

Stine Krogh Hagen

Konstruksjon og abstraksjon

Et politisk blikk på Peder Balkes
(1804-1887) landskaper

Masteroppgave i kunsthistorie

Trondheim, våren 2013



© Stine Krogh Hagen

KONSTRUKSJON OG ABSTRAKSJON:

ET POLITISK BLIKK PÅ PEDER BALKES (1804-1887) LANDSKAPER

Masteroppgave i kunsthistorie

Trondheim, mai 2013

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst-og medievitenskap



Forside, omslag: *Nordkapp* (1840-tallet). I privat eie.

Illustrasjonsfoto s. 6: *Nordkapp* (detalj) (udatert). I privat eie.

Illustrasjonsfoto s. 16: *Dresden* (detalj) (udatert). I privat eie.

Illustrasjonsfoto s. 31: *Vardø Fyrtårn* (detalj) (1860-tallet). Trondheim Kunstmuseum

Illustrasjonsfoto s. 51: *Nordkapp* (detalj) (1840-tallet). Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.

Forord

Som første student ut i den nye satsningen Praktisk-orientert master (POM) ved NTNU, har jeg vært gjennom mange utfordringer i arbeidet med denne oppgaven. Den planlagte Balke-utstillingen som prosjektet var ment å være tilknyttet, ble avlyst på et stadium hvor det var for sent for meg å bytte tema for oppgaven. Samtidig har POM, både masteroppgaven og fagene som inngikk i kurset, vært svært lærerike og nyttige erfaringer. Takk til den alltid entusiastiske og inspirerende fagansvarlige for POM, Helen Jøsok Gansmo.

En stor takk går til veilederen min, Tore Kirkholt, som alltid har bidratt med konstruktiv, oppmuntrende og kunnskapsrik tilbakemelding på både skrevne tekster og idéer. Ditt omfattende arkiv av avisartikler fra 1840-tallet har også vært til stor hjelp.

Jeg vil også takke alle medstudenter for faglige diskusjoner og gode råd, både i og utenfor lesesalen. En spesiell takk går til Ingrid som mang en gang har tatt seg tid til tilbakemeldinger og samtaler i forbindelse med mitt prosjekt.

Tusen takk til Trondheim Kunstmuseum for å låne bort meg kontorplass til meg ved museet. Nødvendige turer ned i museets magasin har også vært til stor nytte. En ekstra takk ønsker jeg å rette til Jon-Arild Johansen for all hjelp i arbeidet, tekstlesing og ellers hyggelige samtaler.

Takk til Ann-Helen og Bernt for deres grundige og nyttige korrekturlesing.

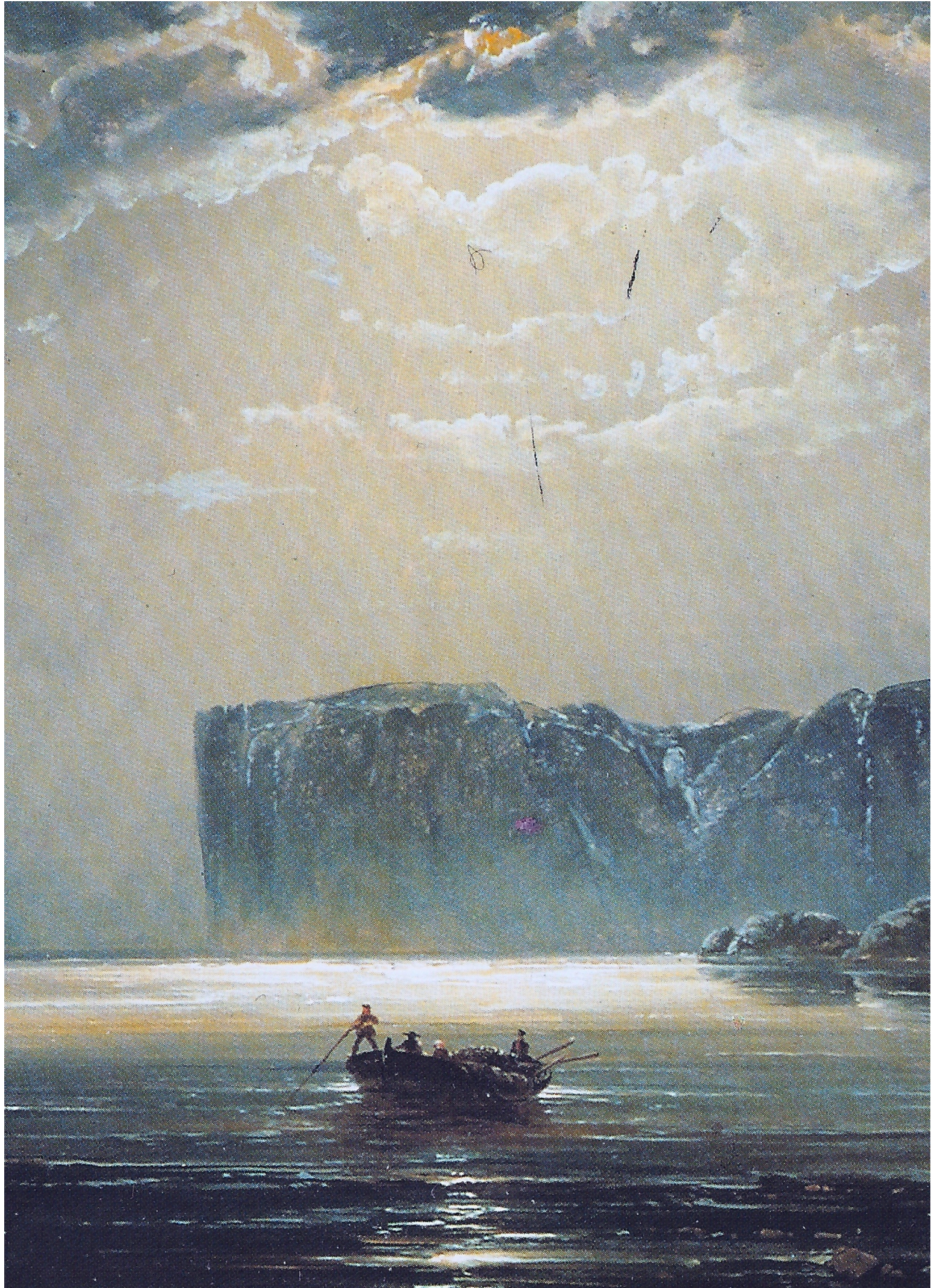
Til slutt en stor takk til Kristian for all støtte, oppmuntring og hjelp gjennom arbeidet med masteren – din tålmodighet har vært helt avgjørende.

