



EUGÈNE CARRIÈRE

saklig symbolist eller visjonær realist

tre billedanalyser

Innholdsfortegnelse	side
Innledning og syfte	3
Disposisjon	4
Metode og materiale	5
Språk og definisjoner	7
Paris og maleriets utvikling mot symbolismen	9
Eugène Carrière	13
Billedanalyser	15
<i>Alphonse Daudet at sa fille</i>	15
<i>Après le bain</i>	19
<i>Le Théâtre de Belleville</i>	21
Diskusjon	24
Sammenfatning	28
Litteratur og kildehenvisninger	30
Bildehenvisninger	31

Innledning og syfte

Den franske kunstneren Eugène Carrière virket i 1800-tallets slutt og har hovedsakelig blitt omtalt og definert som del av den symbolistiske retningen både i hans samtid og i ettertiden.

I litteraturen jeg har studert, omhandlende symbolismen og dens virkende aktører, omtales Carrière gjennomgående nokså generelt og mer eller mindre med lignende beskrivelser av hans kunst: Hans bilders motiv utgikk til størst del fra familielivet og moderskapet, inspirert av hans hustru og deres barn på en måte som samtidig kunne koples til drømmene.¹ Fra den tidlige perioden av hans kunstnerskap fantes det i større grad innflytelser fra det naturalistiske maleriet, men hans stil utvikledes deretter til en mer personlig og beveget seg dermed mer vekk fra den direkte avbildningen og mot hva som altså omtales som symbolistisk.² Hans teknikk var dog nokså unik i hans fargebruk som var minimert til hovedsakelig brune og gråe toner påført i tynne, synlige penselstrøk, men for øvrig opplevdes hans verk som mindre utfordrende og heller nokså sentimentale, og sees som en mulig grunn til at han til dels har blitt ”bortglemt” gjennom historien, noe Pierre-Louis Mathieus introduksjon til avsnittet om Eugène Carrière i boken *The Symbolist Generation* kan vise på: ”A fairly neglected artist today, owing perhaps to the repetitive and somewhat old-fashioned sentimentality of his favorite subjects”.³ Uti fra dette resonnementet kan dermed Carrière oppfattes som en middelmådig, allmenndaglig kunstner i sin tid uten det mest banebrytende kunstnerskap. Er det kun slik man har ønsket å omhandle ham? Gir hans motiv og hans teknikk kun muligheten til denne tolkningen eller finnes det flere muligheter? Dette er hva jeg ønsker å ta rede på i denne uppsatsen.

Gjennom inngående billedanalyser av utvalgte verk ønsker jeg å belyse andre aspekter, som genus og hvordan bildene eventuelt kan si noe om de sosiale omstendigheter i tiden, men videre også gjennom vår persepsjon utforske bildenes innhold avskilt fra den øvrige virkelighet og se hvilket inntrykk de kan gi av Carrière som del av såkalte *fin de siècle* og den pågående utvikling i modernismens retning mot det autonome maleri.

Jeg har valgt å ta for meg tre verk som hver og ett vil bli beskrevet, analysert formalistisk og gitt mulige tolkninger: *Alphonse Daudet et sa fille* 1891 (Musée d’Orsay), *Après le bain* 1887 (Musée d’Orsay) og *Le Théâtre de Belleville* 1886-1895 (Le Musée Rodin). Jeg mener dette er tre verk som på ulike måter kan vise på sider av Carrières kunst der

¹ Mathieu, Pierre-Louis, *The Symbolist Generation 1870-1910*. Geneva: Editions d’Art Albert Skira S.A. 1990, s. 59

² Ibid: s 59

³ Ibid: s.59

fokuset kan legges et annet sted enn kun hos hans bruk av sin egen familie som modeller, noe som til dels ellers kan se ut til å ha vært en gjennomgående generell oppfatning.⁴

Disposisjon

I det første avsnittet vil jeg ta for meg hvordan Paris generelt og kunstens ulike områder spesielt utviklet seg mot slutten av 1800-tallet. Jeg nevner hvordan Paris vokste frem og hva som lokket kunstnerne dit. Videre ser jeg på de ulike retningsstrømmingene som oppstår fra rundt midten av 1800-tallet, med naturalismen, realismen, og deretter impresjonismen. Deretter ser jeg også på de parallellene av retninger som oppstår, med idealismen og nevner også preraphaelitene for deretter å komme inn på symbolismen og hvordan den kom til uttrykk, og på hvilken måte de kunstnerne som virket innenfor denne retningen arbeidet og tenkte.

Neste avsnitt tar jeg for meg Eugène Carrière, når han virket som kunsten og på hvilken måte han kan plasseres i forhold til de tidligere nevnte retninger og ulike uttrykksmuligheter. Jeg kommer også nevne noen kunstnere som kan ha vært til mulig inspirasjon for Carrière og også kunstnere som kan ha latt seg inspirere av ham.

I det etterkommende avsnittet vil jeg foreta mine tre billedanalyser. Maleriene redegives i form av et bilde i begynnelsen av hver enkelt analyse, noe jeg mener underletter for leseren ved at man således kan følge både tekst og bilde samtidig og lettere henge med i mine beskrivelser og analyser.

Etter billedanalysene følger den avsluttende diskusjonsdelen, der jeg ser på samtlige tre verk i forhold til hverandre og på hvilken måte de kan si noe om Carrières kunstnerskap og hvordan han kan oppfattes i samtiden. Jeg vil bruke det jeg i de tidligere avsnitt har beskrevet for å vise på utfordringene som ligger å plassere en kunstner i sin samtid og samtidig se på relevansen det ligger i å utføre slike billedanalyser som jeg i dette arbeidet gjør. På denne måten kan kunnskapen om Carrières kunst nyanseres i forhold til hvordan man for øvrig i allmennhet har karakterisert den.

Avslutningsvis følger en sammenfatning.

⁴ Bantens, Robert James, *Eugène Carrière His Work and His Influence*. Michigan: UMI Research Press 1983, Introduction. Mathieu, Pierre-Louis, *The Symbolist Generation 1870-1910*. Geneva: Editions d'Art Albert Skira S.A. 1990, s 59-60

Metode og materiale

For å først og fremst få et mer helhetlig bilde av den samtid som Carrière virket i og få plassert ham i tiden, har jeg tatt i bruk kunsthistorisk litteratur som omhandler hovedsakelig den symbolistiske retningen da det er her Carrière blir nevnt. Kilden som har vært til størst hjelp for dette er Maly og Dietfried Gerhardus bok *Symbolism and Art Nouveau* (1979) som jeg mener gir en god, generell oversikt og gjennomgang av symbolismen som retning, hvordan den vokste frem, og hva de kunstnere som virket innenfor denne retningen ønsket med sin kunst. Boken *Symbolism* (2005) av Rodolphe Rapetti understøtter dette ved at den ser på dette om hvordan man som kunstner i denne retningen *tenkte* i forhold til sitt arbeid. Foruten disse som innretter seg på symbolismen spesielt, har jeg også brukt *Maleriets historie fra renessansen til i dag* (1995) av Ralf Burmeister med flere, som kronologisk og oversiktlig gir et innblikk i utviklingen av maleriet i forhold til de ulike retningsstrømningene for øvrig.

For deretter å vinkle dette inn på Carrières kunstnerskap, har jeg hatt stor hjelp av Robert James Bantens bok *Eugène Carrière, His Work and His Influence* (1983) som gir et bilde av Carrières liv og hvordan han arbeidet og muligvis dermed gitt ham en større plass i kunsthistorien. Bantens understryker viktigheten med å se på kunstneren i den tid han levde for å få en større forståelse for hans verk, og boken viser godt hvordan og på hvilken måte Carrière har blitt påvirket og influert. Hva jeg dog mener mangler, er mer inngående analyser av verkene som egne, avskilte formål, og ikke kun av kunstneren som person og det er her jeg ønsker å tilføre noe.

Billedanalysene har blitt gjennomført uti fra originalverkene ved henholdsvis Musée d'Orsay og Le Musée Rodin i Paris i perioden 6-15 november 2006. Som støtte for videre arbeid med analysene i ettertid av museumsbesøkene, har jeg brukt bilder av maleriene i henholdsvis boken *Symbolism*, på Internett, samt egne fotografier gjort ved museumsbesøkene.

Bildene som brukes i denne teksten sammen med billedanalysene er hentet direkte fra Internett, noe som redegjøres i *Bildehenvisninger* til slutt i oppgaven. Bildenes kvalitet er dessverre ikke optimale, både når det gjelder detaljer og i forhold til fargene. Disse faktorer er også noe av grunnen til at jeg har valgt å presentere bildene i denne oppgaven i relativt små format, da jeg mener det i det minste gjør at de bevarer detaljene noe bedre. I *Alphonse Daudet et sa fille* og *Le Théâtre de Belleville* har fargene fått mer rødlige toner enn hva originalverkene opprinnelig har. *Après le Bain* preges på sin side av mer grått her i motsetning til originalen som har en mer gjennomgående brun tone, noe som også gjelder de to

førstnevnte verkene. Men det er allikevel meget meningsfullt å ha dem med i et arbeid som dette hvor bildene er en sentral del.

Gjennom teksten vil jeg hen vise til andre kunstnere og noen av deres verk. Jeg har valgt å ikke ta med selve bildene, men jeg viser til i hvilken litteratur de finnes fortløpende med fotnoter. Det ville muligens vært interessant som leser å ta del av disse bildene direkte, men jeg mener de ikke har såpass stor relevans. Min hensikt med å nevne disse kunstnere er for å sette dem i sammenheng med Carrières verk. De bilder jeg hen viser til er gjort av allment kjente kunstnere og likeledes er temaene i deres motiver. Min etterstrebelse med dette er å vise hvordan Carrière tydelig er en del av sin samtid og kan sammenlignes med disse ellers allmennkjente navn. Dermed blir bildene i seg mindre relevante i den større sammenhengen og grunnen til at jeg velger å utelate dem her. Titlene på disse verk som nevnes har jeg redevist på engelsk, samt to av dem på fransk. Grunnen til dette er bøkene jeg har hentet dem fra som er henholdsvis på engelsk og fransk og det faller dermed naturlig å bruke de titler som forekommer der. I forhold til titlene på de tre verk av Carrière jeg har analysert, har jeg valgt å først redivise den franske tittel, da de er de originale og bør dermed presenteres som sådan, for deretter gjøre en norsk oversettelse fortløpende i den etterfølgende teksten.

