte i visjonen om et klassisk ideal – en forlokkende modell for utopisk frihet og begjær (Potts 1994, 222–3).

Potts forklarer at Winckelmann ble ansett for å ha oppfunnet en ny type kunsthistorie som innebar en fyldigere historisk rekonstruksjon av antikkens ideal og dets oppgang og nedgang, enn noen hadde kartlagt før ham. I kjernen av denne «nye» kunsthistorien presenterte Winckelmann en forestilling om at antikkens greske kunst dreide seg om et sammenhengende hele. Den klassiske perioden innen antikken ble ansett for å være den perioden der det greske

idealet hadde realisert seg i sin fullstendighet. Potts mener det visuelt mest slående aspektet ved Winckelmanns avhandlinger om gresk kunst er hans kompromissløse homoerotikk i beskrivelsen av den greske ideale mannskroppen. Potts hevder Winckelmann mente det var en velformet mannlig kropp, snarere enn en kvinnelig, framfor den mannlige betrakter som fungerte både som et objekt for begjær, og som et subjekt som fremmet et ideal den mannlige betrakter ønsket å identifisere seg med (Potts 1994, 5, 7).

Potts mener skillelinjene mellom homoerotikk og homofili har vært et problematisk tema innen den vestlige kulturen, og hevder Winckelmanns inngripen i denne sammenheng bar preg av et avgjort dobbeltaspekt. Nemlig ved at han artikulerte en uvanlig tydelig erotisk nytelse av den nakne mannskroppen, noe han også satt i sammenheng med et lidenskapelig forsvar for verdien av mannlig vennskap og kjærlighet. Om dette skal forstås som homososialt snarere enn homofilt i dagens betydning, så mener Potts det uansett strekker seg så nært homofili som det som var tillatt i offentlig sammenheng på 1700-tallet. Likevel hevder Potts det var uunngåelig for Winckelmann ikke å la sine tekster bli nedtonet i sitt budskap, grunnet kulturens forbud mot å la den ideelle maskulinitet assosieres med seksuell lyst mellom menn. Sodomittisk praksis, som homofili ble klassifisert under i det 18. århundre, var tabubelagt, og ble nesten bare omtalt med det formål å forbys og fornektes (Potts 1994, 5).

Religionsviteren Louis A. Ruprecht jr. mener det er Winckelmanns seksualitet som har tiltrukket seg mest oppmerksomhet blant senere forskere. Han mener dagens mennesker er altfor opptatt av seksualitet, og i den henseende mislykkes i å oppfatte de mye mer radikale religiøse aktivitetene Winckelmann engasjerte seg i. Det være seg bevaringen av Vatikanmuseene, hvor nakne statuer av hedenske guddommer vises fram. Det er nemlig Winckelmanns «blasfemi» og ikke hans seksualitet Ruprecht mener ligger til grunne for Winckelmanns revolusjonerende livsverk og blivende betydning (Ruprecht jr. 2010, 297).

Ruprecht ønsker tidlig å poengtere at man risikerer å utføre et dårlig forskningsarbeid dersom man ikke er svært forsiktig når man trer inn i debatten hvor man forsøker å gjenskape en «homofil Winckelmann». Dårlig forskning i den forstand at man fortolker og presenterer fortiden ut fra moderne verdier og konsepter. Begrepet «homofil» var, ifølge Ruprecht, antagelig utilgjengelig for Winckelmann. Ruprecht sier videre at man lett kan bli ledet til å gi en uriktig framstilling av en historisk periode eller episode, i den hensikt å finne i den bevis på hva man skulle ønske hadde vært der. Han velger å benytte seg av en av Casanovas fortellinger

for å hoppe inn i den utbredte debatten om Winckelmanns «seksuelle identitet». Casanovas beskriver i sin biografi en hendelse hvor han skal ha fått øye på Winckelmann og en ung gutt i en seksuell situasjon. Etter dette forsøkte Winckelmann å forklare for Casanova hva han egentlig hadde vært vitne til. Forklaringen gikk ut på at det Winckelmann hadde gjort med gutten var av antikvarisk interesse, bare enda en måte for ham å tre inn i det mentale landskapet til antikkens mennesker. Casanova hadde altså ikke vært vitne til sex, men filosofi. Det Ruprecht finner mest slående i Winckelmanns forklaring, er at man ikke finner noe som tilsier «seksuell identitet». Winckelmanns fokus var snarere på hva han *gjorde*, og ikke på hva han *var* (Ruprecht jr. 2010, 302, 304–5). Dette kan sees i sammenheng med Foucault og Platons skrivinger om antikkens «guttekjærlighet».