Stine Krogh Hagen

TRONDHEIM, MAI 2013

INNHold

FORORD	3
INNLEDNING.....	7
Introduksjon og bakgrunn for prosjektet	7
Fortolkerens subjektivitet og den historiske horisont: Teoretisk og metodisk utgangspunkt.....	8
Forskningshistorikk	10
Oppgavens mål og problemstilling.....	12
Oppgavens struktur	13
1. BALKES MANGLENDE REALISME: FRA SVAKHET TIL STYRKE.....	17
Fra dekormaler til sosial reformator: Peder Balkes (1804-1887) biografi.....	18
Ulike tilnæringer til naturen: Balke, Dahl og Friedrich	19
Symmetri, teatraliskhet og stramme linjer – om Balkes kompositoriske prinsipper	21
En sviktende fremstilling: Samtidens forståelse av Balkes kunst	26
"Japaneseri", abstraksjon og deformasjon: Forståelsen av Balkes kunst i ettertiden.....	30
2. BALKES BILDER TOLKET I ET POLITISK PERSPEKTIV	35
Politisk lesning: en ikonografisk vinkling.....	35
En ideologisk betydning av landskapet: den nordnorske melankolien	37
Motivets underleggelse av rammen: Tidemands politiske blick	39
Å ÅPNE LESNINGEN AV BALKES BILDER: AVSLUTTENDE BETRAKTNINGER	52
LITTERATUR	54
ILLUSTRASJONER	58



Innledning

Landscape in art can express a set of political values, a political ideology, when it is least seeming to invoke political significance.¹

Introduksjon og bakgrunn for prosjektet

Denne masteroppgaven handler om den norske maleren Peder Balkes (1804-1887) kunst.² Hans malerier plasseres gjerne innenfor en romantisk landskapstradisjon, og i ettertiden har han blitt særlig kjent for sine visjonære fremstillinger av den nordnorske naturen. Møtet med Balkes bilder har for meg, i likhet med mange andre, budt på forundring og fascinasjon. Det finnes ingen egentlige paralleller i samtidens visuelle kunst, og hans maleteknikk er unik i sin sammenheng. Balke arbeidet gjerne med et forenklet formspråk og abstraherte fargene i bildet til et spill mellom det lyse og det mørke. Han måtte se seg kritisert i samtiden på grunn av sin manglende realisme i naturgjengivelsen.

Jeg har valgt å gjøre en politisk lesning av Balkes bilder, da dette er en lite utforsket vinkling i tidligere forskning. Min lesning knytter seg først og fremst til en politisk dimensjon som samtidens kunstkritiker i *Morgenbladet*, Emil Tidemand (1812-1865), kan ha oppfattet i Balkes bilder. Denne dimensjonen handler om bildets formale oppbygning som grunnlag for politisk interesse hos Tidemand. Samtidig vil jeg utforske både motivmessige og ideologiske aspekter ved Balkes landskaper i politisk kontekst.

I dagens forskning er det en sterk interesse for koblingen mellom politikk og landskap, og som åpningssitatet fra kunsthistoriker Malcolm Andrews vitner om, kan landskapet i kunsten være uttrykk for politiske og ideologiske verdier når det i utgangspunktet ikke virker til å være tilfellet.

¹ Malcolm Andrews, *Landscape and Western art*, (Oxford: Oxford University Press, 1999), 156.

² I utgangspunktet skulle prosjektet være forbundet med en planlagt Balke-utstilling ved Trondheim Kunstmuseum i 2014, i henhold til at museet er min praksispartner i min praktisk-orienterte mastergrad. Planen var å undersøke mulige vinklinger en slik utstilling kunne ha, men utstillingsplanene ble dessverre avlyst.

Fortolkerens subjektivitet og den historiske horisont: Teoretisk og metodisk utgangspunkt

A study that focuses on reading cannot but question the location of meaning and the related concern regarding the subject of interpretation. Such a task inevitably leads to the further question: Why bother to interpret if interpretation is subjective anyway?³

Tolkning av bilder vil alltid preges av betrakterens egen form for kulturell og personlig bagasje, og et verk vil aldri ha en fast, forhåndsbestemt mening, skriver Mieke Bal.⁴ Hennes semiotiske utgangspunkt dreier seg om forståelsen av at et verks meningsinnhold alltid vil skapes i møtet mellom verket og ulike betraktere.⁵ Som en følge av dette vil aldri meningen være fastsatt eller forhåndsbestemt. Dette fører til at kunsthistorisk tolkning i en viss grad alltid vil preges av subjektivitet – ulike betraktere og fortolkere opplever meningsinnholdet i et bilde på forskjellig vis. Samtidig, sier Bal, er det vanskelig å forsone seg med ideen om at "alt er lov" i en tolkningsprosess, hvis det er slik at tolkningen bare er basert på subjektive oppfatninger uansett. Å anerkjenne dette ville vært å undergrave fortolkning og analyse som akademisk aktivitet. Bal mener at tolkning, og derfor lesing av bilder, er en nyttig prosess til tross for at man kan stille seg kritisk til om et verks meningsinnhold er mulig å finne. Tolkningen, eller prosesseringen, av et verk er like sentral som produseringen av det, skriver hun.⁶

Med boken *The Practice of theory: poststructuralism, cultural politics and art history* (1994) søkte Keith Moxey å utfordre den positivistiske tradisjonen i kunsthistorien: "it will have to abandon its traditional reliance on a correspondence theory of truth."⁷ Dette innebærer å omfavne et mer relativistisk syn på kunsthistorien, hvor målet ikke er å finne en sannhet om hvordan det faktisk var, men å ta i betraktning at kunsthistorisk forskning alltid vil farges av verdier i fortolkerens egen samtid. Det er med

³ Mieke Bal, *Reading "Rembrandt": beyond the word-image opposition*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 12.

