

Döden som en politisk resurs

En semiotisk och historiskt kontextuell analys av Jacques-Louis Davids, Paul-Jacques-Aimé Baudrys och Jean-Joseph Weerts' respektive gestaltningar av *Marats död* mellan åren 1793-1880



Av: **Bianka Cujic**

Handledare: Åsa Bharathi Larsson
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Kandidatuppsats 15 hp
Konstvetenskap C | Höstterminen 2023
Arkivarie- och kulturarvsprogrammet



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM
sh.se

Abstract

Death as a political resource: A semiotic and historical contextual analysis of Jacques-Louis David's, Paul-Jacques-Aimé Baudry's, Jean-Joseph Weerts' respective representations of Marat's death between the years 1793-1880

This essay examines whether it is possible to ascertain which ideologies and values prevailed in France at the time of the creation of Jacques-Louis David's, Paul-Jacques-Aimé Baudry's and Jean-Joseph Weerts' respective oil paintings *La Mort de Marat*, *Charlotte Corday* and *L'Assassinat de Marat*. The analysis is based on a semiotic method in order to find out from historical and cultural contexts whether variations in the artworks' depictions of the death of the French revolutionary Jean-Paul Marat convey different messages. By using mourning and suffering from a theoretical perspective, the essay discusses how the visualization of these emotional expressions has been used as a political resource to influence viewers. The conclusion of the analysis is that the way images depict suffering or the absence of suffering can be used to unnoticeably convey an ideological message which then becomes part of the collective memory.

Keywords: Jean-Paul Marat, Charlotte Corday, Jacques-Louis David, Paul-Jacques-Aimé Baudry, Jean-Joseph Weerts, France 1789–1880, Mourning, Pain, Political Resource, Semiotics.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Denna uppsats undersöker huruvida det går att utröna vilka ideologier och värderingar som rådde i Frankrike vid uppkomsten av Jacques-Louis Davids, Paul-Jacques-Aimé Baudrys och Jean-Joseph Weerts' respektive oljemålning *La Mort de Marat*, *Charlotte Corday* och *L'Assassinat de Marat*. Analysen utgår från en bildsemiotisk metod för att utifrån historiska och kulturella kontexter få fram huruvida variationer i verkens gestaltningar av den franske revolutionären Jean-Paul Marats död förmedlar olika budskap. Med sörjande och lidande ur ett teoretiskt perspektiv diskuteras i uppsatsen hur visualiseringen av dessa känslouttryck har använts som en politisk resurs för att påverka betraktare. I analysen framkommer det att hur bilder gestaltar lidande eller frånvaron av lidande kan användas för att obemärkt föra fram ett ideologiskt budskap som därefter blir en del av det kollektiva minnet.

Nyckelord: Jean-Paul Marat, Charlotte Corday, Jacques-Louis David, Paul-Jacques-Aimé Baudry, Jean-Joseph Weerts, Frankrike 1789–1880, Sörjande, Lidande, Politisk Resurs, Semiotik.

Innehåll

1. Inledning.....	1
1.1 Syfte och frågeställningar	2
1.2 Material	2
1.3 Avgränsningar	3
1.4 Teori	4
1.5 Metod.....	6
1.6 Forskningsläge	7
1.7 Disposition	9
2. Marats död som en politisk resurs	10
3. Marats lidande som en politisk resurs	18
4. Slutdiskussion.....	26
5. Sammanfattning.....	30
Litteraturlista.....	31
Bilder	33

1. Inledning

Dödens närvaro och oundviklighet har varit en mänsklig fascination och ett återkommande tema inom den västerländska konsten sedan antiken. Beträktare har via konstverk fått påminnelse om livets förgänglighet, tröst vid saknad av en älskad, samt förfasats eller ingetts hopp om livet efter detta. Förmedlingen av döden kan ge en inblick i hur olika kulturer vid olika tidsperioder har uppfattat döden, men kan även ge en indikation av de värderingar som dominerar i ett samhälle. Enligt historikern Philippe Ariès så kan döden ses som en social konstruktion då den västerländska attityden gentemot döden har skiftat genom olika århundraden.¹ Konsthistorikern T.J. Clark menar att ideologier är konstruktioner som ofta är knutna till attityder av en specifik klass som står i kontrast med de som inte tillhör samma klass.² Konst skildrar en illusion av verkligheten, men ett samhälles rådande ideologier kan påverka vad konsten förmedlar och ha en inverkan på hur betraktare ser på sig själva eller den värld de lever i. Framställningar i konstverk kan bekräfta föreställningar betraktare redan har eller väcka något i dem så de ser världen i ett nytt ljus. Konst som gestaltar döden blir därmed en konstruktion av en konstruktion.

Den gestaltade döden kan som en politisk resurs bildligt konkretisera historieskeenden och bli mer minnesvärd hos folk än enbart utifrån en text. Tiden efter den franska revolutionen var en tumultartad tid i Frankrike med stridigheter om makt mellan olika klasser, som fortsatte långt in på 1800-talet och ledde till en stor blodsutgjutelse. Mordet på en specifik man under den franska revolutionen kom att både vid hans död och nästan ett sekel efteråt användas som ett medel för att främja olika politiska inriktningar inom landet. Beroende på hur konstnärer vinklar uttrycket av smärta och lidande så frambringar det hos betraktare antingen sympati eller motvilja gentemot det gestaltade objektet. Den här uppsatsen undersöker hur tre olika framställningar av samma motiv som behandlar Jean-Paul Marats död har använts som ett maktutövande redskap i fransk konst för att förmedla olika värderingar och attityder i deras samtids samhälle.

¹ Philippe Ariès, *Western attitudes toward death from the middle ages to the present* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975), s. 103–106.

² T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (London: Thames & Hudson, 1990), s. 8.

1.1 Syfte och frågeställningar

Skildringar av den franske revolutionären Jean-Paul Marat har i sina uttryck varierat i fråga om att bekräfta eller avvika från den politik den verkliga personen Marat utövade. Syftet är att utifrån tre utvalda oljemålningar som gestaltar mordet på Marat, undersöka hur värderingar och attityder i det franska samhället vid respektive verks uppkomst kan ha haft för inverkan över hur respektive konstnär gestaltade Marats död i ett försök att bekräfta eller influera betraktares åskådningar. Med utgångspunkt i konstnären Jacques-Louis Davids målning *La Mort de Marat* jämförs Paul-Jacques-Aimé Baudrys och Jean-Joseph Weerts' respektive verk *Charlotte Corday* och *L'Assassinat de Marat* med varandra utifrån bildsemiotik, samt en historisk och kulturell kontext. Hur döden visualiseras understöds med tankegångar kring sörjandet och lidandet ur ett teoretiskt perspektiv. Politisk resurs används som ett teoretiskt begrepp för att förstå känslouttryckens verkningar på betraktare. De specificerade frågorna lyder: På vilket sätt kan man urskilja det då rådande Frankrikes ideologi och värderingar i de tre utvalda målningarna föreställandes Jean-Paul Marat? Hur har sorg och lidande visualiserats i gestaltningarna av Marats död som en politisk resurs för att förändra attityder hos betraktare?

1.2 Material

Det huvudsakliga materialet till den här undersökningen är tre oljemålningar som utifrån olika infallsvinklar gestaltar Jean-Paul Marats död. Det är genom upprepningarna av händelsen i de olika målningarna som man kan utröna likheter och skillnader i vad som vid tidpunkten av konstverkens uppkomst ansågs vara av vikt att framhäva. Det äldsta av de tre verken, och därmed startpunkten till undersökningen, är *La Mort de Marat (Marats död)* från 1793 av den franske konstnären Jacques-Louis David (1748–1825). Paul-Jacques-Aimé Baudry (1828–1886) och Jean-Joseph Weerts (1846–1927) är likaså franska konstnärer, vars respektive verk är *Charlotte Corday* från 1860 och *L'assassinat de Marat (Mordet på Marat)* från 1880. I angiven ordning finns verken att beskåda på det belgiska museet Musée des Beaux-Arts i Bryssel, samt de franska museerna Fine Arts Museum of Nantes i Nantes och Musée d'Art et d'Industrie i Roubaix.

1.3 Avgränsningar

Döden har många ansikten. Den har genom tiderna framställts i konstverk i både fysisk och symbolisk form. I medeltidens dödsdansomotiv presenterades döden personifierad som ett skelett som leder människor av alla stånd i en långdans och fungerade som en påminnelse om att digerdöden inte var selektiv bland sina offer.³ Detta memento mori-perspektiv (tänk på att du ska dö) kommer framför allt på 1600-talet i vanitas-stilleben förstålla döden i symboler såsom dödskallar, vittrade blommor och såpbubblor för att påvisa livets förgänglighet.⁴ Döden fysiskt förkroppsligad som Jesus på korset eller änglar har utefter beställningar från den kristna kyrkan uttryckts i religiösa motiv, där dödens betydelse skiftar mellan frälsning och bestraffning.⁵ Dessa olika aspekter om döden har resulterat i ett rikt omfång i forskning inom konstvetenskap. Den här undersökningen tar däremot ansats i en faktisk persons död och hur detta har gestaltats i tre utvalda målningar. I och med att det berör en person som har existerat i realiteten, så kan historiska händelser enklare härröras till personen och konstverken ifråga. Detta kan sedan jämföras med vilka värderingar som rådde i samhället vid tidpunkten av vardera verks tillblivelse, och hur de har använts för att föra fram en viss politisk agenda oavsett den individens egna ideologi.

Det finns en stor mängd konstverk, både målningar och tryck, som dedikerats att gestalta Marats död. Det är dock konstnären Jacques-Louis Davids målning *La Mort de Marat* som med sitt distinkta sublima uttryck har influerat andra verk, från finkonst i sin samtid fram till nutida populärkultur. David var redan under sin levnadstid en erkänd konstnär som med konstriktningen nyklassicism moderniserade konstscenen i Frankrike och influerade framtida konstnärer genom sitt arbete på den franska konstakademin.⁶ I modern tid har verket efterliknats i bland annat Lady Gagas videoporträtt ”Lady Gaga Video Portrait: The Death of Marat” (2021) och på singer-songwritern Andrew Birds skivomslag till albumet *My Finest Work Yet* (2019).⁷ I Paul-Jacques-Aimé Baudrys *Charlotte Corday* och Jean-Joseph Weerts’ *L’assassinat de Marat* ses återkommande element igenkännande från Davids målning, vilket har lett till valet att använda dem som jämförande verk

³ ”dödsdans”, *Nationalencyklopedin* (NE), <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dödsdans> [hämtad 2023-11-15].