De revolusjonære lederne ville fornye kunsten gjennom å vende tilbake til det de så som antikkens renere og enklere former. Potts forklarer at Winckelmann hadde framstilt det greske idealets skjønnhet som en kroppsliggjøring av politisk frihet (Potts 1994, 223). Dette kan sees i tydelig sammenheng med hvordan Quinlan hevder de revolusjonære lederne mente republikkens politikk kunne bidra til å oppnå vakre mannskropper (Quinlan 2007, 34). De revolusjonære lederne trakk altså linjer mellom kroppslig skjønnhet og republikkens politikk.

Potts forklarer at David i stor grad lot sin kunstneriske praksis fremme den revolusjonære politikken. Dette førte til at hans kunst på 1790-tallet framstod som en særlig fascinerende syntese mellom det klassiske ideal og den nye republikkens politiske ideologi. Potts mener det dreide seg om en idé der den nakne ideelle mannskroppen kunne symbolisere den frie borger (Potts 1994, 223). Dette kan sees i sammenheng med hvordan Sokrates mente man ved å betrakte den vakre efeben kunne oppnå en forståelse av universelle goder (Crow 2006, 98–9). Efeber var kjente skikkelser innen gresk klassisk kunst og i franske historiemaleri (Solomon-Godeau 1997, 99).

At det høyeste ideal er representert som en ung gutt, og ikke en moden helt, ser Potts som et tegn på at David har latt seg inspirere av Winckelmann da han malte *Bara*. Potts mener *Bara* står i kontrast med flere av Davids tidligere verk hvor stil og budskap på en opplagt måte henger sammen. I verk som *Horatiernes ed*, *Sokrates' død* og *Brutus*, med motiver av modne menn, er det helt tydelig hvilken latent etisk og politisk betydning om fremmes. Ideer om heroisk strenghet og dydighet er tydelig både gjennom fortellingene og formale trekk. Potts hevder man

i møte med slike malerier gjerne ønsket å identifisere seg med og beundre de heroiske mennene, men at det ikke var tenkt at de skulle være objekter for begjær (Potts 1994, 224, 235).

Potts forklarer at denne tydelige koblingen mellom stil og budskap endret seg i flere av Davids verk som ble til på 1790-tallet. Han påpeker at motiver av menn og gutter som blir framstilt tydelig erotiserte og som objekter for begjær, også kan fremme politiske budskap. I *Bara* er det ifølge Potts en formal kobling mellom det dydige politiske budskapet og maleriets kunstneriske stil. Dette skjer ved at det dydige budskapet skal fremmes gjennom antikkens ideelle nakne kropp. Potts påpeker at et slikt kunstnerisk språks retoriske makt stammet fra et erotisk engasjement for kroppslig skjønnhet. Dette var vanligvis ikke blitt assosiert med streng dydighet, ifølge Potts (Potts 1994, 224).

Potts hevder at da Winckelmann skulle drive teoretisk analyse av det karakteristiske ved ideell skjønnhet, så konkluderte han med at denne skjønnheten framkom som et slags endepunkt i en prosess der man abstraherte fra faktiske menneskefigurer. Det gikk ut på at alle spor etter en bestemt identitet og forstyrrende lyster skulle fjernes. Noe som gikk igjen i begge presentasjonene av gresk ideal, både den skjønnne stilen og sublime eller høye stilen, var den gutteaktige mannsfiguren. Potts hevder Winckelmann konkluderte med at det måtte være slik at den gutteaktige mannsfiguren gikk igjen i begge kategoriene, fordi den fremmet en ideell maskulin fysikk på et bestemt stadium i livet, men på samme tid fungerte denne figuren også som «the purest imaginable realization of an absolute beauty» (Potts 1994, 165).

Denne gutteaktige ungdommen kunne, ifølge Potts, fylle denne doble rollen fordi den fremmet et bilde av manndom før den ble formet av sosiale og politiske forhold, og før den seksuelle identiteten var blitt helt tydelig dannet. Dette kunne tilsi en subjektivitet som ikke var blitt formet, og derfor fremdeles var selvforsynt, fri og ikke blitt gjenstand for fremmedgjøring. Enda en faktor Potts mener spiller inn er hvordan dette bildet av gutten henter fram Platons erotiske betraktninger, hvor gutten anses som det mest verdige og fengslende objekt for (mannlig) kjærlighet. Potts påpeker at gutten Platon omtaler er annerledes enn Winckelmanns problematiserte variant. Likevel har både Platons og Winckelmanns variant et felles særpreg, ved at de begge trengte å antyde en ideell mannlig subjektivitet som eksisterte i et stadium hvor den ennå ikke hadde latt seg fullstendig forme. Altså før gutten måtte ta på seg en aktiv rolle som en mann i den sosiale orden (Potts 1994, 165).