⁴ *Ibid.*, 12.

⁵ Bal må betraktes i sammenheng med den delen av den kunsthistoriske forskningen vi kan kalle den postmoderne tradisjonen tilknyttet blant annet "visual culture"-tradisjonen fra omkring 1970-tallet og fremover. Hennes bakgrunn ligger i litteraturvitenskapen og hun har utgitt mange bøker og artikler hvor hun drøfter semiotikken som metode – også i kunsthistorisk sammenheng.

⁶ Bal, *Reading "Rembrandt": beyond the word-image opposition*, 13.

⁷ Keith Moxey, *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history*, (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1994), 5.

andre ord viktig å erkjenne sin egen "situertethet" i arbeidet med historiske studier. Mine interesser for å undersøke Balkes bilder i en politisk kontekst kan knyttes til en samtidig interesse for koblingen mellom landskap og politikk. Denne interessen for det politiske i landskapet er synlig blant annet gjennom W. J. T Mitchells bok *Landscape and Power* (2002) som belyser ulike aspekter av hvordan landskapet forholder seg til samfunnsmessige, kulturelle og ideologiske problemstillinger.⁸ Boken inneholder enkeltstående artikler signert mange ulike forfattere, og i denne oppgaven har jeg blant annet brukt Ann Berminghams tekst "System, order and abstraction- The Politics of English Landscape Drawing around 1795" som utgangspunkt for hvordan landskapskunstens estetikk kan forstås som del av en større samfunnshistorisk og politisk sammenheng.

Samtidig som fortolkeren skal være bevisst sin egen forankring i samtiden, kan ikke nåtidens sosiale og politiske verdier påtvinges fortiden – den hermeneutiske prosessen må være *dialogbasert*, hevder Moxey. Det vil si vi må la fortiden undersøke oss, i like stor grad som vi undersøker den. I lesningen av historiske tekster vil dette innebære å forsøke å få grep om fremmedheten i den historiske horisonten.

A persuasive historical argument would be one that made every effort to grapple with the strangeness or "otherness" of the historical horizon it sought to understand.⁹

Moxey insisterer dermed på at man i tolkningen av fortiden må søke å få grep om "annerledesheten" som ligger i den historiske horisonten. Dette betegner mitt arbeide i denne oppgaven; gjennom å søke tilbake til samtidige, kritiske tekster som omhandler Balkes kunst, vil jeg prøve å få grep om den historiske horisonten som Balkes bilder en gang inngikk i.

Slik forskningshistorikken vil vise, har man tradisjonelt latt kunstnersubjektet spille en sentral rolle i tolkningen av Balkes bilder. Et mål for denne masteroppgaven har vært å fjerne meg fra kunstnersubjektet i lesningen av bildene. Dette innebærer blant annet

⁸ Boken inneholder tekster som på en eller annen måte forholder seg til landskapet ikke bare som en ting vi ser eller "leser", men som et instrument for kulturell makt og som en sentral del i dannelsen av nasjonale og sosiale identiteter. W. J. T. Mitchell, *Landscape and power*, (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

⁹ Moxey, *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history*, 15.

å unngå å trekke inn Balkes egne erfaringer av naturen, slik vi kan lese av hans selvbiografi fra 1870-tallet. Kilden har tidligere hatt en viktig rolle i forskningen.¹⁰

Mieke Bal og Norman Bryson skriver i artikkelen "Semiotics and Art History" (1991) at den humanistiske kunsthistoriske diskursen fortsatt preges av et fokus på kunstnersubjektet, hvor "kunstneren-og-hans-verk" blir et sentralt referansepunkt i forskningen. Dette gjenspeiles i det store antallet kunstnermonografier som eksisterer innenfor den kunsthistoriske litteraturen. Dette fører til at kunstneren nærmest får en hegemonisk status. Bal og Bryson skriver at en sterk betoning av kunstnersubjektet i kunsthistoriske studier kan bidra til en rekke ideologiske konstruksjoner – idéen om kunstnergeniet og oppfatningen av det ekspressive kunstverket er bare noen av disse.¹¹

Innenfor den modernistiske diskursen har man tradisjonelt arbeidet med en form for "nedstrippet" kunstnersubjekt. Forskerne innenfor dette feltet har gjerne villet definere seg nettopp ut fra ønsket om å distansere seg i størst mulig grad fra subjektet. Michael Baxandall brukte en mengde eksempler og idéer utenfor kunstens område i studiet av Chardins maleri *A Lady Taking Tea* (1735). Han skisserte opp en parallell mellom kunstneren og samtidige synsvitenskapelige teorier representert ved blant andre Locke og Newton, og viste hvordan samtidens kontekstuelle faktorer kulminerte i kunstverket.¹²

I Balke-forskningen har man tradisjonelt viet mye plass til kunstnersubjektet, særlig innenfor den romantiske tradisjonen. Dette vil bli diskutert mer inngående når vi nå skal bevege oss over på forskningshistorien.