⁴ Erland Sellberg, ”Att bryta dödens udd — synen på döden i den lutherska världen”, i *Dödens idéhistoria*, red. Karin Dirke, Andreas Hellerstedt & Martin Wiklund (Stockholm: Appell Förlag, 2022), s. 80.

⁵ Helen Gardner & Fred S. Kleiner, *Gardner’s art through the ages: a global history*, 16 uppl. (Boston: Cengage Learning, 2020), s. 347.

⁶ Simon Lee, *David* (London: Phaidon Press Limited, 1999), s. 4–6, 8 & 328.

⁷ Robert Wilson, ”Lady Gaga Video Portrait: The Death of Marat”, 28 januari 2021, YouTube-video, 5:46, https://www.youtube.com/watch?v=ySWCwsyngW8&ab_channel=LumenArtsLLC.; Andrew Bird, *My Finest Work Yet*, Loma Vista, 2019.

och *La Mort de Marat* som huvudobjekt. Additionen av fler personer från målning till målning tillför en spännande dynamik i kompositionen att utforska. De tre utvalda målningarna förekommer ibland med andra titlar, men för att inte skapa förvirring i den fortsatta läsningen i uppsatsen så kommer jag hålla mig till de titlar som är vanligt förekomna och såsom utskrivna under rubriken Material, nämligen *La Mort de Marat*, *Charlotte Corday* och *L'assassinat de Marat*. Då målningarna, konstnärerna och de historiska kontexterna är knutna till Frankrike under en viss tidsperiod så kommer undersökningen vara uteslutande utifrån ett västerländskt perspektiv.

Det kommer inte verkställas en ingående verksanalys i uppsatsen av andra verk än de tre utvalda målningarna. Likaså kommer jag inte skriva ingående om andra konstnärer mer än för att hänvisa till similaritet eller kontrastering. Detaljer från andra verk som tas upp i analysen är för att få förståelse om historisk intertextualitet eller av förändring i världsåskådning för att få fram de sociala relationer och maktstrukturer som rådde vid verkens uppkomst. Undersökningens främsta syfte är att granska vilka omständigheter som omgärdar anledningen till skapandet av de tre utvalda konstverken och vad de förmedlar till betraktare.

1.4 Teori

Döden i den här uppsatsen tar fysisk form i förkroppsligandet av Marat. För att i analysen av de tre konstverken bättre förstå och förklara olika attityder gentemot döden så som den visualiseras används Judith Butlers, Susan Sontags samt Maria Pia Di Bellas och James Elkins argument om sörjande och lidande som en teoretisk utgångspunkt. Dessa tankegångar är behjälpliga för att formulera den andra frågeställningen, samt att vidga mitt perspektiv i begrundandet av hur olika uttryck i framställningar av Marats död har använts som en medveten eller omedveten strategi för att beröra och påverka betraktare.

I sin essä "Violence, Mourning, Politics" (2003) utforskar filosofen Judith Butler hur en nations medvetenhet om sin egen sårbarhet kan göra det offentliga sörjandet till en resurs inom politiken, vilket då kan leda till icke-militära lösningar vid konflikter med andra länder. Butler utgår i sin text från USA's avhumanisering av muslimer i terrorismbekämpningens namn, samt kvinnors och minoriteters utsatthet för våld beroende på ett samhälles normativa föreställningar i frågan om olika människors värde. Det jag tar fasta vid i den här uppsatsen är Butlers funderingar kring maktförhållanden över vilka som får sörjas och vilka som dör osörjda, och hur förståelsen om det

kan användas som en politisk resurs.⁸ I uppsatsen använder jag politisk resurs som ett teoretiskt begrepp för att förstå de verkningar som visualiseringar av sorg och lidande har på betraktare. Element och känslouttryck kan medvetet tillföras i konstverken för att skapa känslouttryck hos betraktare i förhoppning om att påverka deras attityder mot ett visst politiskt håll, och blir därmed en politisk resurs.

Filosofen Susan Sontag frågar sig i sin bok *Att se andras lidande* (2003) vad det dagliga intaget av andras lidande i medias krigsfotografier har för påverkan på betraktare i form av medlidande, förskräckelse eller ligkiltighet. Sontag undersöker hur fotografiet trots förevändningen att som ögonblicksbild förmedlar en objektiv sanning kan förvanskas i propagandasyfte, samt vilka oskrivna regler som gäller för vilka krigsfotografier som visas till allmänheten och vad som undanhålls i anständighetens namn. Det är fotografiet i egenskap av bild som Sontags resonemang om lidande kan överföras till den här uppsatsen som behandlar målningar. Som underlag i analysen används Sontags tankegångar om hur det kommer sig att vissa bilder blir del av det kollektiva minnet, och att medlidande för någons lidande i bild beror på förutbestämda åsikter i samhället.⁹

I historikern Maria Pia Di Bellas och konsthistorikern James Elkins antologi *Representations of Pain in Art and Visual Culture* (2013) analyserar de tillsammans med andra författare i olika texter hur framställningar av personer i smärta och lidande har använts inom olika konstarter och massmedia för att beröra eller påverka betraktare. Två av dessa texter, ”Sculpture and Pathognomics in Classical France” av konsthistorikern Tomas Macsotay och ”A Feeling for Images: Medieval *Personae* in Contemporary Photojournalism” av historikern Valentin Groebner, ger en historisk bakgrund till den västerländska förståelsen för att avläsa känslouttryck i konst.¹⁰ Groebner härleder hur betraktare än idag reagerar på mänskligt lidande i fotografier för nyhetsreportage till en västerländsk kristen bildtrop av Jesus lidande och död på korset som etablerades i medeltida och renässans-målningar.¹¹ Macsotays text behandlar visserligen skulpturer, men den franska konstakademien Académie royale de peinture et de sculpture’s systematiseringar av ansiktsuttryck från mitten av 1600-talet fram till den franska revolutionen, har lika stor betydelse för målning i hur

⁸ Judith Butler, ”Violence, Mourning, Politics”, *Studies in Gender and Sexuality* 4:1 (2003), s. 9-37.

⁹ Susan Sontag, *Att se andras lidande* (Stockholm: Brombergs, 2003).

¹⁰ Maria Pia Di Bella & James Elkins, *Representations of Pain in Art and Visual Culture* (New York och London: Routledge, 2013).

¹¹ Valentin Groebner, ”A Feeling for Images: Medieval *Personae* in Contemporary Photojournalism”, i *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, red. Maria Pia Di Bella & James Elkins, (New York och London: Routledge, 2013).

det hade inflytande på konstnärers estetiska val och betraktarens förståelse av gestaltning av känsloliv.¹²

1.5 Metod

Ett konstverks innebörd kan utifrån valt tolkningsperspektiv få olika resultat beroende på vilken kontext det placeras i. Genom att i en analys placera ett konstverk i en historisk kontext kan man utifrån vilka värderingar och politiska inslag som rådde vid verkets uppkomst få en uppfattning av samhällets påverkan på konsten. Historisk fakta om tiden kring och efter den franska revolutionen behöver behärskas för att kunna besvara den första forskningsfrågan. Utifrån det kan en förståelse utrönas till varför målningen av Jean-Paul Marats död av konstnären Jacques-Louis David uppkom och blev så omstridd att det blev ett återkommande motiv som varierat med motsatta politiska intentioner. Med komparativa inslag kan jämförelser mellan de tre verken, liksom gentemot andra verk som relaterar till motiv och stil, i förhållning till den historiska kontexten leda till att likheter och skillnader framträder som är behjälpliga till att besvara huruvida varierande värderingar kan urskiljas ur olika konstverk som gestaltar samma motiv.

Den historiska kontexten och de kulturella konventioner som omgärdar konstverken kan i en kombination med metoden semiotik utöka förståelsen av hur bildens mening uppstår. Inom semiotik identifieras och tolkas element i bilden, antingen enskilt eller i samspel med varandra, i form av teckenbärare som kommunicerar till betraktare.¹³ Bildanalysen i den här uppsatsen kommer utläsas i enlighet med semiotikern Roland Barthes användning av de bildsemiotiska termerna denotation, konnotation och språkligt meddelande. Som första steg beskrivs det denotativa meddelandet, nämligen det som syns uppenbart och uttryckligen i bilden.¹⁴ Därefter kan symboliska betydelser, det konnotativa meddelandet, som är kulturellt och socialt betingade utrönas.¹⁵ Text, såsom en målningens titel, kan enligt Barthes reducera mångtydigheten i tecknens betydelser och därmed förankra bildens huvudsakliga budskap för betraktare.¹⁶ Konsthistorikern Michael Baxandall understryker i boken *Painting & experience in fifteenth-century Italy* (1988) att olika perceptuella förmågor för tolkning grundar sig på de kunskaper, självupplevda erfarenheter och kulturella

¹² Tomas Macsotay, "Sculpture and Pathognomics in Classical France", i *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, red. Maria Pia Di Bella & James Elkins, (New York och London: Routledge, 2013).

¹³ Yvonne Eriksson & Anette Göthlund, *Möten med bilder: att tolka visuella uttryck*, 2 uppl. (Lund: Studentlitteratur, 2012), s. 42 & 44.

¹⁴ Roland Barthes, *Bildens retorik*, 2 uppl. (Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2019), s. 36, 38 & 45.

¹⁵ Barthes 2019, s. 53–54.

¹⁶ Barthes 2019, s. 40–41.

konventioner som råder i ens samtida samhälle.¹⁷ För att kunna tillämpa vad Baxandall kallar ett ”period eye”, det vill säga ett seende utifrån en viss period, så behöver konstverk placeras i det historiska och kulturella narrativ där de tillkommit. Först då kan betraktare från en annan tidsperiod få förståelse för hur ett verk ursprungligen uppfattades på sin tid.¹⁸

1.6 Forskningsläge

Då denna uppsats berör tre utvalda konstverk som gestaltar Jean-Paul Marats död utifrån visualiseringen av sorg och lidande under en specifik del av fransk historia, så rör sig undersökningen inom olika forskningsfält gällande motiv, historia och tematik.