Til hjelp i mine analyser og tolkninger har jeg tatt i bruk Rudolf Arnheims bok *Art and Visual Perception*, (1974) først og fremst for hans fokus på det å *se* og *oppleve* et kunstverk som hjelper meg å beholde fokus i mine analyser. Videre har jeg også brukt Jan-Gunnar Sjölin's bok *Att tolka bilder* (1998). Måten Sjölin legger opp sin tilveiegang ved tolking av et verk med nivåene *materiell*, *plastisk*, *ikonisk* og *verbal*, fungerer som klare linjer og skaper oversikt for min egen del over hvordan jeg skal gå til veie i analysene og tolkningene. Boken *Art Fundamentals Theory & Practice* (2002) av Otto G. Ocvirk m.fl. har også hjulpet meg i forhold til billedtolkningene på lignende måte som Jan-Gunnar Sjölin's *Att tolka bilder* ved at man på en klar og oversiktelig framgangsmåte tar for seg de ulike elementene i et kunstverk, slik som former, linjer, farger osv. som bidrar til det tydelige overblikket jeg ønsker gjennom mitt arbeid med billedanalysene og tolkningene.

Fordi jeg i min tolkning blant annet vil prøve å se verkene i et genusperspektiv og hvordan samfunnet for øvrig kan ha en innvirkning, ser jeg det høyst relevant å ha et innblikk i dette aspektet av samtiden. Kilder jeg har tatt i bruk for dette er Griselda Pollocks tekst *Det moderna och kvinnelighetens rum* i boken *Konst, kön och blick* (1995) og deler av boken *Gender and Art* (1999) av Gill Perry.

Det lykkes meg ikke å innskaffe noen litteratur omhandlende Eugène Carrière gjort i hans samtid, noe jeg er klar over ville styrket og beriket mitt arbeid i betydelig større grad. I stedet har jeg valgt å til dels ta hjelp av Robert James Bantens bok som jeg har nevnt ovenfor, der han i et av sine kapitler har gjort visse redegivelser av samtidige tekster som kan gi noen hentydninger om hvordan Carrières kunst kan ha blitt omtalt. Ulempen med dette er naturligvis den direkte kontakten som jeg mister, noe jeg ellers ville fått hvis jeg kunne tatt del av de tekstene i sin helhet. Faren ligger i å miste en del av tekstens virkelige og sammenhengende fremstilling i sin helhet, når Bantens først gjør et utvalg, og min oppfatning må baseres kun på disse. Jeg føler allikevel at jeg har oppnådd en viss forståelse ved å se på det Bantens har utarbeidet og dog risken finnes at et materiale som dette kan svekkes i sin fremstilling på denne måte, mener jeg at det jeg har fått tatt del av har vært av relevans for oppgaven.

For øvrig ønsker jeg å understreke at man i et arbeid med billedanalyse og tolkninger ikke kan være gjennomgående objektiv til det man behandler, noe som kan oppfattes som en selvfølgelighet. Jeg vil allikevel nevne dette for å legge vekt på det faktum at det jeg har kommet frem til er hva jeg har lagt merke til i disse verkene og hva jeg har ønsket å undersøke, det vil si i forhold til genus og det samfunnsmessige perspektivet, samt verkens egne virkelighet med tanke på fargebruk, teknikk osv. for å se hvordan dette kan være med å plassere ham i modernismens retning og som del av *fin de siècle*. Således er det også en selvfølgelighet at det finnes andre tolkningsmuligheter enn de jeg har valgt.

Øvrige observasjoner har blitt gjort ved Musée du Louvre, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris og Musée Gustave Moreau i Paris i ønsket om å få et større innblikk i den symbolistiske retning som helhet og skaffe et innblikk i den tiden som Carrière levde og virket gjennom originalverk, noe som jeg mener øker innsikten og gir bedre forståelse nettopp i den direkte koplingen mellom datid og nåtid som oppstår i møtet med originalverk.

Språk og definisjoner

I de sitat og uttrykksitat jeg har valgt å ta med, redegives de noen på engelsk som er det originalspråket de er hentet fra, mens jeg har valgt å oversette ett til norsk. Dette er et rent skjønnsvalg jeg har gjort i forhold til teksten og hvordan jeg mener den flyter på på beste måte og hvordan meningene best kommer til uttrykk. Dermed finner jeg det mer naturlig i visse sammenhenger å beholde det engelske, mens i andre gjøre en oversettelse. Der jeg har oversatt til norsk, finnes det originale sitatet på engelsk i fotnoten.

Et definisjonsproblem som er verdt å ta opp er bruken av uttrykkene naturalisme contra realisme. Som jeg nevnte i innledningen defineres Carrières kunst først som naturalistisk innen han beveger seg inn på hva som betegnes som symbolistisk. Senere gjennom oppgaven kommer jeg inn på andre uttrykk som beskriver Carrières kunst, der man bruker realisme som betegnelse. Problemet ligger i hvordan man skal forholde seg til de ulike definisjonene og på hvilken måte jeg skal bruke dem. Jeg har valgt i det første avsnittet å redegjøre for naturalismen og realismen som to separate etterfølgende retninger i kunsthistorien, men nevner både hvordan de står for lignende oppfatninger og hva som til dels skiller dem. I avsnittet som følger, omhandlende Carrière, velger jeg å bruke definisjonen naturalist i forhold til symbolismen, da det er slik det omhandles i den litteraturen jeg har tatt i bruk for dette. Ser man videre vekk fra naturalismen og realismen som kunsthistoriske retninger og i stedet bruker dem som betegnelser for å beskrive elementer i et kunstverk, dukker problemet opp ved at disse to begrepene brukes i allmennhet om hverandre, uten klare skiller. Jeg mener at det er dette som gjør at også begge disse uttrykkene dukker opp her, fordi ulike personer bruker ulike definisjoner om samme sak i den litteraturen jeg har tatt i bruk. Jeg kommer allikevel til å røre ved denne problemstillingen i diskusjonsdelen mot sluttet av oppgaven, for å se om det kan ligge noe mer fruktbart i dette.

Paris og maleriets utvikling mot symbolismen

Under midten av 1800-tallet vokste Paris med sitt innbyggertall til nærmere en og en halv million, og for å tilpasse byen til denne store samlingen av mennesker, bestemte daværende overhode Napoleon den 3. at en ombygging av Paris skulle gjøres. Georges Haussmann, en av byens såkalte oppsynsmenn, fikk oppgaven å lede dette prosjektet.⁵ Vann- og kloakksystem ble bygget ut og gatene fikk belysning. Store deler av de gamle bygningene i sentrale Paris ble revet til fordel for nye, og gatene ble omgjort til store boulevarder og åpne plasser. Dette omvandlet Paris fra å ha vært en middelalderby til å bli en moderne metropol. Dette gigantiske arbeidet foregikk i ca tjue år fra omkring 1850 frem til 1870.⁶ Som følge av denne omstruktureringen av byen skjedde også en sosial omstrukturering.

Befolkningssammensetningen som tidligere hadde vært nokså blandet, ble nå splittet ved at arbeiderne måtte følge industrien til utkanten av byen, mens den indre bykjernen ble plassen der de borgerlige kretset, og Paris ble kjent som nettopp dette, nemlig stedet hvor det fornemme borgerskapet kunne fornøye seg. Denne spesielle atmosfæren trakk også til seg mange kunstnere, både franske og fra resten av verden, som ville avbilde dette, og dette ble begynnelsen for impresjonismens maleri.

Allerede blant naturalistene og realistene noen tiår tidligere hadde man interessert seg for å avbilde omgivelsene så direkte som mulig. Naturalistene ønsket å avbilde først og fremst naturens omgivelser så objektivt som mulig. Lyset og stemningen som lyset skapte ble sentralt. I motsetning til tidligere, som innom romantikken der man brukte lyset på en mer metaforisk måte, ville man som naturalist skape det naturlige lyset som fantes i den umiddelbare virkeligheten. Dette førte til friluftsmaleriets begynnelse, da man ønsket å komme så nærme virkeligheten som mulig og dermed ikke ønsket å sitte inne i ateliéene lengre. Penselføringen ble lettere og beveget seg vekk fra den klassiske stilen og teknikken som var førende innefor akademiene.⁷ Ut fra naturalismens fremgangsmåte, utvikledes den realistiske retningen. De ville på samme måte avbilde virkeligheten slik den fremsto umiddelbart, men mens naturalistene først og fremst interesserte seg for naturen, ville realistene inn og avbilde hva man kan se som de mer sosiale omstendigheter, noe man kan se som en følge av den økende industrialiseringen under 1800-tallet.⁸ Man hentet motiv i større grad fra menneskenes hverdagsliv og ønsket ofte på en mer kritisk måte å fremstille det de så.

⁵ Burmeister, Ralf m.fl. *Maleriets historie fra renessansen til i dag*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft 1995, s. 70

⁶ Wikstrøm, Solveig, *Caplex Leksikon*. Oslo: Cappelen 2001, s. 843

⁷ Burmeister, Ralf m.fl. *Maleriets historie fra renessansen til i dag*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft 1995, s. 64

⁸ Ibid: s. 67

Ofte fantes det et politisk engasjement i verkene, slik som Gustave Courbets *Steinbryterne* (1851) er et kjent og tydelig eksempel på dette.⁹ Samtidig som man ville avbilde virkeligheten så realistisk som mulig, ville man også understryke og fremheve maleriet som maleri, for på denne måte å skape en ekstra effekt og uttrykk ved bruk av farger, lys og penselbruk. Disse aspektene føres inn og videreutvikles i den impresjonistiske retningen.