Baras kroppslige framstilling

Som inspirasjonskilde for *Bara* hevder Crow at David benyttet seg av sin elev Anne-Louis Girodets maleri *Endymions søvn* (fig. 32) fra 1791. Motivet her er inspirert av myten om den vakre gutten Endymion, som den greske månegudinnen Selene forelsker seg i. I maleriet blir vi vitne til den nakne Endymion sovende på en sten. Kappen hans blir brukt som et liggeunderlag. Selene er kun representert i motivet i form av en månestråle som lyser opp Endymion i mørket. Eros svever i øvre venstre del av motivet, forkledd som vindguden Zefyros (Crow 2006, 133).



32. Anne-Louis Girodet, *Endymions søvn*, 1791, oljemaleri, 197 x 261 cm, Musée du Louvre, Paris, Frankrike.

Crow mener *Endymions søvn* fungerte som en slags prototype for en bevisstløs naken mann. Han er vakker, og det skinnende lyset som skinner på ham er et tegn på hans udødelighet. Crow hevder at selv om David hadde funnet sitt utgangspunkt i en kjent klassisk modell, så kunne han ikke utelukkende basere seg på denne prototypen. Det dreide seg her om et spørsmål om originalitet, og historien om *Bara* måtte fortelles på en måte som fremmet en umiddelbarhet og en fullstendig synlighet som ikke kunne basere seg på *Endymions søvn* (Crow 2006, 180).

Både Crow og Solomon-Godeau tar for seg Baras kroppslige framstilling i motivet, og påpeker utydeliggjøringen av Baras genitalier. Likevel er det tydelig at de tolker hensikten med dette ulikt. Crow hevder denne utydeliggjøringen kan begrunnes med Robespierres krav om at David skulle framstille ekstrem uskyld, og at fokuset skulle være på en mors kjærlighet for sitt barn. Likevel er belysningen i maleriet for skarp til å danne en tilstrekkelig tilsørende skygge over skrittet til Bara. Crow mener løsningen på dette ble å «bryte» Baras kropp i to, både for å framheve figurens lidelser, så vel som å nedtone guttens kjønn. Kroppen er vridd unaturlig på midten, og den lille skyggen David kunne tillate seg på guttens mage, skal markere guttens skade, nemlig der røveren har stukket Bara med bajonetten (Crow 2006, 181).

Solomon-Godeau hevder i boken *Male Trouble* som ble utgitt i 1997, at maleriets erotiserte og emosjonelle aspekter først i nyere tid har blitt direkte konfrontert. Hun mener Crow har tolket Baras jomfruelige, sårete kropp politisk, og at han ønsker å forklare hvorfor Bara endte opp med sitt karakteristiske, feminiserte utseende. Solomon-Godeau kritiserer Crows forklaring om at Robespierre dikterte hvordan David skulle male gutten. Det finnes ikke noen bevis for denne påstanden, ifølge henne (Solomon-Godeau 1997, 137).

Solomon-Godeau setter spørsmåltegn ved Crows forklaring om at Baras «kastrasjon» har som formål å antyde heltens «uskyld». Hun forstår ikke hvordan Crow kan mene dette, uten å forklare hvordan framstilling av «kastrasjon» kan sies å ha en slik funksjon. Crows begrunnelser for Baras kropp som et resultat av Davids fullstendig bevisste valg, sier hun seg uenig med. Det er fordi hun mener slike positivistiske forklaringer i seg selv ikke er tilstrekkelige når det gjelder maleriets særegenhet. Hun påstår at når man forsøker å rasjonalisere og fjerne saker som angår Baras feminisering, så risikerer man å utelukke den mulighet at den visuelle kulturen kan bli formet av ubevisste krefter, både personlige og kollektive (Solomon-Godeau 1997, 137).

Crow hevder måten Baras ben på merkelig hvis er plassert med det øvre benet bak det nedre, bidrar til kroppens unaturlige vridning. Bara ser ut til å rulle over på magen, og da hadde det vært mer naturlig at det øverste benet hadde vært foran det nedre. Crow hevder David har latt seg inspirere av en hellenistisk prototype på androgynitet, nemlig av den antikke skulpturen *Den sovende Hermafroditt* (fig. 33). David hadde kjennskap til denne skulpturen fra sine år i Roma. Crow mener det kun er Hermafrodittens hofter og ben David har latt seg inspirere av. Han hevder Baras nærmest utviskede genitalier minner om linjene man kan lese ut fra hvordan

baken og lårene sett fra baksiden av skulpturen er framstilt. David har altså abstrahert i stor grad fra skulpturen, og benytter seg av dens silhuett på en ny måte (Crow 2006, 181–2).