Konstnären Jacques-Louis David liksom hans målning *La Mort de Marat* har genererat en stor mängd vetenskapliga texter. Konsthistorikern Simon Lee ger i sin bok *David* (1999) en omfattande kronologisk inblick till Davids oeuvre sammanflätat med de delar av Frankrikes historia som varit kopplade till Davids liv i mitten av 1700-talet till början av 1800-talet. Lee lyfter fram i sin text att David inte enbart drevs av politiska ambitioner, utan att det primärt var en strävan efter berömmelse och erkännande som ledde till att han blev en av Frankrikes största konstnärer. Informationen i boken har bidragit till kunskap om hur Davids konstnärskap var en direkt influens innan och under den franska revolutionen, samt under Napoleontiden.¹⁹

Idéhistorikern Didier Maleuvre har i sin artikel ”David Painting Death” (2000) valt att inte följa i samma spår som andra forskare som analyserar *La Mort de Marat* som ett propagandamedel under den franska revolutionen. Maleuvre har istället valt att ta in aspekten av döden för en mer varierad syn på konstverket. Utifrån målningen och andra verk där David har gestaltat döden diskuterar Maleuvre i sin text människans behov att göra markeringar efter döden, samt att dubbelheten i att se bortom bildytan och penseldragen för att se människan i representationen är jämförbart med att döden inte är något som kan upplevas som levande utan enbart via de sörjande.²⁰

Den franska revolutionens effekt är likaså ett välutforskat ämne. Historieprofessorn Roger Prices bok *A Concise History of France* (2005) används i undersökningen för att i överlag få fakta om

¹⁷ Michael Baxandall, *Painting & experience in fifteenth-century Italy*, 2 uppl. (Oxford: Oxford University Press, 1988), s. 30–32.

¹⁸ Baxandall 1988, s. 35–36 & 152.

¹⁹ Simon Lee, *David* (London: Phaidon Press Limited, 1999).

²⁰ Didier Maleuvre, ”David Painting Death”, *Diacritics* 30:3 (2000), s. 13–27.

Frankrikes historia från den franska revolutionens början 1789 och nästan hundra år framåt. Prices fokus på samspelet mellan stat och samhälle, konsekvenserna av hur politisk makt har använts till förmån för enstaka samhällsgruppers intressen och upphovet av ett samlat motstånd vid känslan av maktlöshet, ger belägg till analysen av verken gällande vilka värderingar som rådde när respektive målning framställdes.²¹

Historikern Philippe Ariès redogör i sin bok *Western attitudes toward death from the middle ages to the present* (1975) hur skiftningar i den västerländska människans förhållningssätt till döden från medeltiden fram till författarens samtid på 1970-talet kan ses som en social konstruktion. Ariès delar in den döendes och omgivningens attityder gentemot döden i fyra olika områden; den tämjda, den egna, den andres och den förbjudna döden. I de tre förstnämnda faserna möts döden i sängen omgiven av nära och kära. Den tämjdas obrydda och högtidliga inställning leder till en medvetenhet om sina egna gärningar vid dödsögonblicket av den egna döden, för att från 1800-talet i fokuset på den andres död uttryckas dramatiskt och gestikulerande av omgivningen. I den sistnämnda fasen, den förbjudna döden, dör man diskret ensam i en sjukhusbädd och offentlig uppvisning av sorg undviks. Dessa beskrivningar av olika mentaliteter har varit behjälpliga i uppsatsen för att få en förståelse till varför de utvalda konstnärerna har valt att framställa sina motiv på ett specifikt sätt under 1700- respektive 1800-talen.²²

Utifrån begreppen klass, ideologi, spektakel och modernism undersöker konsthistorikern T.J. Clark i sin bok *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1990) konstruktionen impressionism ur ett djupare plan än dess karaktäristiska målningsteknik. Konstverk av bland annat konstnärerna Edouard Manet, Edgar Degas och Georges Seurat används som exempel på hur det moderna livet bland nya arbetsgrupper och den lägre medelklassens fritidsnöjen framställs i 1860- och 1870-talens Paris. Clarks definition av ideologi som en konstruktion skapad av en styrande klass som står i opposition till en annan klass har kommit till användning för den här uppsatsen.²³

²¹ Roger Price, *A Concise History of France*, 2 uppl. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

²² Philippe Ariès, *Western attitudes toward death from the middle ages to the present* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975).

²³ T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (London: Thames & Hudson, 1990).

1.7 Disposition

Uppsatsen inleds i kapitel 2 med att i kronologisk ordning återge Frankrikes historia från den franska revolutionen fram till år 1880 varvat med denotativa beskrivningar av de tre målningarna *La Mort de Marat*, *Charlotte Corday* och *L'assassinat de Marat*. Konnotationerna som presenteras i detta kapitel utgår från det som kan hänvisas till den historiska kontexten. Därefter utforskas i kapitel 3 samtliga tre verk utifrån en konsthistorisk aspekt med inslag av dödens idéhistoria. På en konnotativ nivå utronas kulturella och sociala konventioner ur ett teoretiskt perspektiv om smärta och lidande i visualiseringarna av Marats död. I båda kapitlen fungerar Jacques-Louis Davids målning som en utgångspunkt i jämförelsen med verken av Paul-Jacques-Aimé Baudry och Jean-Joseph Weerts. För att besvara syftet och frågeställningarna knyts bakgrundsinformationen och analysen från de två kapitlen samman och fördjupas ytterligare i slutdiskussionen i kapitel 4. Slutligen avslutas uppsatsen med en sammanfattning av undersökningen.

2. Marats död som en politisk resurs

För att få en förståelse på vilket sätt det rådande Frankrikes ideologi har haft för påverkan på hur Marats död framställs i de tre utvalda målningarna, kommer i detta kapitel verkens denotativa och konnotativa beskrivningar presenteras i samband med historisk fakta som omger tidsperioden vid verkens respektive uppkomst. Med hjälp av den historiska kontexten kan det utrönas hur gestaltningarna av Marats död har använts som en politisk resurs.

Upplysningstiden under 1700-talets andra hälft innebar ett paradigmskifte i Frankrike efter att en inflytelserik krets av intellektuella ifrågasatte kunglig maktfullkomlighet och klassförtryck, samtidigt som de förespråkade demokratiska värderingar, religiös tolerans och individens frihet.²⁴ Efterdyningarna av den franska revolutionen år 1789, som resulterade i monarkins fall och sedermera giljotineringen av den franske kungen Ludvig XVI den 21 januari 1793, medförde ett förändrat maktskifte där borgerligheten fick större politisk inverkan. Det ledde dock även till en fortsatt inre stridighet om styrandet av Frankrike.²⁵ På ena sidan fanns girondisterna, som förespråkade ett konservativt borgerligt styrelseskick, och på den andra sidan montagnarderna som i samarbete med jakobinerna ville ge de fattigare klasserna mer politisk makt.²⁶ Girondisterna blev försommaren 1793 utmanövrerade ur nationalkonventet genom ett uppror iscensatt av jakobiner som hade organiserat sig med den folkstyrda kommunen i Paris.²⁷ I och med att Pariskommunen hade nära förbindelser med Jakobinklubben, kunde därmed montagnarderna med Maximilien de Robespierre i spetsen ta över maktpositionen i Frankrike.²⁸ En av den nya konstitutionens delegatmedlemmar var läkaren och tidningsförläggaren Jean-Paul Marat. Med stöd från Paris-borna hade Marat blivit ett framstående namn inom montagnardrörelsen och måltavla för girondister då han i sin tidning *Ami du Peuple* (Folkets vän) upprepande riktade kritik mot aristokratin. Marat påstod att aristokratin var ett hot mot revolutionen, och förespråkade avrättningar av kontrarevolutionärer som en försäkran för fortsatt frihet åt folket.²⁹

Den 13 juli 1793 gavs Charlotte Corday, som var av nobel härkomst, tillträde till Marats hem med förevärdningen att hon skulle överlämna en lista med namn på revolutionens motståndare. Marat

²⁴ Lee 1999, s. 13–14.

²⁵ Price 2005, s. 98–99, 133 & 136.

²⁶ Price 2005, s. 132–133 & 136.

²⁷ Price 2005, s. 137, 141 & 145–146.

²⁸ ”franska revolutionen”, *Nationalencyklopedin*, <http://www-ne-se.till.biblextern.sh.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/franska-revolutionen> [hämtad 2023-11-20].

²⁹ Lee 1999, s. 161–162.

mottog henne som sina andra möten liggandes i sitt badkar, då han ådragit sig en hudåkomma som krävde långa bad. Det föreföll dock att Corday i opposition till Marat var girondistsympatisör, och hade uppfattningen att Marat var en av huvudmännen bakom blodsutgjutelsen som revolutionen resulterat i. Med ett dödligt utfall för Marat, knivhögg hon honom i bröstkorgen. Corday greps på plats och dömdes av domstol till död med giljotin, vilket verkställdes fyra dagar senare. I och med att Marats mord skett nära i tid med montagnardernas maktövertagande kom Marat att användas som symbol för deras sak.³⁰ I Marats ära anordnades processioner och städer namngavs efter honom.³¹ Den franske konstnären och tillika Jakobinmedlemmen Jacques-Louis David fick redan dagen efter mordet i uppdrag av den rådande regeringen att föreviga Marats porträtt.³² David var politiskt aktiv i den montagnardstyrda regimen och hade deltagit i röstningen för Ludvig XVI's avrättning.³³ Genom sitt politiska inflytande hade han blivit utnämnd till ledare för Frankrikes nya konstakademi.³⁴ David hade fått ett mycket gott renommé med sina målningar som i skildrandet av den romerska antikens historia förmedlade lojalitet, patriotism och hjältemod, vilket överensstämde med hur revolutionärerna ville framställa sig själva.³⁵ Det var likaså i enlighet med upplysningstidens sentens att konst inte enbart ska ha en estetisk funktion, utan även i utbildande syfte fungera som förebilder för folket gällande ädelmod och självupppoffring.³⁶ I Davids avbildning av Marat försöker konstnären beröra betraktare med associationer till Marat som folkets vän.

³⁰ Lee 1999, s. 162–163 & 167.

³¹ Lee 1999, s. 174.

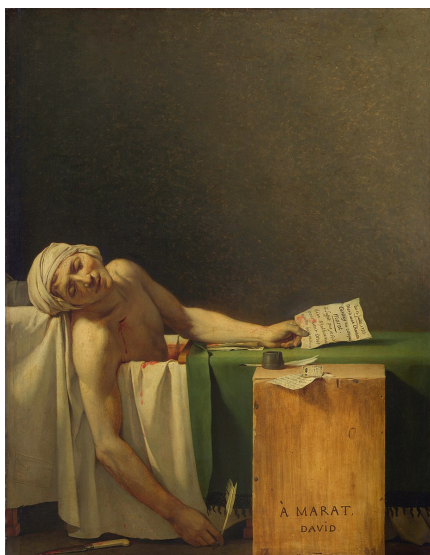
³² Lee 1999, s. 134 & 163.