Impresjonismen vokste som retning fra 1860-tallet og fram mot århundreskiftet.¹⁰ Interessen for avbildingen av menneskene hadde som nevnt økt kraftig. Man ville ikke lenger stå inne på atelieret og male, men tok i stedet med seg redskapene ut og malte byens liv og røre. Både de industrielle delene som moderne jernkonstruksjoner, og folkets fritidsaktiviteter var blant det som opptok kunstnerne. Kunstnerne ønsket å fokusere på det *enkelte øyeblikk* og prøvde å fange inn en samtidig virkelighet slik den avbildet seg umiddelbart. Man hadde samme oppfatning som realistene, nemlig at man ikke kunne male noe annet enn det man så, visste eller hadde opplevd. Men forskjellen var at impresjonistene mente at den eneste måten man kunne fange øyeblikket på var å glemme det man visste om tingene. Man skulle ikke legge noe annet i maleriet enn det øyet umiddelbart registrerte.¹¹ Man ville altså avbilde virkeligheten før den så å si hadde blitt bearbeidet i fornuften. De ville fange øyeblikket og kunne derfor ikke planlegge og legge malestrøkene omhyggelig og nøye på, og dermed fikk også bildene et skisseaktig og hva kritikerne så som uferdige verk i forhold til hva Akademiet, som stadig sto som en sterk institusjon, så som et fullendt verk. Impresjonistenes måte å male på gjorde at man som tilskuer fikk innblikk i selve *håndverket*; gjennom den tydelige påleggingen av farger opplevde man maleprosessen og også persepsjonsprosessen og dette i seg ble en del av verket, i tillegg til motivet. Med dette fremhevd de at et maleri alltid er noe skapt, og at det som gjengis på duken kun er en illusjon av virkeligheten. Og det er nettopp denne tanken som føres videre inn på det tidlige 1900-tallet der man etter hvert kun konsentrerer seg på *hvordan* i stedet for *hva* de malte, altså det som har kommet til og betegnes som det autonome maleri.¹²

Fargene og lyset var videre sentrale i impresjonistenes arbeid. Deres bilder ble preget av en lysere tone som skilte seg klart fra akademimaleriens mer bruntonede og hva de selv oppfattet som gjennomarbeidede verk. Måten man komponerte motivene sine på endredes til dels også. Bildeutsnittene kunne gi et inntrykk av at de var gjort mer tilfeldige ved at

⁹ Burmeister, Ralf m.fl. *Maleriets historie fra renessansen til i dag*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft, 1995 s. 66

¹⁰ Ibid: s. 70

¹¹ Ibid: s. 72

¹² Ibid: s. 76

avskjæringen av motivet ble gjort annerledes enn man tidligere hadde gjort. Dette sees som en parallell til fotografiets stadige økende popularitet.¹³ Impresjonistene tok del av denne interessen da fotografiet, på samme måte som deres avbildningsønsker, kun tok et *utsnitt* av virkeligheten, fotografiet fikk et øyeblikkspreg som kunne sammenlignes med impresjonistenes ønsker. Den objektiviteten som tilsynelatende lå i et kameraøye, ville impresjonistene på samme måte bruke for således å fokusere på det de så. Man ville bort fra motivets innhold og i stedet se på fargene og formene som oppsto ved hjelp av spillet mellom lys og skygge.¹⁴

Samtidig som denne utviklingen innom naturalismen, realismen og sistnevnte impresjonismen, vokste en retning fram som i motsetning til disse rettet seg vekk fra avbildningen av det virkelige livet samtidig som de ønsket et naturalistisk uttrykk. Dette var en videreføring av romantikken der man ville arbeide uti fra det mer subjektive for således å skape føleleser både hos seg selv og hos tilskueren, og uttrykket fikk en mer idealistisk form. Allikevel var også disse kunstnerne påvirket av de samfunnsmessige endringene og ville bruke maleriet som en del av dette. Forskjellen lå i at de i sine temaer for bildet tok i bruk elementer som var koplet til fantasien og drømmene, for således å komme *vekk* fra den virkelige verden og skape sin egen billedverden. De så et behov for dette i en tid som føltes urolig og omveltende å kunne flykte vekk og inn i drømmene. En interesse for den klassiske kunsten oppsto og blant annet i England ble den tidlige italienske renessanse forbilde for de såkalte preraphaelitene, som altså så tiden før Rafael som den ideelle kunst.¹⁵ Man ville stride mot den mer og mer materialistiske verden og hentet i stedet inspirasjon fra eventyr, myter og religiøse temaer. Man ville skape harmoni ved hjelp av farger og former og denne måten å fremstille kunsten på som preraphaelitene gjorde ble videre tatt i bruk av symbolistene, som likeledes så den kunstneriske virkeligheten mer relevant fremfor den egentlige virkelighet.¹⁶

Symbolismen som retning innenfor malerkunsten kan plasseres tidsmessig fra omkring 1870 til ca.1900.¹⁷ Den symbolistiske retningen oppsto først innenfor litteraturen som en reaksjon på naturalismens direkte beskrivelser av omverdenen. Det samme skjedde for billedkunsten, og et idéutbytte oppsto mellom litteraturen og billedkunsten, noe som gjorde at man således kunne dra nytte av hverandre og spre sitt arbeid i større grad. De ønsket å finne

¹³ Burmeister, Ralf m.fl. Maleriets historie fra renessansen til i dag. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft, 1995 s. 72

¹⁴ Ibid: s. 73

¹⁵ Ibid: s. 69

¹⁶ Ibid: s. 69

¹⁷ Ingen helt spesifikke årstall har blitt satt i den litteraturen jeg har hatt til hånds, men samtlige grenser av symbolismen som retning og legger hovedvekt på disse årtiene.

sin egen uttrykksmåte, et alternativ til den verden man levde i, i et forsøk på å flykte fra virkeligheten. I en tid der man opplevde en hel del uro, hvor det fantes mange meninger og mange følelser, ville kunstnerne bevege seg vekk fra hva man muligens opplevde som upålitelig og uforutsigbart og i stedet rette blikket innover, inn i seg selv. Fantasien ble et viktig utgangspunkt, og med den fulgte interessen for drømmer og myter, på samme måte som romantikerne med sine idealistiske uttrykk og preraphaelitene hadde arbeidet. Videre ønsket man å uttrykke disse følelsene gjennom å prøve å avbilde hvordan man som menneske oppførte seg og hvordan man tenkte. Man ville skape ”konkrete uttrykk av usynelige forbindelser som skulle eksistere i det menneskelige sinn”¹⁸. Viktig for symbolistene ble dermed også koplingene til det mystiske, irrasjonelle og spiritualistiske nettopp gjennom dette ønsket å rømme fra det virkelige livet og finne svar og uttrykksmuligheter på andre, mer åndelige plan.

Et tydelig eksempel på dette er kunstneren Gustave Moreau, som kan regnes som en av de første symbolister innefor billedkunsten.¹⁹ I hans malerier lot han seg inspirere både av tidligere kunstnere som Eugène Delacroix med romantikken og også av kunstnere fra den italienske renessansen. Motivene hans ble ofte hentet fra gamle myter og bibelske hendelser som han brukte som bakgrunn for å uttrykke sine egne fantasier.²⁰

At kunsten ble kalt symbolistisk lå i at man i sin uttrykksmåte ville understryke maleriets visuelle innhold. Et bilde skulle kunne ha flere enn én tolkningsmulighet og et ofte brukt ord i beskrivelsen av de symbolistiske maleriene var *tvetydighet*. En utfordring lå i om man i et maleri noen gang skulle kunne komme helt fram til hva bildet ”egentlig” handlet om, og for å understryke dette bruktes ofte tvetydige og gåtefulle elementer.²¹ Således kan man dermed se et klart skille mellom den naturalistiske og den symbolistiske retning og at de sto for nokså tydelige motsetninger både i litteraturen og i billedkunsten.

Om man dermed videre skal plassere Eugène Carrière inn i samtidens pågående retningsskifter og se hvordan han som kunstner forholdet seg til det hele, gir det et mer vagt inntrykk av de tilsynelatende tydelige skillene. Som nevnt tidligere er det først og fremst innom symbolismens retning Carrière blir omtalt, men hans arbeid med kunsten startet innom den naturalistiske retning og i hans overgang til symbolismen gav han ikke avkall på

¹⁸ Oversettelse: *Symbolist painters sought to give concrete expressions to the invisible processes taking place within the human psyche*. Gerhardus, Maly & Dietfried, *Symbolism and Art Nouveau*. Oxford: Phaidon Press 1979, s. 19

¹⁹ Gerhardus, Maly & Dietfried, *Symbolism and Art Nouveau Sense of Impending Crisis, Refinement of sensibility, and Life Reborn in Beauty*. Oxford: Phaidon Press 1979, s. 7

²⁰ Rapetti, Rodolphe, *Symbolism*. Sted: ingen informasjon. English-language edition: Edition Flammarion 2005, s. 40-41

²¹ Gerhardus, Maly & Dietfried, *Symbolism and Art Nouveau*. Oxford: Phaidon Press 1979, s. 8

naturalismens elementer fullt og helt,²² noe som kommer frem av de verkene som behandles i denne oppgaven og som jeg dermed kommer inn på senere.