Forskningshistorikk

Forskningsfeltet rundt Balke ble etablert ved gjenoppdagelsen av hans kunst i forbindelse med Norges Jubileumsutstilling på Frogner i 1914, og de første publikasjonene ble utgitt

¹⁰ Det foreligger en selvbiografi av Balke. Originaldokumentet er ikke tilgjengelig, men utdrag fra teksten kan leses i: Harry Fett, "Peder Balkes selvbiografi – meddelt ved Harry Fett," *Kunst og Kultur*, no. 9 (1921), Marit Lange, "Peder Balkes barndomserindringer," *Nes og Helgøya Lokalhistorisk Skrift* (1978) og Peder Balke, "Fra kunstnerens livserindringer," i *Landskaper fra nord* red. Toten Økomuseum (1994). Da biografien angivelig ikke er ført i pennen av Balke selv, men skrevet av en venn etter diktat fra Balke, er det ikke helt korrekt å betegne det som en "selvbiografi". Biografien stopper i 1850, ved Balkes reise til England. Den ble skrevet ned umiddelbart etter 1874. Se Lange, "Peder Balkes barndomserindringer", 63.

¹¹ Mieke Bal og Norman Bryson, "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin* 73, no. 2 (1991), 182.

¹² Se Michael Baxandall, *Patterns of intention*, (New Haven: Yale University Press, 1985), 74-104.

ved starten av 1920-tallet.¹³ Feltet har siden dette vært dominert av to ulike forskningstradisjoner; den romantiske og den modernistiske.¹⁴

De første publikasjonene kom ut ved starten av 1920-tallet, og bar preg av en gryende entusiasme Balkes særegne stil og teknikk. Gjennom artikler av blant annet Alf Harbitz og Harry Fett, ble Balke betraktet som en romantiker og naturskildrer med et eget blikk på naturen.¹⁵ Den romantiske naturoppfattelsen hos Balke førte til at hans fremstillinger ble preget av en eiendommelig og dramatisk karakter.¹⁶ Marit Lange er en av nåtidens forskere som har skrevet mest om Balke. Hun har holdt fast ved den romantiske lesningen, og skriver at Balkes kunst representerer en interessant videreføring av romantikkens natursyn langt ut over romantikkens egentlige periode.¹⁷

I opposisjon mot den romantiske forskningen utpeker det seg en tendens til å betrakte Balke som en kunstner som fikk grep om det rent *kunstneriske* – knyttet til en mer bevisst form for abstraksjon og forenkling av motivet enn det vi finner i den romantiske lesningen. Den modernistiske tradisjonen har blitt fremtredende de siste årene, blant annet gjennom utstillingen "Modernismens norske pioner" (2008) som ble vist i Danmark og Østerrike. Som tittelen tilsier ble Balke fremstilt som en tidlig forløper for en modernistisk måte å tenke landskap på, hvor hans maleteknikk ble særlig vektlagt. I forbindelse med utstillingen ble det utgitt en katalog hvor blant andre Dieter Buchhart diskuterte hvordan

¹³ Balke var representert ved den retrospektive kunstavdelingen på utstillingen. Her hang det 10 bilder av ham. Grunnen til at man ofte refererer til dette som Balkes gjenoppdagelse, er at han var en glemte kunstner frem til maleren Hans Ødegaard, som hadde ansvaret for den retrospektive avdelingen, trakk frem Balkes bilder til utstillingen. Lars Hertervig og Mathias Stoltenberg er blant de andre norske malerne som også regnes som gjenoppdaget i samme anledning. En kort gjennomgang av den retrospektive kunstavdelingen finnes i N. A. Brinchmann, *Norges jubileumsutstilling 1914: officiel beretning*, (Kristiania: I kommission hos Grøndahl & søn, 1923), 396-408.

¹⁴ Siden dette er en masteroppgave, vil jeg nevne at det tidligere har blitt skrevet to masteroppgaver om Balke, begge ved Universitetet i Oslo. Den ene oppgaven tar for seg en grundig resepsjonshistorie av Balke, og undersøker i hvilken grad Jubileumsutstillingen hadde en rolle i anerkjennelsen av hans kunst. Den andre oppgaven omhandler Balkes veggmalier på Toten i Oppland. Se Guro Mette Viker Bråthen, "Fra underkjent til anerkjent: Peder Balke (1804-1887) og Norges Jubileumsutstilling i 1914" (2009) og Ingrid Enger Foss, "Peder Balkes salsdekorasjoner på Toten" (1999).

¹⁵ Andre forskere som kan nevnes i forbindelse med den romantiske tradisjonen er Henning Alsvik og Odd Hølaas. Se blant annet Henning Alsvik, *Peder Balke: 1804 -1887*, (Oslo: Kunstnerens hus, 1954), Henning Alsvik, "Peder Balkes Kunst," *Kunst og Kultur* 38 (1955), Henning Alsvik, "Peder Balke – Landskaper fra nord," i *Peder Balke- Landskaper fra nord* (1994) og Odd Hølaas, *Øyne som ser- Et galleri av kunstnere*, (Oslo: Gyldendal, 1964).

¹⁶ Se Alf Harbitz, *Nyopdagede malere*, (Kristiania: Blomqvist kunsthandel, 1923) og Fett, "Peder Balkes selvbiografi – meddelt ved Harry Fett".

¹⁷ Se blant annet Marit Lange, "Peder Balke- King's Painter and People's Friend," i *A Norwegian Painter in the Louvre. Peder Balke (1804- 1887) and his Times* red. Per Kværne og Magne Malmanger (2006), 38.

Balkes formale kvaliteter kunne hevdes å være peke frem mot en modernistisk behandling av bildeflaten.¹⁸

De to perspektivene er ikke en absolutt kategorisering av forskningstradisjonen. Flere forskere kan gjerne ha en fot innenfor både den romantiske og den modernistiske lesningen, og det ene perspektivet utelukker ikke nødvendigvis det andre.