³³ Lee 1999, s. 149–150 & 152.

³⁴ Lee 1999, s. 129.

³⁵ Lee 1999, s. 94, 144 & 146.

³⁶ Lee 1999, s. 15.



Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, 1793, olja på duk,
165 x 128 cm, Musée des Beaux-Arts, Bryssel, Belgien, Wikimedia Commons.

På den denotativa nivån gestaltar David i *La Mort de Marat* (1793) en man sittandes i ett badkar med den bara överkroppen och det turbanklädda huvudet lutandes åt sin högra sida vänd mot betraktarens håll. Inskriptionen ”À Marat, David” (Till Marat, David) längst ner på trälåren vid sidan av badkaret, liksom målningens titel, förankrar för betraktaren att det är Marat som avbildas. Betraktaren får inte se hela rummet, utan fokuset ligger på Marat som är centralt åt vänster placerad i bild. Badkaret är beskuret på bildytans båda sidor och den övre halvan av bildytan täcks av en mörk nästan svart vägg utan några synliga attiraljer. Snittet under Marats nyckelben som får blod att rinna ner på lakanet, den blodiga kniven på golvet, blodspår på tyg och papper, samt det rödfärgade badvattnet konnoterar att dådet redan har skett. I den vänstra handen som vilar på träskivan under ett grönt tygstycke på badkarets topp återfinns ett handskrivet pappersark. Vid närmare betraktelse kan det uttydas att det är den anteckning som Corday överlämnat till honom. Det är det enda spåret i målningen som utpekar henne som mördaren. I ett brev, som är placerat på trälåren med texten vänd mot betraktaren, utlovas av Marat en pengagåva till en fembarns moder vars make förlorat livet för sitt land, vilket ger en indikation om Marats omtanke och generositet. Användandet av texter i målningar var ett rekommenderat komplement i det sena 1700-talets konstteori för att förankra och förtydliga den gestaltade personens karaktär för betraktare.³⁷ Brevet tillsammans med bläckhornet på trälåren och fjäderpennan som fortfarande hålls i Marats högra hand som har fallit till golvet, konnoterar att in i det sista fortsatte Marat att bedriva kampen för folket.

³⁷ Lee 1999, s. 172–173.

Efter mordet på Marat eskalerade förföljelsen av de som ansågs vara det nya styrets fiender.³⁸ Ett år efter att målningen *La Mort de Marat* färdigställdes, avsattes och avrättades Robespierre och andra montagnardmedlemmar för att få ett slut på verkställandet av massavrättningar på girondistmedlemmar och andra som ansågs vara kontrarevolutionärer under vad som senare har kommit att kallas skräckväldet. I och med övergången till en mer konservativ regim uppstod det även ett skifte i uppfattningen om Marat som folkets hjälte.³⁹

Med Napoleon Bonapartes (1769–1821) maktövertagande 1799 kom den franska revolutionen till ände.⁴⁰ Redan innan Napoleon 1804 kröntes till kejsare hade han utsett sig själv som mer eller mindre enväldig härskare över Frankrike, och en kejserlig aristokrati bestående av medel- och överklass började ta form. Censur samtidigt som konstverk glorifierade kejsardömet gjorde att allmänheten inte fick insyn i det enväldiga styret.⁴¹ Trots den franska revolutionens försök till nedbrytning av ett klassamhälle, så har möjligheter för nya fraktioner uppstått och en ny samhällselit framträtt ur ett burget borgerskap.⁴² Efter Napoleons fall återinfördes år 1815 monarkin temporärt med brodern till den avrättade Ludvig XVI som kung.⁴³ Återgivning av privilegier och konfiskerad mark utlovades till den adel som hade flytt under revolutionen.⁴⁴ De med hög status, vare sig nytillkommen eller från den gamla aristokratin, använde sig av sitt politiska inflytande för att säkerställa sina egna positioner genom att förhindra politiska rättigheter till de lägre klasserna.⁴⁵ En borgerlig liberal opposition tilltog när den nästkommande kungen, Karl X (1757–1836) som tillträdde tronen 1824, bekostade adelns kompensation för revolutionen med skattemedel.⁴⁶ I uppror lett av medel- och arbetarklassen blev det med julirevolutionen 1830 som sedermera efterföljdes av februarirevolutionen 1848 en återgång till republik, ”den andra republiken”.⁴⁷ En utökning av manlig rösträtt bidrog till att montagnard-rörelsen började röstas fram av arbetarklassen.⁴⁸ Efter först en valvinst och därefter en stadskupp med stöd från borgerliga republikaner, utropade sig Napoleons brorson Louis Napoleon Bonaparte (1808–1873) år 1852 till kejsare under namnet

³⁸ Lee 1999, s. 167.

³⁹ Price 2005, s. 146–147.

⁴⁰ Price 2005, s. 150.

⁴¹ Price 2005, s. 153.

⁴² Price 2005, s. 162–163.

⁴³ Price 2005, s. 160 & 165.

⁴⁴ Price 2005, s. 184.

⁴⁵ Price 2005, s. 181.

⁴⁶ Price 2005, s. 187–188.

⁴⁷ Price 2005, s. 190–191 & 197–198.

⁴⁸ Price 2005, s. 201 & 205.

Napoleon III.⁴⁹ Folkomröstningar som kamouflerade den auktoritära regimen, ett ekonomiskt uppsving tack vare industrialismen och framgångar på krigsfronten gjorde att Napoleon III's styre i alla fall på papperet först ansågs framgångsrikt.⁵⁰



Paul-Jacques-Aimé Baudry, *Charlotte Corday*, 1860, olja på duk,
203 x 154 cm, Fine Arts Museum of Nantes, Nantes, Frankrike, Wikimedia Commons.

Vid tillblivelsen av konstnären Paul-Jacques-Aimé Baudrys målning *Charlotte Corday* år 1860 hade alltså flera vändningar i Frankrikes statsskick ägt rum, aristokratin hade återfått en viss privilegierad status medan vissa inskränkningar i de franska medborgarnas inverkan på landets styre hade skett. Trots att det nästan har gått ett sekel emellan så kan man i Baudrys verk se kopplingar till Davids målning *La Mort de Marat*. Baudry använder i sin målning *Charlotte Corday* liknande denotationer såsom David; en snarlik grön och vit kulör på lakanen som täcker badkarets nedre och övre del, ett bläckhorn pryder likaså toppen på trälåren bredvid badkaret, och mannens hår är täckt av en vit turban. Beträktaren har dock placerats i en annan bildvinkel, och ser in i rummet från badkarets övre kortsida. Den gestaltade mannens högra arm hänger som i Davids målning över badkarskanten och huvudet lutar åt samma håll. Baudry har dock förkortat kroppen så att mannens ansikte hamnar upp och ner och blir därmed svårintagligt för betraktaren. Till skillnad från Davids målning så kan betraktare i Baudrys verk även se en kvinna i bildrummet. Titeln förankrar att kvinnan föreställer Charlotte Corday, och med kännedom om historien så förknippas mannen i badkaret till Marat.

⁴⁹ Price 2005, s. 204 & 206–207.

⁵⁰ Price 2005, s. 208 & 210.

Trots att Corday, klädd i en blåvitrandig klänning med vit sjal över axlarna, står tryckt mot en vägg i högra hörnet så upptar hon en tredjedel av bildytan. Marat har däremot förpassats till en liten hörna i målningens nedre vänstra sida. Ett ljus från ett fönster faller på Cordays ansikte och förstärker tillsammans med titeln att det är hon som är huvudpersonen i målningen. En stor karta föreställandes Frankrike är upphängd på väggen bakom Corday, vilket antyder att Corday har det franska folkets stöd och har agerat för Frankrikes bästa. En omkullkastad stol, den välta träskivan över badkaret, samt tidningspapper och saker spridda på golvet antyder att ett tumult har skett. Fjäderpennan ligger nu på golvet utom räckhåll för Marat, som en markering att hans arbete är avslutat. Cordays högra hand är knuten och vittnar om att hon har hållit i kniven, men konnoterar även styrka och mod. Blicken är inte vänd mot det blodlösa liket eller betraktaren, utan tycks skåda ut mot en osynlig horisont som försvinner ut i bildytans vänstra övre kant. Cordays roll i dramat har omvärderats, det är nu hon, den adliga, som är landets hjälte.

Efter ett stort nederlag i det fransk-tyska kriget avsattes Napoleon III år 1870 och Frankrike blev åter en republik, ”den tredje republiken”.⁵¹ När den nya regeringen valde att inte fortsätta krigsföringen enligt den vänstra falangens önskemål utan istället i samråd med monarkisterna gå med på överlämnande av landområdet Alsace-Lorraine i ett fredsavtal med Preussen, uppstod liksom efter franska revolutionen åter inre stridigheter i Frankrike. Majoriteten av de styrande ville återgå till någon form av monarki, medan småborgarna och arbetarna i huvudstaden Paris ville säkerställa republiken.⁵² Inspirerade av Pariskommunen under den franska revolutionen övertog det republikanskt sinnade nationalgardet styret i Paris. Utan stöd från landsorten förlorade kommunen striderna mot regeringens reguljära trupper, och 10 000–30 000 människor påstås ha satt livet under ”den blodiga veckans” stridigheter. Detta skulle dock bli 1800-talets sista revolution, och de två motsatta sidorna fortsatte istället sin kamp mot varandra i valbåset.⁵³ I valet 1879 vann en republikansk majoritet, vilket vid det laget hade kommit att ses som att vara i favör även för de förmögna affärsmännen.⁵⁴

⁵¹ Price 2005, s. 218–220.

⁵² Price 2005, s. 221–222.

⁵³ Price 2005, s. 223–224.

⁵⁴ Price 2005, s. 227.



Jean-Joseph Weerts, *L'assassinat de Marat*, 1880, olja på duk,

La Piscine: Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, Roubaix, Frankrike, Wikimedia Commons.