Eugène Carrière

Eugène Carrière levde fra 1849 til 1906 og hans tidligste verk, først og fremst fra 1870-tallet, viser at han startet i en tydelig naturalistisk retning og at han hadde malt en hel del innen han ble en del av symbolismen.²³ Hans verk i denne tidligste perioden hadde først og fremst hva man kan kalle et intimt uttrykk og en formalistisk forsiktighet.²⁴ Med dette menes at hans motivvalg til største del var ulike portrett og avbildninger av kvinner og barn i den private atmosfære. Hans teknikk viste videre også på en mer lineær stil med naturalistisk fargebruk. Men det var nettopp teknikken som utviklet seg ganske ekstremt i Carrières bilder og det var her overgangen mot symbolismen kom inn. Han valgte nærmere bestemt å redusere sitt fargebruk til kun hovedsakelig brunt, dog han selv skal ha beskrevet sin palett som, ikke fylt med brunfarger, men med jordtoner,²⁵ som skulle understreke noe mer spiritielt gjennom koplingene mellom menneskene og det mer åndelige. Videre skal Carrière uttalt at ”*painting is the logical development of light*”,²⁶ noe han koplet til bibelen der lyset var det første som skapt og at alt annet videre ble skapt av lyset og energien, noe som skulle gjelde i maleriet også. På samme måte kan man dermed oppfatte hans motiv der store deler av duken var mørkbelagt, mens former og figurer trer fram gjennom en lyssetting som løfter fram motivet.

Carrières problem ble å skape et verk koplet til pågående hendelser i den virkelige verden og samtidig ikke bruke former som tydelig kunne hentes fra naturalismen. Carrière fortsatte nemlig med lignende motiver som han tidligere hadde gjort og således kan man se Carrière som et eksempel på en kunstner som ikke så klart tok avstand fra naturalismen som det symbolismen som helhet ville stå for. Som symbolist ville man rette blikket inn i seg selv og ikke lenger rundt på omgivelsene, noe som dermed ikke stemmer helt overens med Carrières kunst. Hva som således oppfattes som symbolistisk hos ham er dermed hans fargebruk. En annen hensikt i hans fargevalg var å ta vekk oppfatningen om tid og rom i sine

²² Rapetti, Rodolphe, *Symbolism*. s. 138

²³ Ibid: s.138

²⁴ Ibid: s. 138

²⁵ Bantens, *Robert James, Eugène Carrière His Work and His Influence*. Michigan: UMI Research Press 1983, s. 49

²⁶ Ibid: s. 49

bilder.²⁷ Det var ofte kun personene som kom fram i maleriene, omgivelsene for øvrig gav ikke noen oppfatning om hvor personene befant seg eller om det var natt eller dag.

Carrière skal ha vært meget aktiv og hatt mange sosiale kontakter først og fremst i symbolismens litterære kretser, både med forfattere, poeter og kritikere. Dette kan vise på at han dermed var vel innsatt i symbolismens utvikling,²⁸ og således også kom i kontakt med de symbolistiske billedkunstnerne, slik som Gustave Moreau. Umiddelbart kan man muligens ikke oppleve mange likheter mellom Moreaus og Carrières kunst. En tydelig forskjell er hvordan Moreau i sine verk tar i bruk høyt detaljerte elementer, både i hovedmotivene som ofte er mytologiske eller religiøse vesen og i omgivelsene, der utsmykkede troner og rom, samt øde landskap er gjennomgående.²⁹ Dette er noe Carrière på sin side ikke bruker. En likhet som dog kan finnes mellom disse kan være fargebruken, som hos begge er gjennomgående mørk. Muligens kan dette være noe Carrière tok med seg og lot seg inspireres av. Videre skal han fra nokså tidlig av ha vært interessert av 1700-talls kunstneren Jean-Baptiste-Siméon Chardins verk,³⁰ gjennom både hans motivvalg som kunne kretse rundt enklere hverdagsscener, og også i fargetonen, der bakgrunnen ble mørkere mens motivet trådte mer frem med lysere toner.

Til tross for hans influenser fra både tidligere og samtidige kunstnere, utviklet altså Carrières stil seg til å bli nokså unik. Ser man hans verk i forhold til øvrige kunstnere under samme tid, skiller Carrières bilder seg nokså radikalt, noe som nettopp ligger i hans teknikk og fargebruk som jeg vil komme inn på i etterfølgende billedanalyser. Interessant å nevne er hvordan hans kunst skal ha vært til inspirasjon blant annet for Pablo Picasso, som tilsynelatende skal ha oppdaget Carrières kunst rundt 1900, altså tidlig i Picassos karriere.³¹ Likheter kan dras mellom Carrières reduserte fargeskala i brunt og Picassos teknikk på likeledes måte i blått.³²

²⁷ Bantens, Robert James, *Eugène Carrière His Work and His Influence*. Michigan: UMI Research Press, 1983 s. 49, samt Rapetti, Rodolphe, *Symbolism*. Sted: ingen informasjon. English- language edition: Editions Flammarion, 2005, s. 138

²⁸ Bantens, Robert James, *Eugène Carrière His Work and His Influence*. Michigan: UMI Research Press, 1983 s. 130

²⁹ Egne observasjoner gjort ved Musée Gustave Moreau, Paris 9/11-06

³⁰ Bantens, Robert James, *Eugène Carrière His Work and His Influence*. Michigan, UMI Research Press 1983, s. 37

³¹ Bantens, Robert James, *Eugène Carrière His Work and His Influences*. Michigan: UMI Research Press, 1983, s. 117-118

³² Sterling, Charles, *Great French Painting in the Hermitage*. New York: Harry N. Abrams inc., 1958, s. 186

Billedanalyser



Alphonse Daudet et sa fille 1891

Alphonse Daudet et sa fille [Alphonse Daudet og hans datter] er et maleri, olje på lerret, og har et rektangulært liggende format, størrelsen er 90 x 116,5 cm. Det ble først utstilt på Salon de la Société nationale des Beaux- Arts,³³ og henger nå på Musée d'Orsay i Paris.

Motivet i bildet består av to personer sentralt plassert i billedflaten. Personen til venstre i bildet for tilskueren er en eldre mann, og til høyre en relativt ung jente. Begge personene er avbildet fra omtrent livet og opp og størrelsesmessig oppleves de som nokså nærme tilskueren da de dekker relativt store deler av duken. Uti fra mannens kroppsholdning ser det ut til at han lener seg på noe til venstre i bildet og har hodet og blikket delvis rettet vekk ut til venstre for tilskueren. Jenta ser ut til å lene seg noe mot mannen, men har kroppen og ansiktet plassert frontalt mot oss og likeledes blikket hennes møter tilskueren av bildet. Omgivelsene for øvrig gir ikke inntrykk av noe spesifikt.

Rent formalistisk kan man først og fremst se på fargebruken som i omgivelsene rundt personene hovedsakelig går i brune farger i ulike toner fra det helt mørke, nærmest svarte, til det mer lyse, gyldene brune med innslag av gulaktige toner. Mannen er kledd i svart med noe innslag av hvitt. Jenta er tilsynelatende ikledd hvit og svart kleddel med innslag av gråe toner. Ansiktene og hendene er også hovedsakelig lyst opp av hvite og gråe toner. Malingen er påført med tydelige penselstrøk og skaper et klart inntrykk av tekstur, men oljemalingsen ser ut til å ha blitt lagt på i meget tynne strøk og dermed kan man ikke oppleve noen faktisk tekstur i billedflaten, det blir kun en illusjon. Lyskilden ser ut til å være plassert et sted på utsiden av bildets venstre kant ettersom mannen som vender seg mot venstre for oss får hele ansiktet lyst opp, og jentas venstre del av fjeset likeså. Lyset er også med på å fremheve hendene deres og

³³ Informasjon trykket under verkets tittel, Musée d'Orsay, Paris 9/11-06

deler av jentas kleddel. Således kan man oppfatte at lyset er med å skape former og volum i billedflaten ved hjelp av kontrastene mellom lys og mørke. Dermed blir også ansiktene og hendene det mest fremtredende i verket da omgivelsene rundt dem ikke skaper noe volum, men i stedet en todimensjonalitet og romfølelsen er vanskelig å oppfatte. Det er kun i forgrunnen av bildet som en viss romfølelse kan oppleves, da mannen nokså tydelig lener seg mot noe og hendene hviler klart liggende på et underlag. Malingen er også påført på en slik måte i dette området foran personene at det skapes en illusjon av volum, men uten at det kan gi noen tydelige assosiasjoner til hva dette er eller hvor de kan befinne seg.

Følelsen av linjer og retninger oppstår både gjennom penselbruken og plasseringen av hendene til personene, samt mannens blikk. Samtlige understryker inntrykket av at blikket vårt føres fra bildets nedre høyre hjørne til det øvre venstre hjørnet. Hva som muligens er det eneste som stopper dette er jentas blikk som kan bryte denne diagonale retningsstrømmen ved at hun ser rett ut av bildet, i motsetning til mannens blikk som leder tilskueren mot bildets øvre venstre del. Men for øvrig er også jenta med og understryker retningen ved at hun tilsynelatende lener deg mot venstre for oss og videre gjennom de diagonale penselstrøkene i kleddelen hennes. Denne bruken av diagonale linjer er med og skaper følelsen av en balanse i bildet. Ingen side oppfattes som tyngre enn noen annen. Samtidig oppstår et lite spenningsmoment nettopp i jentas blikk som altså bryter noe med den øvrige komposisjonen uten at det går utover komposisjonen som helhet, men i stedet muligens er med og skaper en viss bevegelse i billedflaten. Hvis samtlige linjer rettet seg parallelt samme vei, ville resultatet antakeligvis i større grad kunne oppleves som noe statisk i sitt uttrykk ved at det blir en gjentakelse av linjene. Dermed kan bruken av et virkemiddel som dette blikket ”løse opp”, og som en motsetning fungere som et rørelsespunkt, noe som viser på en dynamikk, noe som skjer i bildet. Videre kan man også oppleve en effekt i kunstnerens bruk av lys- mørke kontrasten, der koplingene kan dras til barokkens bruk av samme teknikk, *clair obscure*, der man nettopp poengterer lys og skygge og overgangene mellom dem.³⁴ Denne teknikken fungerte i barokkens malerier som en måte å fremheve det man mente var viktig i motivet ved å bruke lyset som ”spotlights” i stedet for å la det falle naturlig. Altså var ikke lyskilden et naturlig lys, men i stedet et arrangert et fra kunstnerens side for å understreke og fremheve visse elementer fremfor andre.³⁵ Således kan man til viss del også se denne effekten i *Alphonse Daudet et sa fille* der Carrière kun har fremhevet personene i maleriet mens