Generelt har Balke-forskningen dreid seg om et biografisk perspektiv. Dette er riktignok mest karakteriserende for den romantiske tradisjonen, hvor idéen om det romantiske kunstnergeniet betones. Den modernistiske tradisjonen har fjernet seg noe fra kunstnersubjektets dominans i lesningen, uten at dette har blitt tatt helt ut av ligningen.

Tidligere har det ikke blitt gjort en ren politisk lesning av Balkes bilder. I den grad det har blitt gjort koblinger mellom et politisk perspektiv og Balkes kunst, har dette dreid seg om ikonografiske problemstillinger. Langes utsagn om at Balkes fyrtårn-bilder kan tolkes som en parallell til hans praktisk-politiske virke er en slik tolkning.¹⁹ Anne Wichstrøm har skrevet en artikkel som omhandler en veggutsmykning utført av Balke i Christiania på 1830-tallet, og hvordan innholdet i disse bildene kan tolkes politisk.²⁰ Både Langes og Wichstrøms tolkninger blir diskutert mer inngående i oppgavens andre del, hvor de knyttes opp mot en politisk interesse for Balkes ikonografi.

Oppgavens mål og problemstilling

Denne oppgavens overordnede mål er å åpne opp for nye lesninger av noen av Balkes bilder. Nylesningen baserer seg på en dialog med den historiske horisonten, blant annet gjennom studier av kritiske tekster fra 1830- og 40-tallet som omhandler Balkes kunst.

Min interesse for det politiske i Balkes bilder er farget av min egen samtids fokus på koblingen mellom politikk og landskap. I Tidemands kritikk av Balkes bilder på 1840-

¹⁸ Se Dieter Buchhart, "Peder Balke- Det modernes norske pioner," i *Peder Balke- Modernismens norske pioner* red. Dieter Buchhart og Anne- Birgitte Fonsmark (2008).

¹⁹ Marit Lange, "Peder Balke," i *Peder Balke- Landskaper fra nord* (1994), 20. Senere har hun moderert seg litt og skrevet at "På en måte kan disse maleriene [fyrtårn-bildene] betraktes som visuelle uttrykk for kunstnerens livsanskuelse." Marit Lange, "Peder Balke- teknikk og visjon," i *Et dramatisk møte: Ørnulf Opdahl, Peder Balke* (2006), 72.

²⁰ Se Anne Wichstrøm, "Patriotisme som veggdekorasjon," *Byminner* 1 (1986).

tallet fant jeg noe som kunne tyde på en politisk interesse i hans betraktning av bildene i sin samtid. På bakgrunn av dette ønsket jeg å utforske det politiske i Balkes landskaper.

Min problemstilling kan formuleres til:

På hvilken måte kan Balkes bilder forstås i en politisk kontekst?

Balkes produksjon er svært omfattende, og utvalget av malerier til analysegrunnlag i denne oppgaven, har blitt gjort på bakgrunn av relevans for problemstillingen. Derfor har motiver og komposisjoner som er relevante for den politiske lesningen blitt vektlagt i utvalget. Bildene representerer bredden i Balkes kunstnerskap. De spenner fra et maleri datert til omkring 1835 (*Jostedalsbreen*), og frem til et lite bilde fra rundt 1870 (*Vardøhus festning*). Innenfor disse årstallene er bilder fra både 1840-, 50- og 60-tallet representert.²¹ Det er derfor et mangfold av ulike tilnærminger og stiler, slik at oppgaven unngår å binde seg til en spesifikk linje i Balkes kunstnerskap.

Oppgavens struktur

Denne oppgaven består av to kapitler, i tillegg til innledning og avslutning. Inndelingen gjenspeiler problemstillingens karakter. Da det overordnede målet i oppgaven er å bidra til å åpne opp for nye lesninger av Balkes bilder, er det naturlig at første del av oppgaven tar sikte på å etablere en bakgrunn og et startpunkt for videre diskusjon rundt hva en nylesning av Balkes bilder kan bestå i. Det første som gjøres er derfor å arbeide frem et inntrykk av Balkes kunst og de særtrekkene som karakteriserer denne. Trekkene drøftes i sammenstilling med et utvalgt komparativt materiale av samtidige eller tidligere landskapsmalere. Deretter diskuterer jeg hvordan disse særtrekkene ble forstått i Balkes egen samtid. Dette gjøres ved hjelp av tekster fra 1830- og 40-tallet, skrevet av kunstkritikerne Emil Tidemand og Peter Jonas Collett. Med et resepsjonshistorisk blikk

²¹ Mange av Balkes bilder er udatert, og bildet oppgis da enten som "udatert", eller med en omtrentlig datering i form av for eksempel "1840-tall" hvis man på et relativt sikkert grunnlag kan se dette ut fra stil og teknikk i bildet. Ingen av dateringene er mine egne, men baserer seg på eksisterende litteratur fra blant annet Marit Lange.

fokuserer jeg på hvordan de oppfattet Balkes gjengivelse av naturen og hans kompositoriske metoder. Mot slutten av kapittel 1 diskuteres forståelsen av Balke blant kunsthistorikerne i ettertiden.

Kapittel 2 drøfter hvorvidt man kan lese en politisk dimensjon i Balkes bilder. Her ser jeg først på hvordan Lange og Wichstrøm har behandlet Balkes bilder med et politisk blick tidligere, noe som har vært tilknyttet ikonografi og motiv. Videre diskuterer jeg hvordan fremstillingen av den nordnorske naturen kan innebære ulike ideologiske betydninger. Dette knytter seg til den nåværende diskursen som omhandler en interesse for landskapets iboende ideologiske verdier. Oppgaven avsluttes med en diskusjon om hvorvidt Tidemand kan hevdes å ha lest Balkes bilder med et politisk blick i samtiden. I denne lesningen er det komposisjonen som blir sentral – ikke motivet.



1. Balkes manglende realisme: fra svakhet til styrke

Formålet med dette kapittelet er å etablere et inntrykk av Balkes karakter og særegenhet, samt hvordan han har blitt forstått i samtid og ettertid, og dette danner en bakgrunn for den politiske lesningen i neste kapittel.