Återgången till en Pariskommun som återigen sågs nedslaget såsom under den franska revolutionen, kan ha inspirerat Jean-Joseph Weerts att år 1880 i sin målning *L'assassinat de Marat* välja Marats död som motiv. Två decennier efter att Baudry målade *Charlotte Corday* ses vissa återkommande element i *L'assassinat de Marat*. De snarlika denotationerna är kvinnan klädd i en liknande randig klänning med vit sjalett, en vit gardin som anas och anspelar på ett fönster vid henne, fjäderpennan liggandes på golvet, ett vitt lakan svept under mannen, en vit turban på hans huvud, en omkullkastad stol och bläckhornet på trälåren. Det har dock skett ett skifte i komposition och uttrycksstil. Beträktaren ser en del av händelsen utspela sig som på en teaterscen. På den denotativa nivån syns badkaret från långsidan centralt placerat i bildytan. Titeln förtydligar att det är Marat och per association Corday som gestaltas i konstverket. Corday står tryckt mot väggen på bildytans vänstra sida bakom Marats huvud. Marats övre kropp är böjd som en utspänd båge med revbenens konturer synliga. Hans vänstra hand vilar mot hans blödande bröstorg, medan blod rinner nerför halsen mot hans huvud som hänger ner över badkarskanten. Den högra handen som fallit ner mot golvet håller krampaktigt i det tvinnade lakanet. Kniven är fortfarande i Cordays högra hand och hennes blick är vänd mot en öppen dörr där en folksamling har anträt rummet från bildens högra sida. Tre män ledda av en kvinna klädd i röd kjol, blus och huvudsjal sträcker tillsammans ut sina armar mot Corday. En av männen, som är barfota och klädd i en röd Jakobin-mössa och knäbyxor, pekar anklagande på Corday. En annan man har en svart hatt med ett märke i trikolorens färger. Kvinnan är centralt placerad i bilden och har i sin vänstra hand tagit tag i en stol, som att hon är redo att kasta den vid behov. Tillsammans med gesterna konnoterar det en aggressivitet riktad mot

Corday. I dörrposten står en man med båda armarna uppsträckta i skyn, varav den högra handen håller i en värja. Han är klädd i en mörkblå uniformskavaj med röda epåletter med fransar, vit väst och skjorta, samt beige byxor instoppade i höga svarta stövlar. På huvudet har mannen den uniformens karaktäristiska trekantiga hatt, som sedermera har blivit förknippat med Napoleon. Detta var standard-armémundering för soldater under den franska revolutionen, liksom under Napoleontiden och i den senare Pariskommunen. Den ene mannens bara fötter och kvinnans klädsel gentemot Cordays klänning markerar skillnaden mellan de två stridande parterna; arbetarklassen kontra överklassen. Jakobin-mössan, trikolorens färger på den svarta hatten och soldatmunderingen påvisar likaså på de diverse grupperingar som var Marats och montagnardernas allierade under den franska revolutionen.

Det som vid första anblicken kan te sig enbart vara tre konstnärers olika gestaltningar av samma motiv, kan med tillämpningen av Michael Baxandalls begrepp ”period eye” leda till att betraktare får större insikter i vardera representation av ämnet. Med den historiska bakgrunden ges dagens betraktare en uppsättning färdigheter att närma sig konstverken såsom konstnärerna förlitade sig på att deras samtida franska publik gjorde i sin kännedom om konsekvenserna kring Marats död. Därigenom får nutida betraktare en insyn i att de tre utvalda målningarnas skiftande i sympati och aversion mot Marat har sitt upphov i den tvådelade uppfattningen av den franska revolutionens påföljder som uppstod mellan revolutionärer och det övre klasskiktet. De förstnämnda såg revolutionen som ett steg mot införandet av mänskliga rättigheter och demokrati, medan de sistnämnda framhöll det tillfogade våldet och dödandet som ett sätt att främja ett mer konservativt styre.⁵⁵ Nutida betraktare får även en förståelse till den fortsatta relevansen i upprepning av motivvalet, då de två politiska parterna nästan ett århundrade senare fortfarande stod i konflikt med varandra om makten i Frankrike.

⁵⁵ Price 2005, s. 98.

3. Marats lidande som en politisk resurs

Syftet med detta kapitel är att i analysen av de tre utvalda målningarna få fram konnotationer utifrån respektive verks kulturella kontext. Genom att använda tankegångar kring sörjande och lidande som en teoretisk utgångspunkt, undersöks här hur visualiseringar av dessa känslouttryck i gestaltningarna av Marats död har använts som en politisk resurs för att beröra och påverka betraktare.

Jacques-Louis Davids målning *Le Serment des Horaces* (1785) ansågs med sin sobra stil världsomdanande för franskt konstnärskap och kom att ses som startskottet för konststilen nyklassicism i Frankrike.⁵⁶ Denna målning och hans *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) föregick den franska revolutionen, men upphöjelsen av kvaliteter som stoicism, mod och patriotism i gestaltningarna av de antika berättelserna ansågs vara överförbara i kampen mot aristokratin under revolutionen.⁵⁷ Till skillnad från sina tidigare alster så frångår David i målningen *La Mort de Marat* att på ett nyklassicistiskt maner utgå från antikens mytologi eller historiska skeenden.⁵⁸ Efter begäran från den då sittande montagnardstyrda regeringen porträtterar han istället en händelse från sin samtid i syfte att hylla en man som år 1793 utropades som en av revolutionens hjältar.⁵⁹

Nyklassicismens utrensning av dekorativa inslag som ansågs oväsentliga för att föra fram ett budskap, märks även i kompositionen av *La Mort de Marat*.⁶⁰ I målningen lämnas övre halvan av målningen tom för att betraktarens blickfång ska kvarstå på Marat. Fokuset på huvudpersonen betonas, liksom i Michelangelo Merisi da Caravaggios målning *Vocazione di San Matteo* (1599–1600), av vad som kan tyckas vara ett gudomligt ljus som strålar in från målningens högra sida. Under en studieresa till Rom år 1775 kom David i kontakt med Caravaggios realistiska verk höljda i tekniken klärobskyr. Samspelet mellan ljus och skugga, som skapar en dramatisk bildframställning och densitet till figuren, blir likaså framhävt i Davids verk.⁶¹ I en annan av Caravaggios målningar, *Deposizione* (1603–1604), faller Jesus' liksom Marats huvud och ena arm längs hans högra sida. David förstärker kopplingen till Caravaggios gestaltning av Jesus, som hålls av andra män med ett

⁵⁶ Lee 1999, s. 88.

⁵⁷ Lee 1999, s. 94 & 122–123.

⁵⁸ Lee 1999, s. 88.

⁵⁹ Lee 1999, s. 163.

⁶⁰ Lee 1999, s. 43.

⁶¹ Lee 1999, s. 36 & 42–43.

vitt skynke under sig, med att placera ett vitt lakan utsträckt under Marat. Paralleller till kroppshållningen kan även dras till Michelangelo Buonarrotis skulptur *Madonna della Pietà* (1498–1499), där en sörjande Jungfru Maria håller den på liknande sätt positionerade Jesus i sitt knä. Kristus lidande och död på korset har sedan medeltiden varit en etablerad bildtrop inom västerländsk konst. Sedan 1300-talet uppkom i Europa alltmer realistiska framställningar på Jesus på korset och Pietà-motiv där fysisk smärta synliggjordes uttrycksfullt. Den lidande kroppen i närbild blev sedd som den förkroppsligade representationen av trovärdighet och autenticitet. Det blev inlärt hos de troende och sedermera en norm för betraktare att uppvisa medlidande och sentimentalitet framför en korsfästelsescen.⁶² Lidandet visualiseras för att beröra, uppröra och upplysa betraktare.⁶³ Bilden av Jesus som det oskyldiga offret som har blivit felaktigt dömd var ett generellt synsätt mellan 1300- och 1800-talen.⁶⁴ Under den franska revolutionen separerades kyrkan och staten, då dyrkan skulle ligga i fosterlandet och inte inom religionen.⁶⁵ Marats kroppsposition korrelerar med fastlagda gestaltningar av Jesus, vilket medför att Marat per association framställs som en martyr. Konnotationen i efterliknelsen blir att Marat likaså är ett oskyldigt offer som lidande dött för den franska befolkningens befrielse.

I *La Mort de Marat* möts betraktaren av en ensam man ihopsjunken i ett badkar strategiskt vänd mot betraktaren. Känslouttrycken får i Davids realistiska återgivning i *La Mort de Marat* en behärskad framtoning och ger en antydning till kulturströmningen romantiken. Romantiken uppkommer i slutet av 1700-talet, men får ett uppsving i Frankrike först efter Davids målning i början på 1800-talet. Inom romantiken framhävs det individuella känslolivet och konstnärens egna sensibilitet leder konstverkets utformning istället för den uniformitet som konstakademier drev fram. I enlighet med romantikens devis så försöker David med en sublim gestaltning av Marats lidande tilltala betraktarens känslor med det sentimentala och inte som under upplysningstiden till förnuftet.⁶⁶ Även om den franska konstakademien Académie royale de peinture et de sculpture stängdes ner och återuppstod i ett annat format under den franska revolutionen 1793, så hade deras systematiseringar av ansiktsuttryck lämnat ett avtryck i hur konstnärer förmedlade känsloliv och som betraktare var väl införstådda i.⁶⁷ Ansiktet ansågs redan under antiken spegla själens tillstånd,

⁶² Groebner 2013, s. 151–153.

⁶³ Sontag 2003, s. 46.

⁶⁴ Maria Pia Di Bella, ”Introduction to Part II”, i *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, red. Maria Pia Di Bella & James Elkins, (New York och London: Routledge, 2013), s. 104.

⁶⁵ Lee 1999, s. 180–181.

⁶⁶ Gardner & Kleiner 2020, s. 808; Lee 1999, s. 283.