³⁴ Jørgensen, Erling Magnar, *Jørgensens lille kunstordbok*. Sted: ingen informasjon. Forsynthia Forlag 1999, s. 22

³⁵ Kleiner, Fred S. m.fl. *Gardner's Art Through the Ages*. Eleventh Edition. Orlando: Harcourt Inc., 2001, s. 732

omgivelsene for øvrig er mørklagt. Dog det her i dette verket virker som at det finnes en naturlig lyskilde, som jeg nevnte ovenfor, blir allikevel virkningen av en slik art at kun visse deler blir belyst for å fremheves mer tydelig. Interessant å nevne i denne sammenheng er likheten som muligens finnes mellom Carrières og Rembrandts verk, der de begge legger vekt på den brune fargepaletten og hvor de begge lar hovedmotivet nærmes tre frem av en ellers uklar, mørk og diffus bakgrunn og omgivelse. En annen parallell som kan dras mellom disse to er hvordan de begge startet med en større etterstrebelse etter naturalismen, og senere utviklet sin stil til de reduserte fargespektrene og formene.³⁶

For å spinne videre på lyssettingen og hvordan den kan oppfattes, er et annet moment at hendene og ansiktsuttrykkene til personene i verket blir tydelig fremtredende. Dette leder meg inn på hvilket forhold det finnes mellom de to personene i verket. Uti fra tittelen på verket er det altså en mann med sin datter. Alphonse Daudet (1840-97) var en fransk forfatter og skal forøvrig ha virket innenfor den naturalistiske retningen.³⁷ Datterens navn var Edmée.³⁸ Hva som tydelig kommer frem er at datteren lener seg mot faren, mens det ser ut til at faren igjen vender seg bort og lener seg vekk fra datteren. Mannens ansiktsuttrykk kan tolkes som oppgitt eller slitent, noe som understrekes av den øvrige kroppsholdingen hans der han støtter seg mot noe i stedet for å ha en mer oppreist positur som i min mening ville vært mer naturlig i et portrett. Samtidig ser man hvordan datteren nærmest trykker seg mot faren mens hun ser rett på oss som tilskuere med et møtende og spørrende blikk. Bildets uttrykk får en slags nedstemthet fordi man ikke får noen følelse av en kontakt mellom far og datter; som at hun søker, men at han opptrer mer likegyldig. Opplever man motivet på denne måte, får det hele en nokså tragisk avspeiling. Allikevel kan det muligens være med å sette fingeren på et aspekt i tidens omstendigheter, nemlig at man som far og datter faktisk ofte ikke hadde et så nært forhold. 1800- tallets slutt omtales som man vet således at det i en familie var mannen som arbeidet og som til størst del oppholdt seg i det offentlige rom, mens kvinnen styrte hjemmet og tok seg av barna, altså i det private. Dermed vil det være nærliggende å tro at forholdet mellom en far og sine barn ikke var så dypt eller at man følte et altfor sterkt bånd. Samtidig er det ett viktig moment i dette verket, nemlig at faren faktisk holder datterens høyre hånd. Altså finnes det en kopling og en nærhet mellom dem, og det er muligens slik man kan oppfatte motivet, at selv om man ikke uttrykker det så klart eller tydelig finnes det absolutt en familiekjærlighet og en omsorg. Det viser at det kan finnes ulike måter å uttrykke den på.

³⁶ Egne observasjoner gjort ved henholdsvis utstillingen *Rembrandt 1606-1669 Eaux-fortes* i Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris 14/11-06, samt på Musée d'Orsay 9/11-06

³⁷ Wikstrøm, Solveig, *Caplex Leksikon*. Oslo: Cappelen 2001, s. 215

³⁸ Informasjon trykket under verkets tittel, Musée d'Orsay, Paris 9/11-06

Følelser og hvordan de brukes kan igjen si noe om tidens mentalitet, der mannen var den praktisk tenkende og fornuftige mens kvinnen sås som den mer følsomme og sårbare, noe også barna var innen de ble vokste opp og formet seg etter samfunnets normer, og dette skulle godt kunne stemme overens med et slikt motiv som i *Alphonse Daudet et sa fille*.

Samtidig er det viktig å ta til betraktning det faktum at denne tolkningen nå kan gjøres med et perspektiv på historien. Familieforhold og oppfatningen om ulikhetene mellom kjønnene er noe som vil være nærliggende å tro, ikke var faktorer som Carrière hadde i tankene da han utførte dette verket. Han på sin side var en del av det samfunnet og den mentaliteten i like høy grad som alle andre. Interessant er det dog å se dette portrettet i forhold til andre lignende motiv av samtidige kunstnere. Et raskt overblikk gir inntrykket av at et mye hyppigere brukt portrettbruk er de av mødre med sine barn, noe Carrière på sin side også i meget større grad utførte enn slik som her med far og datter. Generelt får man et inntrykk av at i et mor-barn-portrett oppleves kontakten mellom personene som mye sterkere, enten man holder rundt sine barn, eller man på ulike måter vender seg mot eller nærmest viser frem sine barn. Eksempler på slike verk kan være både hos Pierre-Auguste Renoir, som maleriet *Madame Charpentier and her Children* (1878),³⁹ og hos Mary Cassatt i blant annet verket *The Family* (ca.1886)⁴⁰ som begge der har tatt i bruk denne type motiver, for å nevne noen. På den annen side kan man sammenligne Carrières *Alphonse Daudet et sa fille* med lignende motiv hos Edgar Degas, med *Vicomte Ludovic Lepic and his Daughters* (1875)⁴¹ og Berthe Morisots *Eugène Manet and his Daughter at Bougival* (1881)⁴² hvor de med fordel kan vise på den brytningen av kontakt som oppstår i et far-datter-portrett på tilsvarende måte som i Carrières motiv. Rimelig å anta i forhold til dette aspektet vil være å igjen se det med tidens øyne, hvor det vil være nærliggende å tro at man har ulike oppfatninger om hvordan en kvinne contra en mann skal fremstilles som person i et portrett. Som kvinne presenterte man seg kanskje mer gjennom sine barn, mens mannen på sin side oftere ble sett som en individuell person. Dette i seg kan ikke være et fullstendig svar da det i slike fall ville vært mer naturlig å unnlate barnas tilstedeværelse i bildet fullt og helt om ønsket var å understreke seg selv som én individuell person. Men vinkler man det noe skulle det, som jeg nevnte tidligere, ha med holdingen til følelser å gjøre, og at man som mann rett og slett ikke skulle eksponere dem unødvendig mye; noe en kvinne nok heller ikke skulle i det offentlige, men jeg vil påstå at kvinnene i betydelig større grad kunne uttrykke en omsorg og hengivelse for sine barn enn det en mann kunne. Det

³⁹ Rubin, James H. *Impressionism*. London: Phaidon Press Limited 1999, s.175

⁴⁰ Ibid: s. 237

⁴¹ Ibid: s. 190-191

⁴² Ibid: s. 229

behøvde ikke handle om, for å sette det på spissen, å elske eller ikke elske sine barn, det handlet antakeligvis om hvordan man ville se mest mulig representativ ut.



Après le bain 1887

Après le bain [Etter badet] er som det førstnevnte også et maleri, og er gjort i olje på lerret. Formatet her har en rektangulær, stående form i målene 106 x 89 cm og finnes også det på Musée d'Orsay.

Motivet består av en naken kvinne som er plassert langt frem og dekker store deler av billedflaten. Man ser store deler av kvinnen ned til hennes legger, og hun er plassert sittende i noe som kan oppfattes som et håndklede. Bakenfor denne kvinnen og til høyre for tilskueren befinner seg en annen kvinne, påtagelig mer utydelig fremstilt. Det er kun hennes ansikt og hendene som trer frem. Den øvrige bakgrunnen er mer fremtredende i dette bildet, man kan få inntrykket av et gulv og en bakre vegg, og på gulvet deler av et vaskefat. Fargebruken i dette verket er også nokså begrenset, men samtidig er det her mer naturalistisk. Den nakne kvinnens kropp er malt i nokså realistiske farger og lys og skygge samt formene trer frem på en naturlig måte. Den øvrige bakgrunnen er malt i mørkere toner, hovedsakelig i mørkere grå og brunt. Forøvrig er det den andre kvinnens ansikt som er malt i noe lysere toner og også dette håndkledet som omgir den nakne kvinnen er lysere, i hvitt og grått. Penselstrøkene er likeledes i dette bildet tydelige, dog muligens ikke i like høy grad som i *Alphonse Daudet et sa fille*. Allikevel ser man dem tydelig først og fremst i håndkledet. Lyskilden ser ut til å komme fra tilskuerens høyre side av maleriet. Kvinnen vender seg mot venstre vekk fra tilskueren og hennes høyre side blir dermed skyggelagt, det gjelder også store deler av

ansiktet hennes. Linjer i bildet oppstår uti fra kvinnens positur, ved at hun holder sin høyre arm opp over hodet, og inntrykket blir en linje som drar seg fra bildets øvre venstre kant og følger kvinnens former ned mot høyre. Hennes ben er også med å skaper linjer og inntrykket av en viss dybde i billedflaten. Ved at hun er sentralt plassert og tar opp såpass stor del av billedflaten, oppleves bildet som balansert uten spesielt mye bevegelse.