33. *Den sovende Hermafroditt*, antikk marmorskulptur, ukjent kunstner, madrass av Gian Lorenzo Bernini, 1620, 169 cm, Musée du Louvre, Paris, Frankrike.

Både Crow og Solomon-Godeau er enige om at skulpturen kan ha vært en mulig inspirasjonskilde for David. Likevel påstår Solomon-Godeau at i motsetning til skulpturen, som i sterk grad fremmer kjønn, representerer ikke Bara noe kjønn i det hele tatt. David har her kombinert en realistisk kroppslig positur, den forvridde kroppen, og et stilisert uttrykk for feminitet, i form av Baras formfulle hofter, strømmende hår og innbydende ansikt, og Solomon-Godeau mener Baras kropp tydelig kan leses som et uttrykk for «kastring» (Solomon-Godeau 1997, 134).

Når det kommer til de nyklassisistiske efebene, er det Bara som ifølge Solomon-Godeau nærmer seg mest de tre mulige meningene innen *epicene* (tvekjønnethet), som hun forklarer som å (1) uttrykke begge kjønn, (2) ha karakteristikk som er typisk for det motsatte kjønn, og/eller (3) mangle karakteristikk for begge kjønn. Solomon-Godeau mener ikke Baras «kastring» nødvendigvis skal leses som et tegn på impotens. Hun forklarer at vi må forstå den visuelle retorikken som maskulin maktesløshet ut fra dens politiske virkelighet, og de faktiske forholdene som omgav dette maleriet. Uansett hvordan vi ønsker å lese dette maleriet ut fra dets feminiserte framstilling av Bara, så må vi ta hensyn til at bildet er laget som uttrykk for politisk og kunstnerisk makt (Solomon-Godeau 1997, 134–5).

Crow mener mye av det uvanlige i framstillingen av Bara ligger i sammensmeltingen av sår og utydeliggjøring av genitalier som plasserer motivframstillingen i en utydelig posisjon mellom

offentlige og privat interesse. Han hevder Baras sensualitet har blitt gjort i et forsøk på å skape en enhet i den «oppstykkede», underlig vridde kroppen. Den røde fargen på nedre del av magen, som utydeliggjør genitaliene, mener Crow er med på å underbygge det sensuelle i motivet. Dette skjer også ved at fargen blir hentet opp på Baras lepper. Crow fastslår at framstillingen av nakenhet var fullstendig konvensjonell innen kunstakademiets ungdommelige motiver. Han mener også at Bara ikke nødvendigvis er mer seksualisert enn munnskjenken i *Sokrates' død*, kanskje snarere motsatt (Crow 2006, 182–3).



34. Jacques-Louis David, *Belisarius tigger etter almisser* (utsnitt), 1781, oljemaleri, 288 x 312 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille, Frankrike.

Crow hevder Baras tydelig androgyne skjønnhet, som ansiktet, det lange krøllete håret, den slanke overkroppen,

hoftene og de avsmalnende lemmene ikke kan leses som tegn på Davids egen seksualitet. Ingen av disse elementene var nytt for David. Noe som kommer godt fram i maleriet *Belisarius tigger etter almisser* (fig. 34) som han malte tretten år tidligere. Crow hevder seksualitet i dette maleriet kommer tydelig til syne. Den unge gutten, som han mener er framstilt like vakker som Bara, står lent tett inntil og mellom bena til Belisarius som sitter. Belisarius er framstilt som en moden soldat. Likevel påpeker Crow at seksualiteten i dette maleriet ble forstått ut fra et tankesett om antikkens «guttekjærligheten». Crow konkluderer dermed med at en slik framstilling innen klassiske historiemalerier ikke ville framstå som overraskende i sin samtid (Crow 2006, 182).

Femininitet innad i det maskuline

Solomon-Godeau synes det er interessant hvordan moderne kunsthistorikere, deriblant Crow, mener at *Bara* med dets seksuelle ambivalens og feminiserte uttrykk krever en forklaring. Dette påpeker Solomon-Godeau tilsynelatende ikke behøvdtes tidlig på 1800-tallet. På denne måten blir *Bara* ansett som et avvik fra Davids malerier, men blir også behørig forklart og rasjonalisert. I sterk kontrast til slike lesninger, trekker Solomon-Godeau fram Potts fortolkninger av maleriet. Hun forklarer at Potts tolker maleriet i forhold til hvordan de revolusjonære ønsket å utestenge kvinner fra den offentlige sfæren. Det dreier seg her om hvordan *Bara*, så vel som andre androgyne efeber framstilt i perioden, fungerte som en appropriasjon av det feminine som ble forvist fra politikken (Solomon-Godeau 1997, 138–9).