⁶⁷ Macsotay 2013, s. 12 & 14.

och på konstakademin undervisades att varje känslouttryck hade distinkta markörer som skiljde dem åt.⁶⁸ I en illustration hämtad från konstakademins ansiktskategoriseringar avtecknas sorg med ett ansikte med halvslutna ögon och något hopdragna ögonbryn, och glädje med smått uppåtgående mungipor.⁶⁹ Davids Marat framställs med halvslutna ögon och ser nästan ut att le, vilket tillsammans konnoterar en fridfullhet. På 1700-talet förändrades attityden i samhället angående att en människa vid dödsögonblicket skulle stå till svars inför domedagen, utan istället ansågs ens goda gärningar och omständigheterna kring ens död upphäva det.⁷⁰ I ett tal inför den tidens regering deklarerade David att om någon dör för sitt land så dör den med ett rent samvete. Han underströk även att det heroiska och dygden därmed synliggörs i den dödes fridfulla ansikte.⁷¹

Närbilden av Marat innebär att betraktaren från sin betraktarposition inbjuds att komma nära målningen. I och med att bilden är avskuren, upplevs motivet fortsätta utanför bildramen, och betraktaren får känslan av att vara en del av själva bildrummet. Till följd därav uppstår hos betraktaren en närhetskänsla till Marat.⁷² Det är ett intimt ögonblick som betraktaren får ta del av. En mans sista suck. Badkaret har omvandlats till Marats dödsbädd, och målningen blir för det franska folket en samlingsplats för avskedsakten av Marat. Sedan medeltiden har nära och kära samlats i den döendes sängkammare för att ta farväl på ett högtidligt och andaktsfullt sätt.⁷³ Medborgarna i Paris uppmuntrades strax efter Marats död att beskåda målningen i Louvren för att inges känslor av beundran, vördnad och revolutionär glöd.⁷⁴

David har framställt Marat på ett idealiserat sätt, men även förmänskligt Marat. Genom att ge folket ett ansikte till namnet har Marats död blivit en del av ett narrativ direkt kopplat till revolutionen. Med framkallandet av ett starkt engagemang hos betraktaren, eftersträvar David att frammana en nationalistisk stolthet genom att skapa ett band till de som är allierade till montagnardernas sak. Den gemensamma sorgen kan ena ett land genom att skapa en gemenskap, ett ”vi”. James Elkins framhåller att bilder som gestaltar lidande eller död kan i större utsträckning än enbart en text nå ut till folks medvetande och bidra till det kollektiva minnet av nationens

⁶⁸ Macsotay 2013, s. 14.

⁶⁹ Macsotay 2013, s. 15.

⁷⁰ Ariès 1975, s. 38–39.

⁷¹ Lee 1999, s. 157–158.

⁷² Eriksson & Göthlund 2012, s. 66.

⁷³ Ariès 1975, s. 12–13.

⁷⁴ Lee 1999, s. 168 & 174.

historia utifrån ett visst perspektiv. Med dessa bilder kan ett ideologiskt budskap obemärkt föras in och styra vilka människor som ska få mottaga sympati eller fientlighet av betraktare.⁷⁵

Samtidigt fjärrar David de med motsatta åsikter, och skapar ett ”vi mot dem”. Judith Butler lyfter fram att den norm som samhället sätter upp för sina medborgare är det som avgör vilka som inkluderas och vilka som utesluts ur den offentliga sorgen. Nationens gemensamma identitet påvisas i vilka bilder som väljs att offentliggöras och hur de framställs för allmänheten, men även vad som inte synliggörs.⁷⁶ T.J. Clark instämmer i att det som visas och det som undanhålls, samt det som pekats ut som avvikande för folket är vad en ideologi är uppbyggd av. Att det som framställs i representationer som bilder görs i det fördolda och framställs som fast förankrat sedan lång tid tillbaka, menar Clark är en bekräftelse på att ideologer är konstruktioner skapade utefter de styrandes värderingar.⁷⁷ Davids beslut att utesluta Charlotte Corday ur målningen sätter uteslutande fokuset på Marat. Cordays frånvaro i namn och figur indikerar att mördaren inte ska bevärdigas med synlighet. Enligt Butler finns det en hierarki av hur sorg manifesteras, och att vilka som får sörjas och vilka som förblir osörjda bygger på uteslutning av ”de andra”.⁷⁸ Trälåren med inskriptionen i Davids målning fungerar som Didier Maleuvre uttrycker i sin text som en gravsten och en minnesmärkning.⁷⁹ Inskriptioner och oftast även porträtt på den avlidne på gravstenar är en västerländsk sedvana sedan romarriket.⁸⁰ Butler anser att dödsrunan kan ses som en handling av nationsbyggande, där ”de andra” som tillfogar ens nation skada eller död förblir i sin anonymitet ett liv inte värt att bevara medan ens egna medborgare namnges och därmed kan sörjas.⁸¹

I Davids upphöjning av Marat fick motståndare till revolutionärerna ett behov att kontra med att spinna vidare på en redan etablerad målning för att visa sin sida av historien. Under 1850-talet hade konstinriktningen realismen börjat ta fäste i Frankrike, och det blev vanligt förekommande för konstnärer att som en reaktion mot romantiken och det stiliserade historiemåleriet avbilda samtida verklighetsskildringar och sociala orättvisor. Även om Paul-Jacques-Aimé Baudry i sitt motiv inte framställer en samtida vardaglig situation som då var brukligt bland realister, så alluderar han genom sitt stilval att det är hans målning *Charlotte Corday* som återger den sanningsenliga historien

⁷⁵ Maria Pia Di Bella & James Elkins, ”Preface”, i *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, red. Maria Pia Di Bella & James Elkins, (New York och London: Routledge, 2013), s. xi.

⁷⁶ Butler 2003, s. 25–26.

⁷⁷ Clark 1990, s. 8.

⁷⁸ Butler 2003, s. 23.

⁷⁹ Maleuvre 2000, s. 13.

⁸⁰ Ariès 1975, s. 46.

⁸¹ Butler 2003, s. 23.

i kontrast till Davids idealiserade gestaltning med romantiska undertoner.⁸² Baudrys badrum tycks i jämförelse med Davids avskalade rum ombonat med träpanel längs väggen, trähylla med böcker, Frankrikes karta på kortsidan av väggen, gardin och stol. Detaljer i inredningen anspelar likaså på att denna representation är en realistisk konstruktion då det kan påminna den samtida betraktaren om ett borgarhems sedvanliga badrum. Faktum är att i den faktiske personen Marats badrum fanns en dekorativ tapet och karta på Frankrike upphängd på väggen, men avlägsnades i Davids målning för att i tomrummet skapa en känsla av andlighet.⁸³ Ytterligare en detalj som David ändrade på i sin målning för estetikens skull är att ge kniven ett vitt skaft för att framhäva blodavtryck, medan Baudrys gestaltade kniv har i enlighet med den verkliga händelsen ett svart skaft.⁸⁴ Baudry har i sin hängivenhet att rekonstruera detaljer tagna från den verkliga historien frammanat att hans bild återger sanningen.

Att det är just Davids målning som Baudry hänsyftar till i sitt verk fast i en annan vinkel kan ses i överföringen av Marats kroppsställning, turbanen, kulören på lakanen, trälåren med bläckhorn, fjäderpennan, träskivan som skrivbord och kniven. Ser man till andra målningar som i närtid skildrar Marats död, som i exempelvis konstnären Jean-Jacques Hayers (1751–1829) målning *La mort de Marat, le 13 juillet 1793* från 1794, så gestaltas Marat iklädd en nattskjorta liggandes i ett kopparfärgat skoformat badkar istället för med bar överkropp i ett kantigt öppet kar som i Davids och Baudrys verk. Clark menar att upprepningar av utvalda bilder är en del av processen för att befästa en ideologi. Ifall det uppstår en öppning i att det finns fler än en uppsättning av en representation, öppnar det upp för de med motstående värderingar att föra fram sin ideologi.⁸⁵ Det är genom att föra över komponenterna som utgör Davids målning och använda det som en grund till sin målning, och därefter tillföra element och göra förändringar i bilden som Baudry lyckas ändra betraktarens uppfattning av händelsen. Susan Sontag konstaterar att det kollektiva minnet snarare är en kollektiv inläring. Samhället bestämmer vad som är värt för folket att minnas utifrån de ideologier som härskar. De bilder som framhävs fastslår vilken historia som är viktig att förankras i folks medvetande, och blir en referensram för efterföljande generationer att förhålla sig till när det gäller vilka ideal som ska kämpas för.⁸⁶ Sontag betonar att ”Ideologier skapar bekräftande bildarkiv,

⁸² Gardner & Kleiner 2020, s. 822.

⁸³ Lee 1999, s. 171.

⁸⁴ Lee 1999, s. 172.

⁸⁵ Clark 1990, s. 8.

⁸⁶ Sontag 2003, s. 91–92.

representativa bilder vilka inkapslar gemensamma idéer som är betydelsefulla och utlöser förutsägbara tankar och känslor.”⁸⁷

Baudry har i sin målning försökt revidera händelseförloppet som David har skildrat till fördel för den motsatta sidan. Med tillägget och fokuset på Corday så har huvudrollerna skiftat. Den sociala orättvisan som framträder inom realismens bildkonst blir i Baudrys målning en upprättelse och ett rättfärdigande av Cordays agerande. Den omkullkastade stolen och sakerna spridda på golvet konnoterar att ett bråk har uppstått och att Corday i tumultet möjligtvis har agerat i självförsvar. Trots att kniven i Baudrys målning fortfarande är stucken i Marats bröstorg så syns inget blod, vare sig på eller runt omkring hans kropp. Häri är frånvaron av att visa en representation av smärta, som gör att Marat inte görs till ett offer som kan sörjas och Corday därmed inte skildras som en mördare att hata. Baudrys iscensättning att låta Corday blicka ut ur bildrummet, dirigerar betraktarens blick bort från Marat. I och med att Marat hamnar i betraktarens periferi, blir det för betraktaren en omedveten indikation att Marat inte är värd att notera.⁸⁸ Butler menar att namnlösa krigsoffer neutraliseras och avhumaniseras för att rättfärdiga dödandet.⁸⁹ I kontrast till politiska målningar som Francisco Goyas *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814) eller Pablo Picassos *Massacre en Corée* (1951), där en anonym skvadron vänder sina vapen mot en anonym grupp av människor och det inte finns några urskiljbara offer eller gärningsmän, så förankrar titeln *Charlotte Corday* att det är Corday som är kvinnan på bilden. Med kännedom om historien bakom blir mannen per association igenkänd som Marat. I och med att hans uppochnedvända ansikte ter sig förvridet för betraktaren, så förvägras Marat ändå en egen identitet och därmed rätten att sörjas. Var folks sympatier hamnar beror enligt Sontag på samhällets förutbestämda inklinationer på vems sida rätten ligger hos, antingen hos den som utstår lidandet eller hos den som tillfogar lidandet.⁹⁰

Sontag hävdar att när det uppstått en distans i tid från när en bild har skapats till när den betraktas så kan den avläsas på flera sätt. Utifrån den kännedom man har i ämnet som motivet skildrar läser betraktare in det bilden ”borde” säga.⁹¹ År 1880 när Jean-Joseph Weerts färdigställer sitt verk *L’assassinat de Marat* tillhör Marat och den franska revolutionen det förflutna med nästan hundra år tillbaka. För Weerts blir Baudrys verk med enbart tjugo års skillnad en referensram närmare i tid

⁸⁷ Sontag 2003, s. 92.