En mulig tolkningsvei av dette verket kan være å se på hvordan den nakne kvinnen er fremstilt. Det føles som at bildet får en noe seksuell undertone ved at kvinnen ”blotter” seg så tydelig som hun gjør. Det er som at kroppen blir hovedmotivet, framfor kvinnen, noe som kan understrykes ved at hun har vendt ansiktet vekk og dermed forsvinner. Man får ikke noen opplevelse av kvinnen som person, hennes ansiktsuttrykk eller lignende. I stedet er det kroppen hennes som trer frem, og dette leder umiddelbart inn på genusaspektet og igjen koplingen til datidens samfunn og dets mentalitet. At det fantes oppfatninger om ulikheter mellom kjønnenes plass og handlinger er klart kjent, noe jeg allerede har behandlet litt i forhold til førstnevnte verk. Videre er det også kjent at det i tiden fantes en tankemåte, både i samfunnets omgivelser generelt, men også i billedkunsten, der mannen nærmest hadde eneretten til å se. Med dette menes at kunstverk til størst grad ble gjort av mannlige kunstnere og det publikum det ble gjort for var likeledes hovedsakelig menn. Dermed var det mannen som hadde makten og dermed også det mannlige blikket som ble regjerende. Kvinnen ble sekularisert i billedkunsten til et objekt som skulle beskues.⁴³ I denne sammenheng og i forhold til dette maleriet *Après le bain*, kan denne oppfatningen klart appellere til motivet. Verken den nakne kvinnen eller den andre kvinnen bak henne ser ut til å søke ut mot tilskueren. De ser begge ned, ingen av dem møter blikket og man får som tilskuer en følelse av passivitet hos dem. Tenker man seg tilbake til dets samtid vil det dermed være nærliggende å tro at det ble i stedet Carrière som kunstner som betraktet dem i sitt arbeid og deretter altså øvrige mannlige tilskuere, som jo til størst del var de som beveget seg ute i det offentlige rom. Sammenligner man dette bildet med øvrige kunstnere i samtiden, finner man lignende motiv hos en hel del andre kunstnerne. Badende kvinner var et motiv som gikk igjen hos flere, mest kjent er muligens Edgar Degas verk i pastell, slik som *The tub* (1886)⁴⁴ og *After the Bath, Woman Drying her Foot* (1885-6)⁴⁵ En interessant detalj er at likeledes i visse av hans bilder møter man heller ikke blikket til kvinnene som avbildes. De vender seg som i Carrières verk vekk fra tilskueren og gir inntrykket av at det blir kroppen fremfor personlighetene som trer

⁴³ Lindberg, Anna Lena, *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Stockholm: Nordstedts Förlag 1995, s. 166-167

⁴⁴ Rubin, James H. *Impressionism*. London: Phaidon Press Limited, 1999, s. 213

⁴⁵ *Ibid*: s. 213

frem. Symbolistene på sin side tok også hyppig i bruk kvinnekroppen i sine verk og hos dem var det ofte en betydelig klarere seksuell kopling enn hos øvrige retninger under samme tid. Gustav Klimt kan nevnes som et kjent eksempel der kvinnekroppen har hovedfokus i store deler av hans verk og hvor seksualiseringen fremlegges mer eller mindre direkte. *La Frise Beethoven: Les puissances ennemies* (1902)⁴⁶ og *Judith I* (1901)⁴⁷ er eksempler på dette. At dette var så ofte forekommende hos nettopp symbolistene kan troligvis forklares med deres arbeidsmetode som bygget på å ta i bruk fantasiens og drømmenes temaer som nevnt tidligere, og friheten fantes dermed til å kunne fremstille nettopp dette som uttrykk for en del av deres fantasier. Carrière's *Après le bain* kan dog ikke sies å ha en så tydelig kopling, men det faktum at det er kvinnens kropp som lyses opp og som til størst del trer frem av det ellers nokså mørklagte motivet, gir allikevel visse assosiasjoner, og det føles som at Carrière plasserer seg et sted midt i mellom den mer realistiske avbildningen av en kvinnes hverdagslige sysler og symbolistenes mer drømmeaktige uttrykk. Dette er også slik Carrière til dels har blitt beskrevet, nemlig at hans verk uttrykker en ”*visionary realism*”,⁴⁸ altså en slags svermerisk eller drømmeaktig realisme, som nettopp beskriver sammensetningen av de to retninger, noe jeg vil utdype senere i diskusjonen som følger etter siste billedanalyse.



Le théâtre de Belleville 1895

Det tredje og siste verket jeg har tatt for meg er *Le théâtre de Belleville* [Teateret i Belleville] som i likhet med de foregående er malt med olje på lerret. Dette verket har et betydelig større format, 220 x 490 cm. Det henger nå på Le Musée Rodin hvor det er som en del av skulptøren

⁴⁶ Gibson, Michael, *Le Symbolisme*. Köln: Taschen, 2006, s. 124

⁴⁷ *Ibid*: s. 126

⁴⁸ Sterling, Charles, *Great French Painting in the Hermitage*. New York: Harry N. Abrams inc., 1958, s. 186

Auguste Rodins kunstsamling. Disse to skal for øvrig ha vært nære venner gjennom største delen av deres kunstnerkarrierer og skal ha satt stor pris på hverandres arbeid.⁴⁹

Maleriet forestiller altså teateret i Belleville. Området Belleville var den bydel i Paris der Carrière for øvrig bodde med sin familie. Motivet som er malt avbilder publikummet på balkongene inne i teateret, man ser altså ingenting av selve scenen. En hel del mennesker er avbildet sittende og stående og er fordelt på største delen av billedflaten. Fargebruken er også her meget begrenset. Det er i hovedsak kun brunfarger i ulike lyse og mørke toner som Carrière har tatt i bruk. Det mørke er dominerende, mens det lyse har blitt brukt til å fremheve ansiktene til menneskene og også balkongrekkverkene understrekes med lysere innslag. Disse balkongrekkverkene skaper også en slags ellipseform, og fungerer dermed som et rom- og dybdeskapende element i bildet. Lyset ser ut til å komme fra venstre og dermed nokså opplagt er det antakeligvis lyset fra scenen som brukes som lysskilde og som på lignende måte i forhold til de tidligere nevnte verk brukes lyset til å skape former og volum. Man kan få inntrykket av at maleriet er utført med enkle grep; det vil si, få farger, få detaljer, men allikevel skapes det en veldig stemning, bildet virker veldig ”levende”, og det føles som at det er med hjelp av hans spesielle teknikk at inntrykket blir slik. Om man forestiller seg i motsetning at han hadde brukt et større spekter av farger ville man muligens også kunne skapt en slags livlighet og en dynamikk, men jeg vil våge å tro at man ville mistet selve *stemningen* som det blir i Carrières bilde: Den mørke atmosfæren, utydelighetene og det diffuse som blir resultatet av penselføringen og de mørke bruntonene som kombineres på en malerisk måte. Og selv om man ikke opplever så mange detaljer, får man allikevel et ganske klart bilde av hva som foregår blant menneske som oppholder seg der. Man ser at noen sitter, noen står, visse lener seg mot rekkverket, andre peker. Robert James Bantens gir en beskrivelse i boken *Eugène Carrière His Work and His Influence* av dette teateret. Det lå midt i Belleville som var et område der arbeiderklassen bodde. Teateret skal ikke ha vært spesielt stort eller flott og heller ikke spesielt kjent. Men det skal ha vært populært blant de som bodde i området og oftest skal det ha blitt spilt lettere, humoristiske stykker, revyer og farser.⁵⁰ Muligens er det derfor man kan få inntrykket av en mer uhøytidelig stemning i dette verket. Tilskuerne ser ikke passive ut, slik man vanligvis opplever et teaterpublikum; de ser i betydelig større grad ut som et ganske engasjert publikum, som lot seg rive med i det som foregikk på scenen. En av grunnene kan være at dette var arbeiderklassens teater, og at den mer høytidelige og

⁴⁹ Bantens, Robert James, *Eugène Carrière His Work and His Influence*. Michigan: UMI Research Press, 1983, s. 79

⁵⁰Ibid: s. 57

tilbaketrukkede stemningen var noe som i større grad tilhørte borgerskapets kretser i samtiden.

Le Théâtre de Belleville skal Carrière ha gjort som et prosjekt for å vise hvordan han avbildet det urbane livet til nettopp arbeiderne og håndverkerne i det området han selv bodde i, og selv om han som kunstner var blitt nokså anerkjent i samtiden, var han samtidig politisk engasjert.⁵¹ Dette føles dermed som noe av paradoks, da man som symbolist tydelig tok avstand fra nettopp dette, nemlig engasjement i samfunnet, nettopp fordi man ville understryke det kaos som fantes og dermed peke vekk fra dette og finne harmoni og balanse på mer åndelige plan. Men det viser dermed igjen på den ”dobbelthet” som til stadighet oppstår i Carrières kunst. Et problem som oppsto som følge av dette var mottagelsen som *Le Théâtre de Belleville* skal ha fått. Man ventet seg en avbildning av teateret slik som det var, men på grunn av den teknikk som Carrière hadde brukt oppfattet mange det som dystert og metaforisk, og skapte en viss uro blant tilskuerne.⁵²

Teatermotivet var generelt på sin side ikke uvanlig blant kunstneres valg av motiv. Pierre-Auguste Renoir og Mary Cassatt er eksempler på kunstnere som blant annet brukte teateret som avbildningsmodell, som *The Loge* (1874)⁵³ av Renoir og Cassatts *Two Young Ladies in a Loge* (1882)⁵⁴ er eksempler på. En klar forskjell på deres og Carrières verk er dog at Renoir og Cassatt i sine bilder fokuserer i større grad på betydelige mindre grupper av mennesker, ofte kun avbildninger av enkelte personer, og deres spekter av farger er som sådan også betydelig bredere. Deres fokus virker i større grad rettet mot frestillingen av de spesifikke personene, deres klær, deres positur og lignende, i motsetning til Carrière som fremstiller selve massen av mennesker, som gjør at de hver og en forsvinner i hverandre og i det mørket som bildet har. Man kan forstå publikums reaksjoner på bildet om man forventet seg denne direkte gjengivelsen av teateret og deretter ser Carrières måte å fremstille det på. Hva som her igjen viser på dette doble inntrykket, blir at Carrière avbilder et virkelig sted, men at han i stedet for å løfte frem de materialistiske elementene som ville være karakteristiske for nettopp dette teateret, skaper han i stedet et stemningsuttrykk; den noe magiske stemningen som bør oppstå når man er i teateret, lyset i salen slukkes og scenen tennes. Og muligens er det nettopp i teateret man for en stund kan glemme tid og rom, noe

⁵¹ Rapetti, Rodolphe, *Symbolism*. Sted: ingen informasjon. English-language Edition: Editions Flammarion, 2005, s. 138

⁵² Ibid: s. 139

⁵³ Rubin, James H. *Imoressionism*. London: Phaidon Press Limited, 1999, s. 240

⁵⁴ Ibid: s. 232

som i seg var Carrières ønske, å kunne avbilde noe uten og kople det til hvor man befant seg eller om det var dag eller natt.