Ifølge Potts fortolkning, forklarer Solomon-Godeau at *Bara* ikke bare skal ansees som ikon for jakobinsk revolusjonær politikk, men også som et uttrykk for revolusjonens kjønnspolitik. Som en ideell mannskropp, står *Bara* for den maskuline dydigheten hos den jakobinske republikken. Men for å rasjonalisere det blodige Terrorveldet, er han framstilt som et uskyldig barn. I tillegg kunne *Bara* som en utopisk kropp, blottet for klassesethørighet, bevege seg over klassekonflikter. Og som en «feminisert» maskulinitet opprettholde og inkludere en kjødelig femininitet i en jakobinsk kultur hvor de revolusjonære på mange måter søkte å fordreive femininitet. Solomon-Godeau hevder at det er innenfor en slik ramme man kan forstå hvordan kunstnere fant den androgyne efeben så velegnet som et heroisk maskulint ideal, som vanligvis ikke hadde hatt rom for erotiserte framstillinger. Solomon-Godeau fastslår at dette også førte til at denne kulturen kunne tillate homoerotikk innenfor en homososialitet som vanligvis fordømte dette (Solomon-Godeau 1997, 139).

Nå har jeg sett nærmere på hvordan David gikk fram i utformingen av maleriet, og trolige inspirasjonskilder. Som sagt lot David i stor grad sin kunstneriske praksis fremme den revolusjonære politikken som gjorde seg gjeldende. Den jakobinske ideologien sitt fokus på ekstrem uskyld og dydighet må ha vært en avgjørende faktor da David skulle framstille guttemartyren. De revolusjonære sitt engasjement for det klassiske ideal var også viktig. Efeben var allerede en kjent skikkelse innen klassisk kunst, så vel som i fransk historiemaleri. Både Platon og Winckelmanns betraktninger om det klassiske ideal med ideen om at den vakre, erotiserte guttekroppen hadde en sammenheng med politisk frihet spilte nok også en betydelig

rolle. På denne måten kunne David benytte seg av maleriets formale egenskaper på en måte som kunne fremme republikkens ideologi. Dette brøt med den vante måten å framstille dydighet, hvor erotikk ikke var inkludert. På denne måten blir det klart hvordan en passiv ung guttekropp i den bestemte perioden kunne fungere som en alternativ ideell maskulinitet i revolusjonskulturen.

Hvordan kan *Bara* forstås i forhold til Solomon-Godeaus teori om to former for ideell maskulinitet? Som jeg har vært inne på er *Bara* framstilt som ung, androgyn, døende og maktesløs. I tillegg framstår han erotisert og passiv. Han framstår også feminisert som en følge av hans formfulle hofter og strømmende hår. Solomon-Godeau beskrivelser av andre efeber, som for eksempel *Eros* og *Sappho*, kan sies å samsvare med *Baras* utseende. Alt dette stemmer overens med hvordan Solomon-Godeau kategoriserer «feminisert» maskulinitet. Likevel bør det også nevnes at *Bara* fremmer heltemot og patriotisme i det han lider sin martyrdød. Dette er noe Solomon-Godeau vanligvis knytter opp mot en «maskulinisert» maskulinitet. Likevel er *Bara* det maleriet jeg har diskutert som kan sies å samsvare og nærme seg mest Solomon-Godeaus kategori om en ideell «feminisert» maskulinitet.

Oppsummering

Jeg har nå, med utgangspunkt i et utvalg av Davids malerier fra perioden 1784–1794, sett nærmere på hvordan menn og maskulinitet ble framstilt i perioden omkring den franske revolusjonen. Ut fra min drøfting kommer det klart fram at en hegemonisk maskulinitet utfoldet seg i denne perioden. Dette skjedde ved at de revolusjonære lederne propagerte nye maskuline idealer i kontrast til adelens maskulinitetsideal. På det symbolske nivået dreide dette seg om hvordan de skulle rettferdiggjøre sin makt i samfunnet, og danne et nytt politisk og hellig sentrum etter at monarkiet ble avskaffet. De revolusjonære anså adelen for å besitte «feminine tilbøyeligheter», preget av luksus og libertinisme. Dette var noe de ønsket å ta avstand fra. De fremmet flere ulike typer ideelle maskuliniteter i denne sammenheng. Dette skjedde blant annet gjennom periodens visuelle kultur, og David var en viktig kunstner i denne sammenheng.