⁸⁸ Eriksson & Göthlund 2012, s. 70.

⁸⁹ Butler 2003, s. 21–22.

⁹⁰ Sontag 2003, s. 15–17.

⁹¹ Sontag 2003, s. 36.

än Davids målning. I sin målning tycks Weerts belysa för en betraktare, som enbart läst i historieböckerna om den franska revolutionen, de huvudsakliga element som utgör händelsen kring mordet på Marat. Med kniven i handen på Corday och en folkhop som pekar anklagande mot henne, förtydligar Weerts det som anas i Baudrys målning, nämligen att Corday tagits på bar gärning som mördaren. Med tillägget av folksamlingen kan Weerts genom deras klädsel peka ut de olika representanter som under den franska revolutionen bidrog till monarkins fall. Marats krampaktiga kroppshållning uppvisar till skillnad från både Baudrys och Davids gestaltning på en smärtsam och otvetydigt lidande död.

Det finns indikationer att Weerts i sin målning även tagit inspiration av David. Weerts verk tillhör den akademiska stilen, vilket innebär att konstnären anammar den stil som konstakademien vid den rådande tiden undervisar och lyfter fram.⁹² Nyklassicismen som en gång revolutionerade konstscenen och ansågs gå emot konstakademins standardiserade metoder, undervisades på 1800-talet av den franska konstakademien som en av de stilar konstnärer skulle eftersträva för att platsa i den årliga konstutställningen Salongen i Paris. Det var i sin tur meriterande för att generera fler uppdrag till konstnärer.⁹³ Samma år som Weerts färdigställde *L'assassinat de Marat* valde han att måla ytterligare ett av Davids motiv. I det ofärdiga verket *La Mort de Bara* (1794) började David gestalta den trettonårige pojken Bara, som hade fallit offer för rojalistiska soldater under revolutionen, som en naken gosse liggandes på marken med huvudet lutandes mot en vägg. Kroppen upptar som i *La Mort de Marat* enbart nedre delen av bildytan och det är det fridfulla ansiktsuttrycket som framhäver sorg och smärta medan nakenheten konnoterar en sårbarhet. Genom att återigen undvika historiska detaljer skapar David en tidlöshet i målningen.⁹⁴ I Weerts målning med samma titel *La Mort de Bara* (1880) är pojken, iklädd en uniform i rött och blått, omringad av fyra män som hotar med stickvapen medan två hästar i bakgrunden stegrar vilt. Weerts återanvänder den krökta ryggen, de uppsträckta armarna och den gapande munnen från sin målning *L'assassinat de Marat*.

Det som i Davids målningar var en heroisk och sober stil, har i Weerts verk fått en dramatisk övertydlighet. I sina historiemålningar såsom bland annat målningen *La Mort de Socrate* (1787), gestaltade David antikens ärofyllda hjältedöd med större folkgrupper där var och en har ett eget

⁹² Lee 1999, s. 21.

⁹³ Lee 1999, s. 57 & 322.

⁹⁴ Lee 1999, s. 172.

uttryck och kroppshållning för att betona sin sorg; nedböjda huvuden, händer för ansiktet eller med armar uppsträckta mot skyn. David har betonat figurers kroppsspråk för att förtydliga känslouttryck och med det väcka patos hos betraktare. Under 1300- och 1400-talen ökades betraktares medlidande genom att i korsfästelsemålningar omge den gestaltade Jesus med en folksamling, och därmed sätta Jesus lidande i kontrast med hans kallsinniga, och ibland skrattande tvivlare och bödlar.⁹⁵ Weerts drar det ett steg längre när han i sin målning *L'assassinat de Marat* ger folkhopan överdrivna gester. De gapande munnarna på folksamlingen i målningen gör att det ser ut som att de anklagande ska brista ut i sång. Rörelserna är överdrivna och yviga, vilket förstärker den dramatiska och teatrala känslan. Den teaterscen som betraktaren stod framför Davids nyklassicistiska verk, har i Weerts målning omvandlats till synes till en musikalscen. Den gestaltade gruppens gapande munnar och ihoptryckta ögonbryn kombinerar olika ansiktsuttryck som utifrån riktlinjer från Académie royale de peinture et de sculpture tillsammans konnoterar känslor av ilska, förtvivlan och förskräckelse.⁹⁶ Detta korrelerar med det skifte i attityder gentemot döden som skedde under 1800-talet. Rädslan för döden inbegrep inte längre den egna döden, utan rädslan var riktad mot att förlora en älskad. Den lugna och ceremoniella döden hade förbytts mot att de närvarande kring dödsbädden uttryckte sin sorg i överdriven gråt, bön och stora gester.⁹⁷

De kulturella kontexter som omgärdade de tre konstverken när de framställdes har haft en inverkan på målningarnas stilar och utformning. Med tillämpning av ”period eye” kan en nutida betraktare genom konstverkens stilar och utformning omvänt få en inblick i vilka gängse konventioner som var rådande vid målningarnas uppkomst. David, Baudry och Weerts vänder sig till en publik med en inlärd förståelse för vilka känslorörelser de olika framställda ansiktsuttrycken och gesterna ska anspela på. Konstinriktningarna med sina specifika målningsstilar har underförstådda betydelser, som med de skiftande attityderna gentemot döden lägger på ett lager på betraktarens upplevelser av konstverken.

⁹⁵ Groebner 2013, s. 152.

⁹⁶ Macsotay 2013, s. 15.

⁹⁷ Ariès 1975, s. 59 & 67-68.

4. Slutdiskussion

Den här undersökningen behandlar hur de tre utvalda framställningarna av Jean-Paul Marats död — *La Mort de Marat*, *Charlotte Corday* och *L'assassinat de Marat* — synliggör det då rådande Frankrikes olika ideologier och värderingar, och hur verken kan ha påverkat de samtida betraktarna. Bildsemiotisk metod har med de två stegen, denotation och konnotation, underlättat att i analysen av de tre oljemålningarna identifiera vilka element som är teckenbärare som korrelerar med de historiska och kulturella kontexterna av sin tid. Genom att först utifrån en historisk kontext få fram vilka ideologier och värderingar som var härskande i det Frankrike som vardera målning har sin uppkomst i, kan man därefter utifrån målningarnas denotativa nivå urskilja i elementen vilka specifika ideologier och värderingar som de hänvisar till. För att få en djupare förståelse och uttyda tecken som inte direkt har självklara konnotationer, behöver en nutida betraktare tillämpa Michael Baxandalls begrepp ”period eye” inom fler fält än historia. De historiska fakta som omgärdar ett konstverk förtäljer inte hela sanningen. Konstnärens intentioner, kringliggande omständigheter och kulturella konventioner är delar att ta i beaktande vid tolkning av ett verk.

Sörjande och lidande har använts ur ett teoretiskt perspektiv för att i analysen få fram hur dessa olika kulturella kontexter har använts som en politisk resurs. Politisk resurs har i uppsatsen använts som ett teoretiskt begrepp. Med politisk resurs menar jag hur konstnären, antingen självmant eller utefter beställning, har valt att framhäva vissa element och dölja andra för att genom sina gestaltningar påverka betraktare. Konstnärerna Jacques-Louis David, Paul-Jacques-Aimé Baudry och Jean-Joseph Weerts hade förmodligen kännedom om vilka inlärda kunskaper deras betraktare hade och kunde därmed med vald konststil, gestaltning av specifika ansiktsuttryck och kroppspositioner, samt insikter om attityder om döden och fastlagda bildtroper frammana riktade upplevelser hos betraktare. På grund av det gemensamma motivvalet har det underlättat i jämförelsen av de tre verken för att få fram likheter och skillnader för att besvara de två frågeställningarna: På vilket sätt kan man urskilja det då rådande Frankrikes ideologi och värderingar i de tre utvalda målningarna föreställandes Jean-Paul Marat? Hur har sorg och lidande visualiserats i gestaltningarna av Marats död som en politisk resurs för att förändra attityder hos betraktare?

Vid uppkomsten av Jacques-Louis Davids målning *La Mort de Marat* hade montagnarderna precis tagit över styret i Frankrike. De behövde upphöjningen av en martyr för att ena folket för att få

sympatier för deras sak och därigenom befästa sin maktposition. Genom att David i sin målning gör brevet, som utlovar pengar till en änka, läsbart för betraktare stärker det Marats rykte som folkets vän som agerar med omtanke och generositet. Paul-Jacques-Aimé Baudry och Jean-Joseph Weerts var båda födda efter Davids död, och hade inte som David en personlig koppling vare sig till den franska revolutionen eller Marat. Dock har Davids upphöjning av Marat skapat en vilja från motståndarsidan att visa sin sida av historien. Fram tills Baudry målar *Charlotte Corday* har ett flertal skiftningar inom politiken skett. Napoleontiden och den temporära återgången till monarki medförde att adeln delvis återfick sin privilegierade status och att ett burget borgerskap fick ett större politiskt inflytande. Två decennier senare när Weerts framställer *L'assassinat de Marat* har en republik utropats igen med blodiga efterföljder orsakade av nya revolutionärer. Detta innebar att revolutionärerna från Davids tid inte längre sågs av de styrande på varken Baudrys eller Weerts' tid som rättskipare för mänskliga rättigheter och demokrati, utan som verkställare av massavrättningar på franska medborgare.

Davids avskalade målning gör att de fåtal element den utgörs av är lättigenkännliga när de överförs till de andra konstnärernas verk. Genom att tillföra andra element, samt ändra komposition och detaljer förändras betraktarens uppfattning om Marat och situationen. De politiska skiftningarna avspeglas i målningarna när Charlotte Corday tar över Marats roll som folkets hjälte. I de tre målningarna har Marat gått från att ensam dominera rummet, till att förminska till förmån av Corday, till att slutligen agera som en länk mellan Corday och revolutionärerna som i sin tur tar över bildrummet. Fjäderpennan i Marats hand har gått från att symbolisera hans ihärdiga kamp, till att i både Baudrys och Weerts' verk ligga undanskuffad på golvet och därmed beteckna att hans arbete är avslutat och inte längre önskvärt. Kniven har förflyttat sig från golvet nedanför Marat, till att vara stucken i hans bröstorg och till slut i Cordays hand. I Davids målning avslöjar blodet att Marat har utsatts för våld och att någon annans avsiktliga agerande har lett till hans död. David ger Marat en frälsarlik status och framställer honom som en martyr genom att avbilda honom i liknande pose som Jesus har gestaltats i ett flertal målningar och statyer. Den etablerade bildtroppen med en lidande kropp i närbild för att framkalla medlidande och vördnad var betraktare väl införstådda i. Kristus lidande har ersatts med Marats lidande. I Baudrys verk så finns bevis att bråk har uppstått, kniven är stucken i Marats bröstorg, men inget blod syns. Corday bevärdigar honom inte ens med en blick, vilket indirekt antyder till betraktaren att Marats liv inte är värt att uppmärksamma. Avsaknaden av lidande har avhumaniserat Marat, och Corday framstår med Frankrikes karta bakom sig som landets rättmätiga hjälte. I Weerts' målning så uppstår en sårbarhet i Corday trots att kniven

är i hennes hand, då hon ensam möter en framrusande arg mobb. Marats lidande är dramatiskt och överdrivet, och framstår som ett spektakel där det inte finns rum för medlidande eller sörjande hos betraktaren.