Diskusjon

Dette sistnevnte faktum i foregående avsnitt kan belyse store deler av Carrières kunst. Hans uttrykksmåte kan sies å bli noe av et paradoks da han som utgangspunkt for sine motiver var så klart knyttet til den virkelige verden og hva som foregikk i samfunnet rundt ham mens han behandlet billedflaten tydelig som et maleri, og ikke et element for å direkte avbilde hva han så. Man kan få inntrykket av at det skjer en nokså stor endring fra utgangspunktet til det ferdige verket. Dette i seg er muligens ikke så spesielt. Tenker man seg hva som for øvrig foregikk innenfor kunstens område på slutten av 1800-tallet, ser man flere eksempler på dette, hvor man fikk et nytt fokus der maleriet som *maleri* ble viktig, men det er allikevel interessant å kunne plassere Carrière inn i tiden og som en del av *fin de siècle*, altså den mangfoldigheten av kunstneriske tendenser som blomstret rundt århundredets slutt.⁵⁵

Hvordan kan så Carrières bilder sees på i denne sammenheng? Ett aspekt som dog kan knytte Carrière til impresjonismen var hvordan hans verk så tydelig gir inntrykket av å være *maleri*. Selv om han ofte i betydelig større grad har elementer som klart er naturalistiske, slik som de tre verkene som behandles her og i høyest grad i *Après le bain*, ser man allikevel hvordan han lar fargene, formene og lyset bli like relevante som selve motivet. Ved å begrense fargebruken slik som han gjorde, viste han så at det var et klart skille mellom virkeligheten og bildets virkelighet. Allikevel var hans måte å arbeide på til dels mer lik Akademiets oppfatning. Han skal ha arbeidet med en hel del skisser, ikke minst til *Le Théâtre de Belleville*, innen selve motivet ble skapt. Studier av mennesker i ulike situasjoner skal blant annet vært del av hans forarbeid,⁵⁶ noe som skiller seg klart fra impresjonistenes mer spontane arbeidsmåte. Carrières fargebruk oppfattes likeså avvikende fra impresjonistene med hans mer ”tunge” bruntoner, som nevnt tydeligere preget akademimaleriene, i motsetning til den lyse, nærmest pastelltonede fargene som impresjonistene tok i bruk. Hva som dog er et mer overensstemmende synspunkt var viktigheten av *lyset* i et bilde, som både Carrière og impresjonistene har understreket. Selv om de tar i bruk det på forskjellige måter og får til dels ulike uttrykk av det, var det allikevel noe som opptok dem. Impresjonistene som var opptatt

⁵⁵ Jørgensen, Erling Magnar, *Jørgensens lille kunstordbok*. Sted: ingen informasjon. Forsynthia Forlag, 1999, s. 34

⁵⁶ Rapetti, Rodolphe, *Symbolism*. Sted: ingen informasjon. English-language Edition: Editions Flammarion, 2005, s. 138

av friluftsmaleriet, oppfattet lyset ikke kun som lys, men som et element med en egen fargeverdi,⁵⁷ og dette ble dermed en av de viktigste kjennetegnene for deres verk. Carrière på sin side var også opptatt av lyset. Som nevnt tidligere mente han at ingenting kunne skapes uten lyset og energien som oppsto fra det, noe som både gjaldt i det virkelige livet og i skapelsen av et kunstverk. Lyset er også det som løfter frem motivene i de tre verkene som behandles her og understryker Carrières tenkemåte. En mulig sammenligning som kunne være interessant å nevne uten å gjøre noen påstander om mulige koplinger, er Carrière i forhold til Claude Monet. Monet var som kjent meget opptatt av lyset og dets innvirkning på motivet i sine verk. Et godt eksempel er serien *Katedralen i Rouen* (1892-94)⁵⁸ der han brukte samme motiv gjentatte ganger for å utforske hvordan lyset endret seg og dermed også endret formene og uttrykket i bildet. Carrière på sin side har med sine verk, som nevnt ovenfor, til tider blitt oppfattet som gjentakende, da han i sine bilder ofte brukte lignende motiv, slik som mor og barn- portretter. En mulig tolkning kunne dog gjøres ved å se det som en parallell til Monets arbeidsmåte, og at Carrière på lignende vis har brukt likartede motiv som grunnlag for en type utforskning, altså ikke av motivet i seg, men i forhold til billedflaten og hvordan bruk av farger, lys og skygge kunne endre uttrykket av verkene.

Videre føles det som at det ligger noe særdeles meningsfullt i det tidligere nevnte uttrykket ”*visionary realism*”. Det peker på det bestemte punktet som også jeg mener gjør at Carrières verk skiller seg til stor del fra mange andre, fordi han forente to retninger som i første omgang ikke skulle kunne la seg forene i et verk med naturalismens så tydelige virkelighetskopling og symbolismens så markerte avstand fra den virkelige verden. En lignende måte, som det ovenstående uttrykket, å beskrive Carrières bilder på gjordes også slik: ”*to lend the enchantment of dreams to reality*”.⁵⁹ Således kan også bildene fungere, at man rett og slett ”låner” visse aspekter og setter de i en annen sammenheng, som i dette fall, drømmene blir lånt fra symbolistene og satt i naturalistenes virkelighet, for å beskrive det enkelt. Allikevel finnes et faktum som gjør at Carrières verk kan løftes vekk fra den naturalistiske sammenhengen, og det er at han faktisk stenger av store deler av det virkelige livet i sine bilder. Ser man på de tre verk som jeg har tatt for meg her, er de alle avbildninger i et lukket miljø. Man kan muligens diskutere om et teater er et lukket miljø da det er et offentlig sted, men parallellene som synes å komme frem mellom bildene er at de på hver sin

⁵⁷ Burmeister, Ralf, *Maleriets historie fra renessansen til i dag*. Köln: Könemann Verslagsgesellschaft 1995, s. 73

⁵⁸ Ibid: s. 75

⁵⁹ Mathieu, Pierre-Louis, *The Symbolist Generation 1870-1910*. Geneva: Editions d'Art Albert Skira S.A. 1990, s. 59

måte stenger ute den verden som finnes på utsiden av det som skjer i bildet. Ser man på Carrières verk i et større omfang, slik som de mange familieportrettene, understrykes dette aspektet. Som nevnt tidligere var slutten av 1800-tallet en tilsynelatende turbulent tid, da mye foregikk og mye uro fant sted generelt i samfunnet. Dette er noe som ikke kommer til syne i Carrières bilder, og en måte å oppfatte det på kan være at han bevisst valgte bort dette og i stedet ønsket å kun fokusere på hva man kan kalle mer ”behagelige” motiv fra hjemmet og for øvrig unnlate å antyde omgivelse rundt sine motiv. Således oppfattes det som at Carrière på lik linje med symbolistene i øvrig flyktet fra virkeligheten og inn i sin egen virkelighet. Men fremdeles kan man ikke unnlate å se ham som del av naturalismen, samtidig som de tidligere omtalte momentene rundt impresjonismen fremdeles virker inn når man ser på hans verk, og viser på problemet det ligger i å plassere ham. Videre er det interessant å se på hvordan man tar i bruk uttrykket realisme i forhold til Carrières verk. Innledningsvis viste jeg på et problem som oppstår mellom naturalisme og realisme, ved at de ofte sees som to separate retninger kunsthistorisk sett, mens de ofte brukes som synonymmer når de brukes i beskrivelse av et enskilt verk. Dette ser man tydelig også i denne sammenheng, der Carrière i allmennhet defineres som en del av naturalismen, mens uttrykk som visjonær realisme blir brukt for å beskrive hans kunst. I allmennhet kan man muligens se det som to uttrykk som beskriver samme sak, og at uttrykkene som sådan skal kunne brukes om hverandre. Allikevel er det interessant å se på om det kan ha noen betydning her i denne sammenhengen. I det første avsnittet redeviste jeg naturalismen og realismen som to separate retninger. Distinksjonen mellom dem var at realismen i større grad enn naturalismen ofte hadde mer politiske budskap eller samfunnskritiske kommentarer. Skal man se dette i forhold til Carrières verk, kan man muligens se *Le Théâtre de Belleville* som ett eksempel, der man skulle kunne definere det som til dels realistisk, ikke fordi det skulle være samfunnskritisk, men fordi det så tydelig er et motiv hentet fra det samfunnet som han levde i og gir et innblikk i det livet som arbeiderklassen levde. Samtidig skal det også nevnes at Carrière skal ha vært meget politisk engasjert i den sosialistiske bevegelse, noe jeg har vært inne på tidligere. Muligens vil det dermed være av viss betydning å kunne definere ham som realist gjennom hans samfunnsengasjement, men ser man hans bilder i helhet, gir uttrykket i betydelig større grad rom for en mer sammensatt og flerdelt tolkning, og igjen vises problemet med å definere hans kunst.