Tanken om et egalitært brorskap og en sterk patriotisme gjorde seg gjeldende, og det var en manns karakter som skulle avgjøre hans sosiale status. Dette stod i kontrast til hvordan det under monarkiet hadde vært en manns privilegier og klassesethørighet som avgjorde status. Det ble fremmet en homososialitet blant revolusjonens menn og flere politiske klubber vokste fram. Kvinner fikk til en viss grad delta her, før de til slutt ble skjøvet helt på sidelinjen. De revolusjonære lederne ønsket mannlig autoritet og ekskludering av kvinner i offentligheten.

På 1790-tallet ble landet preget av krig, radikalisert politikk og samfunnsøkonomisk kollaps. Dette førte til at de revolusjonære lederne fremmet ideer om maskulinitet med tyngde på politisk enhet og vold. I sammenheng med revolusjonens nye kulturer, ble det fremmet en ekstrem patriotisk dydighet, hvor man skulle være villig til å dø for nasjonen. Dette førte blant annet til martyr dyrkelser av samtidige menn. Nå var det i militæret og på slagmarken det skulle være viktigst å teste sin maskulinitet.

David var en tilpasningsdyktig og nyskapende kunstner, og klarte i perioden omkring revolusjonen å fremme ulike maskuline idealer. Det er tydelig hvordan maskuliniteten han framstilte hele tiden ble tilpasset det de revolusjonære lederne mente ideell maskulinitet skulle dreie seg om. David og andre kunstnere søkte blant annet tilbake til antikken for å hente inspirasjon til sine malerier. Homososialitet er framtrædende i flere av motivene. Måten de

revolusjonære ønsket å ekskludere kvinner fra den offentlige sfæren, ble også synlig i flere av Davids malerier. Heroiske menn, døende martyrer og framstillinger av androgyne og «feminiserte» mannskropper ble gjennomgående motiver. Jeg har drøftet Solomon-Godeau sin teori, og satt Davids malerier opp mot denne. Jeg har drøftet hvordan Davids malerier kan sees i forhold til Solomon-Godeaus teori om to former for ideell maskulinitet.

Som nevnt hadde de revolusjonære i den radikale jakobinske fasen et ladet engasjement for det klassiske idealet og Winckelmanns visjoner om gresk kunst. I perioden før og like etter revolusjonen malte David klassiske motiver. *Horatiernes ed* og *Brutus* passer fint inn i Solomon-Godeaus kategori om en «maskulinisert» maskulinitet. Sokrates i *Sokrates' død* passer også inn i denne kategorien. Munnskjenken i motivet er derimot vanskeligere å plassere. Han er både erotisert og stilisert. Dersom man tar Foucaults forståelse av «guttekjærligheten» i betraktning, kan man lese munnskjenken som passiv dersom han tolkes som en *eromenos*, en passiv elsket ung mann. Likevel framstår han ikke passiv i motivet, og kan derfor ikke ut fra Solomon-Godeaus teori havne i kategorien «feminisert» maskulinitet. Her kreves det nemlig at gutten må framstå passiv og maktesløs.

På samme måte er det med Paris i *Paris og Helena*. Det er tydelig at Solomon-Godeau ønsker å plassere ham innenfor kategorien «feminisert» maskulinitet. På lik linje med munnskjenken i *Sokrates' død* er han stilisert og erotisert. Likevel er de svært forskjellige når man skal lese dem ut fra dydighet eller mangel på dette. Men på samme måte som munnskjenken, er heller ikke Paris framstilt passiv, maktesløs eller døende. Han har en fullstendig tilstedeværelse. Kroppene til munnskjenken og Paris samsvarer heller ikke med Solomon-Godeau sine beskrivelser av andre malerier hvor hun snakker om det hun anser for «feminisert» maskulinitet, slik som for eksempel *Sapfo* og *Eros*. Både munnskjenken og Paris er framstilt med atletiske kropper, selv om frisyrene er stiliserte. Jeg klarer ikke fullstendig å plassere dem inn i hverken den ene eller den andre kategorien av de to formene for ideell maskulinitet. De kan ikke leses som passive, døende menn. Likevel passer de heller ikke inn under kategorien «maskulinisert» maskulinitet.