Jeg åpner med en kort, biografisk presentasjon av Balke, før jeg går over til en nærlesning av et utvalg av hans bilder. I arbeidet med dette blir et lite komparativt visuelt materiale trukket inn, som består av malerier fra andre samtidige landskapsmalere.²²

Det særtrekket som primært utmerker seg hos Balke, er hans manglende realisme. Balkes bevegelse bort fra det naturalistiske var hovedsakelig det aspektet samtidens kritikere var i opposisjon mot når de betraktet hans kunst. Samtidig er det også denne manglende realismen i Balkes landskapsfremstillinger som senere kunsthistorikere har befattet seg med. I dette kapittelet skal vi se hvordan det samme stilistiske trekket har vært gjenstand for svært ulike oppfatninger – henholdsvis i Balkes egen samtid og blant ettertidens forskere.

Gjennom å studere de kritiske tekstene fra Balkes samtid vil jeg utpeke noen hovedtrekk for hvordan Balkes kunst ble mottatt i samtiden. Mot slutten av kapittelet diskuterer jeg noen nyere kunsthistoriske fremstillinger som omhandler Balkes kunst, og setter fokus på hvordan Balkes bilder tradisjonelt har blitt forstått.

²² I henhold til oppgavens relativt korte omfang, er det komparative materialet begrenset deretter. Det baserer seg på hvilke andre kunstnere som kritikerne forholdt seg til i samtiden, og som det derfor faller seg naturlig å sammenligne med. C. D Friedrich og J. M. W Turner trekkes inn på bakgrunn av likheter i stil og komposisjonsprinsipp mellom de to og Balke.

Fra dekormaler til sosial reformator: Peder Balkes (1804-1887) biografi

Balke startet sin yrkeskarriere som dekorasjonsmaler på Toten i Oppland, og han fortsatte å gjøre dekorasjonsoppdrag resten av livet. Det har ofte vært diskutert om bakgrunnen fra dekorasjonsmalingen kan ha sammenheng med teknikken han rendyrket i sine senere bilder, blant annet med tanke på at den såkalte fordrivningsteknikken han brukte i sine landskapsmalerier ligner mye på dekorasjonsteknikken marmorering.²³ Dette var en vanligere antagelse i den eldre litteraturen om Balke – da man i nyere tid har erkjent at bildet er mer komplekst. Kunsthistoriker Magne Malmanger har blant annet pekt på at årsakene i tillegg kan søkes i tendenser ute i Europa på 1830- og 40-tallet, som Balke lot seg påvirke av under sine mange reiser på kontinentet.²⁴

I kontakten med det europeiske kunstmiljøet, fikk Balke trolig mange ulike impulser som preget ham senere i karrieren. Den romantiske maleren Caspar David Friedrich (1774-1840) er en av de som kan ha utøvet påvirkning på nordmannen. J. M. W. Turner (1775-1851) har også blitt nevnt, uten at man kan være sikker på om Balke noen gang så hans malerier. Som elev under J. C. Dahl (1788-1857) i Dresden ble Balke påvirket av lærerens insistering på naturen som den eneste sanne læremester, uten at han gikk i samme naturalistiske retning av den grunn. Dahl og Balke hadde kanskje forskjellig oppfatning av hva naturen egentlig var – mens Dahl holdt fast ved den synlige naturen, skulle Balke søke seg bak det umiddelbare synsbildet. Dette var mer i tråd med Friedrichs natursyn.

Etter en reise til blant annet Nordkapp i 1832, ble det nordnorske landskapet en sentral del av Balkes motivkrets. Et annet viktig motiv som han samlet på sine reiser langs den norske kysten, var fyrtårn- motivet. Dette skulle han male utallige versjoner av.

Samtiden hadde vanskelig for å akseptere Balkes kunst, og særlig i det norske kunstmiljøet var han lavt ansett. Samtidig solgte han en del bilder, særlig ute i Europa. Den franske kong Louis Philippe bestilte ved en anledning 30 skisser av Balke, og det var ment at han skulle kjøpe et antall ferdige malerier ut fra dette. Planene ble imidlertid lagt i grus da Februarrevolusjonen brøt ut i Paris, og kongen måtte flykte fra landet. Siden ble

²³ Med fordrivningsteknikken menes det at Balke først dekket bildeflaten med en hvit grunnmaling slik at det dannet en emaljeaktig lakkert flate. Deretter påførte han et lag sterkt fortynnet farge, og den hvite undermalingen skinte gjennom i varierende grad ettersom han fordrev den våte fargen på bildeflaten ved hjelp av skrapping eller forming.

²⁴ Magne Malmanger, *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme*, (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1981), 118-119.

falt bestillingen i grus. I dag henger skissene utstilt i Louvre, og Balke er dermed den skandinaviske kunstneren som er best representert ved museet.

Etter omkring 1850 skjedde det en endring i Balkes kunst, da hans stil gradvis gikk mot en rendyrking av et forenklet formspråk, symmetriske komposisjoner og en monokrom koloritt som dyrket kontrasten mellom lyst og mørkt.²⁵ Samtidig trådte han frem som politiker i Christiania, hvor han blant annet knyttet seg til Thranitterbevegelsen i hovedstaden.²⁶ Parallelt med Balkes fremtredende stilling i det politiske miljøet, trakk han seg mer og mer bort fra det offentlige kunstlivet. Gradvis ble hans romantiske maleri sett på som umoderne, og Düsseldorf-maleriet tok over som den mest sentrale skolen innen landskapsmaleri.

I senere tid har Balkes kunst opplevd en renessanse, og man betrakter gjerne Norges Jubileumsutstilling i 1914, hvor Balke var representert i den retrospektive kunstavdelingen, som et startpunkt for gjenoppdagelsen av hans kunst.