Bemerkelsesverdig å nevne i forhold hvordan hans kunst kan defineres, er å studere hvordan man på Musée d’Orsay sin oversikt over de ulike kunstnerne og deres plassering i museet, har plassert Eugène Carrière. Muligens har ikke dette så stor betydning, men det er

allikevel interessant å observere at man har betegnet ham som del av symbolismen, mens selve verkene henger i en avdeling som tilhører naturalismen.⁶⁰

Når dette er sagt, er det viktig å se at en bestemt ”plassering” ikke behøver være det relevante i denne sammenhengen, men i stedet bruke dette som man har kommet til underfund med til å vise på det mangfoldet som kan ligge i et kunstnerskap og hvordan Carrière som kunstner kan sees i den større sammenhengen, som en del av en meget dynamisk periode i kunsthistorien. Mangfoldet i hans arbeid blir en del av den tendensen og av den større strømmen av utforskning og tøyning av grenser som modernismen hadde ført med seg. Som jeg skrev i innledningen virker det som at Carrière har blitt noe bortglemt gjennom historien, og muligens kan noe av grunnen til dette være at man uti fra oppfatninger om definisjoner har sett Carrière som ”enten” eller ”verken” det ene eller andre, slik som naturalist eller symbolist. I stedet skulle man kunne vise på muligheten til å kunne defineres som ”både-og”, og hvordan det i betydelig større grad kan plassere Carrière i tiden ved å se at han tar del av flere sider av de kunstneriske retningene og er selv med å tøyne grensene for hva som skjer i billedkunsten. Det interessante å vise på er hvordan man nettopp gjennom inngående billedanalyser kan gjøre seg kjent med en kunstner og få en større forståelse for dens verk og således se ham i sin samtid, i stedet for å gjøre en motsatt prosess der man ser omstendighetene først, for deretter prøve forstå en kunstners verk. Denne metoden skal heller ikke undervurderes; jeg har selv i denne oppgaven startet med en mer generell beskrivelse av omstendighetene rundt Carrières tid, men kjernen i det hele er at man skal kunne gå inn å ta for seg ett enkelt verk for deretter å kunne løfte blikket og se større sammenhenger. Det vil være nærliggende å tro at man som kunstner hovedsakelig også ville gå til veie på lignende måte, ved at man først må utføre selve verket før det kan bli en del av resten av samfunnet. Denne tankegangen kan virke nokså naiv, men derfor viser det også på relevansen med mer omfattende billedanalyser, og at de muligens i noen tilfeller burde få mer plass når det gjelder omhandlingen av en kunstner. Gjennom denne oppgaven mener jeg at nettopp billedanalysene har vært det fundamentale for å kunne belyse Eugène Carrière og hans kunst på en slik måte at den mangfoldigheten som finnes der kan løftes fram og gi nye inntrykk og oppfatninger av ham som kunstner.

⁶⁰ Egne observasjoner gjort ved Musée d'Orsay, Paris 9/11-06

Sammenfatning

Mitt syfte med denne oppsatsen var å se hvordan man kan belyse et kunstnerskap som Eugène Carrières gjennom inngående billedanalyser. Jeg viste på i innledningen hvordan han generelt i litteraturen som omhandler ham har blitt fremstått, og hvordan man til dels kan få inntrykket av at hans kunstnerskap har blitt nærmest bortglemt av ulike mulige årsaker. Jeg ville se om man med andre perspektiv kunne se på Carrières bilder og jeg ville finne ut om man ved å utføre disse billedanalysene kunne si noe mer eller få nye inntrykk av hans verk eller av ham selv som kunstner. Innfallsvinklene jeg valgte å ta sikte på var visse aspekter i forhold til genus og hvordan hans verk kan si noe om samtiden, samt se på bildets egne virkelighet, dets formalistiske oppbygning og se hva dette kunne si om Carrière som en del av den såkalte *fin de siècle* og modernismens fremmarsj mot det autonome maleri.

For å ta rede på dette valgte jeg å først å redegjøre for tiden rundt Carrière, hans samtid og hva som for øvrig foregikk først og fremst i Paris der han selv bodde med sin familie og arbeidet, både i samfunnet generelt, men hovedsakelig hvordan kunstens utvikling så ut og hvilke retningsstrømninger som pågikk, som kunne la seg dele i to tendenser, med tanke på hvilket forhold til virkeligheten contra maleriets virkelighet man hadde. Jeg startet med naturalismen og realismen, deretter kom jeg inn på impresjonismen, som på noe ulike måter knyttet sin kunst til det virkelige livet. Parallelt så jeg på den mer idealistiske bevegelse som utvikledes fra romantikken, gjennom prerafaelitene og mot symbolismen som på sin side i større grad ville se vekk fra virkeligheten og i stedet rette blikket innover i seg selv og fokusere på det mer åndelige plan. Gjennom dette skapte jeg et bilde av hvordan de ulike retningene første frem under 1800-tallet, og hvordan man kunne se disse to tendenser som motsetninger i tiden.

Deretter kom jeg inn på Carrière selv og hvordan han kunne oppfattes i forhold til dette. Dette viste på en mer vag overgang mellom de ovennevnte tendensene, da Carrière nettopp tok i bruk elementer fra begge. Med sine klare koplinger til virkeligheten i avbildningen og portretter av mennesker på den ene side, mens han samtidig utviklet en meget personlig teknikk der fargeskalaen ble redusert til hovedsakelig brunt og hvor han valgte vekk avbildningen av den øvrige omgivelse rundt sitt hovedmotiv for å ta vekk oppfatningen om tid og rom. Dette viste altså på hvordan Carrière som kunstner kombinerte aspekter som i første omgang var motsetninger av hverandre.

Videre utførte jeg de tre billedanalysene. Verkene ble først tatt for seg separat, med en formalistisk beskrivelse, analyse og mulige tolkninger i forhold til de perspektivene jeg ville se på, nemlig til dels genrespektet og hvordan man kunne si noe om samtiden gjennom disse verkene, og også hvordan den selve formalistiske oppbyggingen kunne si noe om Carrières teknikk og utførelse i forhold til den øvrige samtidens modernistiske maleri. Ved å gjøre dette kom jeg frem til at Carrière kunne sammenlignes med flere av sine samtidige kunstnere, i forhold til sine motivvalg, slik som Edgar Degas og Mary Cassatt for å nevne noen. Hans teknikk var dog mer unik, samtidig som jeg gjorde en mulig kopling til 1600-tallet og Rembrandts noe lignende teknikk.

Deretter fulgte diskusjonsdelen der jeg så på de tre verkene samlet for å se hvordan eller på hvilke måte de kunne si noe om Carrière som kunstner i forhold til øvrige omgivelser. Diskusjonen førte frem til at nettopp Carrières malerier kan si noe om den dynamikken og det mangfoldet som vokser frem utover 1800-tallet og på hvilken måte ulike retninger som i første omgang motstrider hverandre kan forenes og skape nye uttrykksmuligheter. Interessant å se er hvordan billedanalysene på denne måte har kunnet blitt tatt i bruk for å belyse nye sider av Carrières kunst og viser relevansen med en slik prosess.

Litteratur og kildehenvisninger

- Bantens, Robert James, *Eugène Carrière His Work and His Influence*. Michigan: UMI Research Press, 1983
- Gerhardus, Maly and Dietfried, *Symbolism and Art Nouveau Sense of Impending Crisis, Refinement of Sensibility, and Life Reborn in Beauty*. Oxford: Phaidon Press, 1979
- Rapetti, Rodolphe, *Symbolism*. Sted: Ingen informasjon. English- language edition: Editions Flammarion, 2005
- Rosenblum, Robert & Janson, H.W., *Art of the Nineteenth Century Painting and Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1984
- Mathieu, Pierre-Louis, *The Symbolist Generation 1870-1910*. Geneva: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1990
- Gibson, Michael, *Le Symbolisme*. Köln: Taschen, 2006
- Mackintosh, Alastair, *Symbolismen och Art nouveau*. London: Thames and Hudson, 1975. Svensk utgåva: Bonniers Förlag, 1977
- Dorra, Henri, *Symbolist Art Theories A Critical Anthology*. California: University of California Press, 1994
- Sjölin, Jan- Gunnar, *Att tolka bilder*. Lund: Studentlitteratur, 1998
- Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. California: University of California, 1974
- Burmeister, Ralf og Delius, Christoph m.fl. *Maleriets historie fra renessansen til i dag*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft, 1995
- Gowing, Sir Lawrence m.fl., *The Encyclopedia of Visual Art Volume Five History of Art Realism – South African Art*. London: Encyclopedia Britannica International, LTD, 1989
- Perry, Gill, *Gender and Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1999
- Lindberg, Anna Lena m.fl., *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Stockholm: Nordstedts Förlag AB, 1995
- Frascina, Francis m.fl., *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1993
- Cornell, Peter m.fl., *Bildanalys. Teorier, metoder, begrepp*. Värnamo: Fälth & Hässler, 1999

- Ocvirk, Otto G m.fl., *Art Fundamentals Theory & Practice*. Ninth Edition. New York: The MacGraw-Hill Companies, 2002
- Jørgensen, Erling Magnar, *Jørgensens lille kunstordbok*. Sted: ingen informasjon, Forsynthia Forlag, 1999
- Kleiner, Fred S. m.fl., *Gardner's Art Through the Ages*. Eleventh Edition. Orlando: Harcourt Inc., 2001
- Wikstrøm, Solveig m.fl., *Caplex Leksikon*. Oslo: J. W. Cappelens forlag AS, 2001
- Rubin, James H. *Impressionism*. London: Phaidon Press Limited, 1999
- Sterling, Charles, *Great French Painting in the Hermitage*. New York: Harry N. Abrams inc., 1958
- Linger, Håkan (redaktør), *bif Bok- & bibliotekstidning*. Utgåva 4, 2006

Bildehenvisninger

- *Alphonse Daudet et sa fille*, www.marcelproust.it 3/1-07
- *Après le Bain*, www.cadeaux.com 3/1-07
- *Le Théâtre de Belleville*, www.eugenecarriere.com/oeuvres/bellevis.htm 3/1-07