Når det derimot kommer til Davids motiver av Lepelletier og Marat, framstår begge mennene svært passive. Likevel er det ikke så lett som å plassere dem i kategorien «feminisert» maskulinitet. Det er helt tydelig at de er døende og maktesløse, men de er ikke framstilt «feminiserte» eller androgyne. De er snarere framstilt som antikke helter, selv om de også er inspirert av kristne helgen- og martyrframstillinger. De er også samtidige menn, og ikke

klassiske skikkelser. Her har det altså skjedd et skifte i hvordan ideell maskulinitet ble framstilt, i kontrast til Davids klassiske motiver. Både Lepeletier og Marat framstår som modne menn og ikke unge efeber. Kroppene ser naturtro og atletiske ut. De har ikke formfulle hofter og lår, og minner ikke om framstillinger av kvinner. De passer altså ikke inn under «feminisert» maskulinitet. De er ikke framstilt handlekraftige og aktive, og passer derfor heller ikke inn i kategorien «maskulinisert» maskulinitet. Bara er det eneste av hovedeksemplene som kan sies i stor grad å nærme seg Solomon-Godeaus kategori om en «feminisert» maskulinitet. Han er ung, androgyn og døende. Han er passiv og maktesløs, og framstår erotisert og «feminisert» med formfulle hofter og strømmende hår. Beskrivelser av andre efeber, samsvarer også tydelig med Baras utseende.

Det er altså tydelig ut fra min drøfting at Davids malerier som ble til i perioden omkring den franske revolusjon fremmet flere former for ideell maskulinitet enn kun Solomon-Godeaus sine to kategorier. Man kan derfor ikke kun basere seg på to ekstremer når man skal kartlegge framstillinger av idealisert maskulinitet i perioden. Slike framstillinger ser derimot ut til å ha vært i kontinuerlig endring over et mye større spekter enn hva Solomon-Godeaus teori kan sies å romme. Det er Davids malerier klare eksempler på. Alt fra de handlekraftige og heroiske Horatius-mennene, til den passive og erotiserte guttemartyren Bara, ble på et tidspunkt i perioden fremmet som et maskulint ideal av de revolusjonære lederne. Men innenfor disse to ekstremene, finnes mange flere propagerede maskuline idealer.

Abstract

The aim with this master thesis is to discuss how men and masculinities were portrayed in paintings around and during the French Revolution. The main paintings used to shed light on this subject are a selection of Jacques-Louis David's paintings produced in the period of 1784–1794. Jacques-Louis David (1748–1825) is considered one of the greatest and most significant artists in the time of the revolution. He supported the revolution and functioned as an active member of the Jacobin Club. He was also a close friend of Maximilien de Robespierre, the leader of the Reign of Terror. David was an adaptable and innovative artist, and he managed to maintain his artistic career during several political upheavals and governments.

David and other artists in the period turned to antiquity to gather inspiration for their motifs. Heroic men and dying martyrs became popular motifs, although androgynous and «feminized» male bodies also played an important role. The French Revolution was a period where male death functioned as an important image both politically and culturally, in art and society. I include discussions of how the French Revolution can be said to have played an important role in the creation of modern masculinity. I use the term *masculinity* as a cultural constructed term.

I discuss how the revolutionary leaders sought to construct new ideal masculinities in the upheavals of becoming a republican nation. Art historian Abigail Solomon-Godeau claims that in the visual culture from the late 18th century to early 19th century ideal masculinity consisted of an internal division, namely a “masculinized” masculinity and a “feminized” masculinity. I argue that her theory of only two categories of ideal masculinity cannot be said to fill all types of ideal masculinity constructed in the period, and that her theory needs to become more nuanced. I do this by the help of a selection of David's paintings.