Ulike tilnærminger til naturen: Balke, Dahl og Friedrich

Balke arbeidet som oftest utenfor det rent naturalistiske landskapsmaleriet, selv om det skal nevnes at hans produksjon er uensartet med tanke på stil og teknikk.²⁷ I noen fremstillinger finnes en gjenklang av Dahls naturtro stil, mens i andre malerier utpreger Balke seg med en fri og malerisk stil.

Balkes bilder var alltid kjennetegnet av et mer summarisk og detaljfattig uttrykk enn det vi finner hos Dahl. Videre skal vi se nærmere på noen bilder av henholdsvis Dahl og Balke, og slik øke forståelsen for hvordan de representerte to ulike tilnærminger til kunsten og naturen. Balkes maleri *Gran i sol* (udatert) (fig.1) viser et vinterlandskap med to store grantrær til venstre i bildet, og foran disse står en trestamme på skrå mot høyre.

²⁵ Det skal nevnes at utviklingen ikke var entydig, da det sene kunstnerskapet hans var preget av en dualisme; samtidig som han rendyrket sin abstraherte stil i mange malerier etter 1850 arbeidet han samtidig med mer naturalistisk pregede malerier i andre sammenhenger (for eksempel i sine siste veggdekorasjoner).

²⁶ Thranitterbevegelsen var den første norske arbeiderbevegelsen i Christiania.

²⁷ Lange har påpekt at et vanlig stilistisk utviklingsmønster bare kan anvendes med største forsiktighet på Balkes kunst. Det vil si at noen malerier er malt i en mer naturtro karakter enn andre, men at dette ikke nødvendigvis trenger å ha sammenheng med sen eller tidlig periode i Balkes liv. Marit Lange, *Menneske og natur i norsk kunst ved midten av 1800-årene. Peder Balke og Matthias Stoltenberg*, (Oslo: Kunst i skolen, 1981), 36.

Den ser livløs ut, og er kanskje på vei til å dø helt. I forgrunnen ser vi et snødekt skogterreng, men noen steder skimter man bakken gjennom snøen. Kanskje er det på vei til å bli vår, eller så er snøfallet så nytt at det ikke har dekket grunnen fullstendig enda. I bakgrunnen skimtes konturer av en tett, grå skog hvor noen mørkere trær står nærmere oss og noen lysere ligger langt inn i horisonten. Himmelen virker tung, og er gjengitt i blågrå toner. Det fremstår som litt merkelig at bildet går under tittelen *Gran i sol*, for det er lite sollys å spore i bildet, og det fremstår som noe grått og livløst. Lange skriver at man kan ane innflytelsen fra Dahl i dette maleriet.²⁸ Hun knytter det til valg av motiv, og skriver at Balke tidligere hadde beundret Dahls maleri *Vinterlandskap ved Vordingborg* (1829) (fig.2). Dette bildet har et stort nakent tre plassert sentralt i motivet og bakken er dekket av snø. I bakgrunnen ligger et hus, og en mann med hund går over den hvite sletta mot huset. Treet spriker med grenene og noen fugler flyr rundt eller sitter i treet, som strekker seg mot vinterhimmelens valører i pudderrosa og grått.

Bildene illustrerer hvordan Dahl og Balke skilte seg fra hverandre i sin tilnærming til landskapsmaleriet. Balkes bilde preges av en malerisk fremstilling; i stedet for å gjengi skogen i bakgrunnen med presise former, har han kun antydning av denne med flekker av grå farge. Bakgrunnen og mellomgrunnen i Dahls bilde derimot, har utførlige detaljer og man kan helt tydelig se detaljene på eksempelvis huset hvis man studerer bildet på nært hold. Bildet viser hvordan Dahl nærmest alltid avsto fra å anvende luftperspektiv. I stedet gjenga han detaljene i bakgrunnen like tydelig som andre elementer i bildet, og dette gir en følelse av at de ligger mye nærmere enn de faktisk gjør. Detaljene skaper sin egen lille miniatyrverden som understreker endeløsheten i Dahls landskaper.²⁹ Dette står i kontrast til Balkes bilde, hvor elementene i bildet er flatet ut.

Et annet bilde av Balke, *Tre i vinterskog* (1850-tallet) (fig.3), har et mer mystisk uttrykk enn *Gran i sol*. Treet er plassert midt i motivet, og den mørke blåfargen gir en dybde til bildet. Fargebruken karakteriseres av kontraster mellom større felter, i stedet for å være bredt harmonisk utover i motivet slik som hos Dahl. Bildets symmetriske komposisjon og gradering i fargen, gir assosiasjoner til Friedrichs malerier. Hans bilde *Abtei im Eichwald* (1809-10) (fig.4) viser den samme måten å bygge opp motivet på som

²⁸ Bildene bærer ikke preg av umiddelbar stilistisk likhet, men Lange sikter trolig til det ikonografiske innholdet. Ibid., 35.

²⁹ Torsten Gunnarsson, *Nordic landscape painting in the nineteenth century*, (New Haven: Yale University Press, 1998), 94.

vi ser hos Balke. Komposisjonen betones av en distinkt todeling mellom forgrunn og bakgrunn.