Bruket av olika konststilar har likaså påverkat hur de tre konstnärernas skildring av Marats död framstår. Med en romantisk framtoning, där det individuella lidandet ska framhävas, framställer David Marat subtilt för att frammana känslor av sentimentalitet och sorg hos betraktaren. Detta korrelerar med 1700-talets attityd att en med rent samvete kan möta döden andaktsfullt och fridfullt. Som kontrast till Davids idealiserade gestaltning så anspelar Baudry genom att rekonstruera detaljer historiskt korrekt och använda konstinriktningen realismen, att hans verk är en verklighetstrogen skildring av händelsen. Weerts tycks i sitt verk försöka utbilda sina betraktare, som i tid står långt bort från händelsen, genom att vara övertydlig med vem som är offret och vem som är mördaren, samt med folkhopens olika utstyrlar som representanter av vilka revolutionens sympatisörer var. Det överdrivna gestikulerandet och de gapande munnarna överensstämmer med 1800-talets attityd gentemot döden som bemöttes med hysteriskt gråtande och dramatiska gester.

Det gemensamma för dessa tre målningar är att fakta har anpassats utefter vad konstnären har velat förmedla så att bilden uppfattas trovärdig och övertygande. Davids målning har som en etablerad bild blivit en referensram som de efterföljande konstnärerna Baudry och Weerts omarbetar för att konstruera ett förflutet som passar in i deras samtid. Kroppen tillhör inte längre Marat, med döden har den blivit allas och utifrån visualiseringen av hans lidande i de tre målningarna har den även blivit en bricka i ett politiskt spel. Den ursprungliga anledningen till att gestalta Marats död har förändrats utefter historiska skeenden i Frankrike. Trots att samma motiv är utgångspunkten, så har olika framställningar av Marats död i de för uppsatsen tre utvalda målningarna frammanat skiftande uppfattningar hos betraktare beroendes på de historiska och kulturella kontexter som omgärdar respektive verk vid dess uppkomst. I samband med det franska samhällets förändringar har identiteten förknippad till Marat också förändrats. Genom att ändra hur det förflutna ses på så har det kollektiva minnet försökts att omvärderas, och förstärker därmed Susan Sontags teori att det snarare är en kollektiv inlärning än ett kollektivt minne. James Elkins, T.J. Clark och Sontag har likvärdiga ståndpunkter i att bilder som gestaltar lidande kan användas av ett samhälle för att obemärkt föra fram ett ideologiskt budskap som förankras hos folket i flera generationer. Det är uteslutandet av "de andra" samtidigt som ens egna medborgare humaniseras genom att namnges som Judith Butler menar avgör vilka som får sörjas och vilka som förblir osörjda. Nationens

gemensamma identitet bygger på visualiseringen av lidandet eller bristen av det, och häri har gestaltningen av Marats död använts som en politisk resurs.

I en fortsättning på den här undersökningen hade det varit intressant att komplettera med Edvard Munchs målning *Marats död* (1907), och utforska hur den ställer sig mot de tre målningar som har avhandlats i den här uppsatsen. Skulle konstverket, som vid första anblicken enbart tycks relatera till Marat via hänvisning till Davids verkstitel och i Baudrys gestaltning av en man och kvinna, ha element som används som en politisk resurs? Munch är till skillnad från David, Baudry och Weerts varken fransk eller har till synes ingen politisk agenda. Möjligtvis har det i skiftet där konstnärer gestaltar det de ser i omvärlden till att i expressionismen gestalta sina egna inre emotioner för omvärlden, gjort att konstnärens intentioner inte längre påverkas av omvärlden. Samtidigt kan verket i en tolkning, trots kvinnors något förbättrade rättigheter efter den franska revolutionen, ses som en representation av det tidiga 1900-talets ojämlika förhållanden mellan män och kvinnor. Munch har i skepnad av Marat gjort sig själv till ett offer av hjärtesorg, och den gestaltade kvinnan i rollen som Corday är åter förövaren och inte hjälten.

Avslutningsvis är det inte trots utan på grund av Marats död och dess framställningar som hans död fortsätter ha en inverkan på konst än idag. Numer är eventuellt inte den faktiska personen Marats personliga åsikter eller involvering i den franska revolutionen välkända för allmänheten. Dagens betraktare har genom Lady Gaga och diverse skivomslag andra kopplingar till Marat som inte är relaterade till den franska revolutionen. David har skapat en bild som har etsat sig fast i minnet, och vare sig politisk eller inte så fortsätter gestaltningar av Marats död utgöra en resurs för att nå ut till betraktare.

5. Sammanfattning

Syftet med denna uppsats har varit att undersöka huruvida ett rådande Frankrikes ideologier och värderingar har kunnat utläsas i tre utvalda oljemålningar som gestaltar mordet på Jean-Paul Marat, och hur det i så fall har haft för inverkan på samtida betraktare. Frågeställningarna som har besvarats är: På vilket sätt kan man urskilja det då rådande Frankrikes ideologi och värderingar i de tre utvalda målningarna föreställandes Jean-Paul Marat? Hur har sorg och lidande visualiserats i gestaltningarna av Marats död som en politisk resurs för att förändra attityder hos betraktare?

Jacques-Louis Davids målning *La Mort de Marat* har fungerat som utgångspunkt när verket har jämförts med Paul-Jacques-Aimé Baudry's och Jean-Joseph Weerts' respektive verk *Charlotte Corday* och *L'assassinat de Marat*. Analysen har utgått från en bildsemiotisk metod för att utifrån historiska och kulturella kontexter få fram huruvida variationer i verkens gestaltningar av den franske revolutionären Jean-Paul Marats död har förmedlat olika budskap. Med sörjande och lidande ur ett teoretiskt perspektiv diskuterades det i uppsatsen hur visualiseringen av dessa känslouttryck har använts som en politisk resurs för att påverka betraktare. I analysen framkom det att hur bilder gestaltar lidande eller frånvaron av lidande kan användas för att obemärkt föra fram ett ideologiskt budskap som därefter blir en del av det kollektiva minnet.

Litteraturförteckning

Tryckta källor

Artiklar

Butler, Judith, "Violence, Mourning, Politics", *Studies in Gender and Sexuality* 4:1 (2003), s. 9-37.

Maleuvre, Didier, "David Painting Death", *Diacritics* 30:3 (2000), s. 13–27.

Böcker

Ariès, Philippe, *Western attitudes toward death from the middle ages to the present* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975).

Barthes, Roland, *Bildens retorik*, 2 uppl. (Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2019).

Baxandall, Michael, *Painting & experience in fifteenth-century Italy*, 2 uppl. (Oxford: Oxford University Press, 1988).

Clark, T.J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (London: Thames & Hudson, 1990)

Cothren, Michael W. & D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, 3 uppl. (London: Laurence King, 2021).

Di Bella, Maria Pia, "Introduction to Part II", i *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, red. Maria Pia Di Bella & James Elkins, (New York och London: Routledge, 2013).

Di Bella, Maria Pia & Elkins, James, *Representations of Pain in Art and Visual Culture* (New York och London: Routledge, 2013).

Di Bella, Maria Pia & Elkins, James, "Preface", i *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, red. Maria Pia Di Bella & James Elkins, (New York och London: Routledge, 2013).

Eriksson, Yvonne & Göthlund, Anette, *Möten med bilder: att tolka visuella uttryck*, 2 uppl. (Lund: Studentlitteratur, 2012).

Gardner, Helen & Kleiner, Fred S., *Gardner's art through the ages: a global history*, 16 uppl. (Boston: Cengage Learning, 2020).

Groebner, Valentin, "A Feeling for Images: Medieval *Personae* in Contemporary Photojournalism", i *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, red. Maria Pia Di Bella & James Elkins, (New York och London: Routledge, 2013).

Lee, Simon, *David* (London: Phaidon Press Limited, 1999).

Macsotay, Tomas, "Sculpture and Pathognomics in Classical France", i *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, red. Maria Pia Di Bella & James Elkins, (New York och London: Routledge, 2013).

Price, Roger, *A Concise History of France*, 2 uppl. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

Sellberg, Erland, "Att bryta dödens udd — synen på döden i den lutherska världen", i *Dödens idéhistoria*, red. Karin Dirke, Andreas Hellerstedt & Martin Wiklund (Stockholm: Appell Förlag, 2022).

Sontag, Susan, *Att se andras lidande* (Stockholm: Brombergs, 2003).

Otryckta källor

Musikalbum

Bird, Andrew, *My Finest Work Yet*, Loma Vista, 2019.

Webbkällor

"dödsdans", *Nationalencyklopedin* (NE), <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dödsdans> [hämtad 2023-11-15].

”franska revolutionen”, *Nationalencyklopedin*, <http://www-ne-se.till.biblextern.sh.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/franska-revolutionen> [hämtad 2023-11-20].

Wilson, Robert, ”Lady Gaga Video Portrait: The Death of Marat”, 28 januari 2021, YouTube-video, 5:46, https://www.youtube.com/watch?v=ySWCwsyngW8&ab_channel=LumenArtsLLC.

Bilder

Baudry, Paul-Jacques-Aimé, *Charlotte Corday*, 1860, olja på duk, 203 cm x 154 cm, Fine Arts Museum of Nantes, Nantes, Frankrike, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlotte_Corday.jpg.

David, Jacques-Louis, *La Mort de Marat*, 1793, olja på duk, 165 cm x 128 cm, Musée des Beaux-Arts, Bryssel, Belgien, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_Marat_by_David.jpg.

Weerts, Jean-Joseph, *L'assassinat de Marat*, 1880, olja på duk, (mått saknas), La Piscine: Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, Roubaix, Frankrike, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Assassinat_de_Marat.jpg.