Litteraturliste

- Bird**, Sharon R. 1996. «Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity». I *Gender and Society* 10 (2), 121. Saga Publications, Inc. Hentet 6. oktober 2016. <http://jstor.org/stable/189829>.
- Crow**, Thomas. 1985. «David and the Salon». I *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, 213, 245–247. New Haven og London: Yale University Press.
- Crow**, Thomas. 2006. *Emulation: David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France*. New Haven og London: Yale University Press i samarbeid med Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Dowd**, David L. 1951. «Art as National Propaganda in the French Revolution». *The Public Opinion Quarterly* 15 (3), 532–545.
- Foucault**, Michel. 2001 (1984). «Erotikk». I *Seksualitetens historie II: Bruken av nytelsene*, 216–217, 224–228. Oversatt av Espen Schaaning. Exil forlag.
- Geertz**, Clifford. 1977. «Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power». I *Culture and its Creators: Essays in Honor of Edward Shils*, redigert av Joseph Ben-David og Terry Nichols Clark. Chicago: University of Chicago Press. Hentet 11. oktober 2016. http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Centers_Kings_Charisma.htm.
- Hall**, Cynthia A. 1996. «Before the Apocalypse: German Prints and Illustrated Books, 1450–1500». *Harvard University Art Museums Bulletin* 4 (2), 9. Cambridge: Harvard University Art Museums.
- Higonnet**, Patrice L.R.. 1998. «The Limitless Claims of Individual Liberty». I *Goodness beyond Virtue: Jacobins during the French Revolution*, redigert av Patrice L.R. Higonnet, 97. Cambridge: Harvard University Press.
- Irwin**, David. 1997. «From Achilles to Wolfe: The Painting of History». I *Neoclassicism*, 143–151. London: Phaidon Press Limited.
- Johnson**, Dorothy. 1993. «Painting Words and Deeds». I *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*, 97–100, 106. Princeton og New Jersey: Princeton University Press.
- Johnson**, Dorothy. 2006. «Jacques-Louis David, Artist and Teacher: An Introduction». I *Jacques-Louis David: New Perspectives*. Redigert av Dorothy Johnson, 35–37. Newark: University of Delaware Press.
- Keuls**, Eva C. 1993. «The Phallus and the Box». I *The Reign of the Phallus*, 79, 82. Berkeley: University of California Press.
- Korshak**, Yvonne. 1987. «Paris and Helen by Jacques Louis David: Choice and Judgment on the Eve of the French Revolution». *The Art Bulletin* 69 (1), 102–115. College Art Association. Hentet 6. september 2016. <http://www.jstor.org/stable/3051086>.

- Korshak**, Yvonne. 1987 (2). «The Liberty Cap as a Revolutionary Symbol in America and France». *Smithsonian Studies in American Art* 1 (2), 58–60. The University of Chicago Press. Hentet 7. januar 2017. <http://www.jstor.org/stable/3108944>.
- Lorentzen**, Jørgen. 2006. «Forskning på menn og maskuliniteter». I *Kjønnforskning: En grunnbok*, redigert av Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen, 121–126. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lyttle**, Charles. 1933. «Deistic Piety in the Cults of the French Revolution». *Church History* 2 (1), 24, 27.
- Markoff**, John og Daniel Regan. 1981. «The Rise and Fall of Civil Religion: Comparative Perspectives». *Sociological Analysis* 42 (4), 335, 347. Oxford: Oxford University Press.
- Platon**. 1995. *Kriton og Faidon*, 56, 155–158. Oversatt av Anfinn Stigen. Oslo: Det norske samlaget.
- Plutark**. 1770. *Life of Demetrius*, kapittel 38. Oversatt av John og William Langhorne. Hentet 7. januar 2017. <http://www.attalus.org/old/demetrius2.html>.
- Potts**, Alex. 1994. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven og London: Yale University Press.
- Quinlan**, Sean M. 2007. «Men without Women? Ideal Masculinity and Male Sociability in the French Revolution, 1789–99». I *French Masculinities: History, Culture and Politics*, redigert av Christopher E. Forth og Bertrand Taithe. Palgrave Macmillan UK.
- Reynaud**, Georges. 2010. «Du nouveau sur le conventionnel Pierre Marie Baille (1758–1793)». *Annales historiques de la Révolution française* oktober-desember 2010, 175–178. Hentet 29. mars 2016. <https://ahrf.revues.org/11895>.
- Rose**, R. B. 1995. «Feminism, Women and the French Revolution». *Historical Reflections /Réflexions Historiques* 21 (1), 192–193. Berghahn Books. Hentet 1. november 2016. <http://www.jstor.org/stable/41299020>.
- Ruprecht jr.**, Louis A. 2010. «Winckelmann and Casanova in Rome: A case Study Of Religion and Sexual Politics in Eighteenth-Century Rome». *The Journal of Religious Ethics* 38 (2), 297, 302–305.
- Sedgwick**, Eve Kosofsky. 1985. «Between Men». I *Literary Theory: An Anthology*, redigert av Julie Rivkin og Michael Ryan, 1998, 698. Blackwell Publishing. Hentet 17. oktober 2016. https://www.academia.edu/1444215/Between_men_English_literature_and_male_homosocial_desire.
- Solomon-Godeau**, Abigail. 1997. *Male Trouble: a Crisis in Representation*. London: Thames and Hudson.
- Weston**, Helen. 2006. «Witnessing Revolution». I *Jacques-Louis David: New Perspectives*, redigert av Dorothy Johnson, 121–123. Newark: University of Delaware Press.