Forskjellene mellom Dahls og Balkes tilnærming til landskapet er fremtredende i deres to versjoner av det samme motivet. Balkes maleri *Jostedalsbreen* (ca. 1835) (fig.5) var faktisk tidligere attribuert til Dahl, blant annet fordi det ligger så tett opptil hans kjølige koloritt.³⁰ Samtidig er landskapet i bildet fremstilt på en dramatisk måte som virker fremmed for Dahl – Gunnarsson kaller bildet "an extreme distillation of the sublime".³¹ Proporsjonene virker overdrevne, og den mektige isbreen får båtene på vannet i forgrunnen til å virke små. Dahls fremstilling av den store isbreen (fig.6) gjengir motivet i mer balanserte proporsjoner. Balkes fremstilling preges til dels av utførlige detaljer og en naturtro gjengivelse av naturen – særlig i forhold til bildet *Gran i sol*, men også sett i sammenheng med *Tre i vinterskog*. Spesielt tydelig er dette i båtene i forgrunnen i *Jostedalsbreen* hvor man tydelig kan se mennesker ombord og andre detaljer. Alt tatt i betraktning er det likevel langt igjen til Dahls naturalistiske maleri, noe som særlig markeres i utformingen av de omkringliggende fjellene i bildene. Dahls fjell har en tekstur bestående av ulike typer detaljert vegetasjon, sand og stein, mens fjellene i Balkes bilde gjengis i et tåkete, nærmest drømmeaktig uttrykk med fargetoner som flyter over i hverandre.

En stor forskjell som utmerker seg mellom Dahl og Balke er at Dahl hadde klare forbilder i naturen der hvor Balke insisterte på et mer generaliserende og summarisk uttrykk. I bildene vi har sett på utpeker dette seg allerede i tittelvalget: Dahl refererer til et spesifikt sted (Vordingborg), mens Balkes titler er mer generelle.

Symmetri, teatraliskhet og stramme linjer – om Balkes kompositoriske prinsipper

I første del av 1800-tallet opplevde man en stor interesse og nysgjerrighet overfor tidens astronomiske oppdagelser og vitenskapelige empiri. Geografen Alexander Humboldts (1769-1859) store avhandling *Kosmos* (1845) viet blant annet klassifiseringen av himmellegemene stor plass. Som del av denne vitenskapelige interessen var mange

³⁰ Lange, *Menneske og natur i norsk kunst ved midten av 1800-årene. Peder Balke og Matthias Stoltenberg*, 33.

³¹ Gunnarsson, *Nordic landscape painting in the nineteenth century*, 103.

kunstnere på 1800- tallet opptatt av *månen* som motiv. Fascinasjonen for nattens oppslukende mørke og månens kalde, mystiske lysskinn preger mange marinemalerier fra perioden. Dette var også et populært motiv i Dresden-miljøet og vi finner det blant annet hos Balke og Dahl, samt sistnevntes elev Knud Baade (1808-1879). De tre bildene som blir temaet for denne delen tar alle for seg det samme motivet, og vi skal se spesielt på behandlingen av komposisjonen i bildene.

Dahls maleri *Dresden i måneskinn* (1838) (fig.7) viser byens mørke silhuett avtegnet mot den opplyste nattehimmelen, noe som danner bakgrunnen i motivet. Litt til venstre for bildets midtpunkt troner Dresdens gjenkjennelige Frauenkirche med sin runde kuppel. I forgrunnen figurerer mennesker og dyr i arbeid eller andre gjøremål, og det ligger noen seilbåter ankret opp inntil elvebredden. Månen lyser kald og klar til venstre for det ene kirkespiret i byen, og dekkes halvveis av et tynt skytag. Månens lys reflekteres i vannoverflaten til elven Elbe som ligger i bildets mellomgrunn. Vannet er rolig, og et gyllent lys fra bygningene nærmest oss speiler seg også i overflaten. Blikket trekkes automatisk mot månen, fordi andre deler av bildet er mørklagt og lyset er konsentrert rundt denne delen av motivet. Skyene danner linjer som møtes i dette punktet og refleksjonen i vannoverflaten leder blikket opp mot månen. Komposisjonen er balansert mellom to større elementer på hver sin side av bildet: et stort tre til venstre og det store bygget til høyre (Dresden Hofkirche).

Nattlige landskaper badet i månens skinn ble Baades store spesialitet. Hans kunstnervenn Friedrich Voltz skal ha uttalt: "Du bist zu Mondscheinmaler verdammt!" – du er dømt til å bli måneskinnsmaler.³² Det er en grunn til at Baade gjerne har blitt kalt "måneskinnsmaleren" i ettertid. Han oppnådde stor suksess i samtiden med maleriene sine, og fikk solgt flere bilder til både kongelige og andre høytstående personer. Baade var, i likhet med Balke og Friedrich, ikke på primært plan opptatt av korrekt topografi i sine motiver. Tanken bak landskapet og den stemningen dette ga motivet, var av større relevans for ham. Hans maleri *Dresden i måneskinn* (1837) (fig.8) viser riktignok et svært gjenkjennelig motiv, men det hersker liten tvil om at Baade forsøker å formidle en spesiell stemning. Bildet skiller seg sterkt ut fra Dahls bilde i arbeidet med lysvirkninger. Særlig er dette tydelig i forgrunnen, hvor menneskene på elvebanken nærmest ser ut som små

³² Stammer fra Baades selvbiografiske notater fra 1872. Sitert etter Knut Ljøgdø, *Måneskinnsmaleren: Knud Baade (1808-1879)*, (Tromsø: Orkana & Nordnorsk kunstmuseum, 2012), 52 og 97: fotnote nummer 35.

figurer på en liten scene, og de kaster lange skråskygger bortover bakken. Koloritten i Baades bilde er lysere enn den vi ser hos Dahl. Månen lyser opp motivet som en sterk lampe, noe som gir et teatralisk uttrykk, i motsetning til Dahls bilde hvor lyset er svakere og mer naturlig.

Balkes bilde *Dresden* (udatert) (fig.9) viser hvordan han valgte seg et helt annet standpunkt for motivet enn Dahl og Baade – avstanden til byen er mye større i Balkes bilde. Dresdens silhuett ligger langt ute i horisonten, og i forgrunnen er det plassert flere seilbåter på den rolige elven. Månen markerer bildets horisontale midtpunkt, og komposisjonen preges av symmetri. Skylaget åpner seg i en avrundet form og himmelen bak skyene er tom og mørk. Månen reflekterer sitt skinn i vannet, og dette markeres med en stripe som ligger i bildets midtakse. Fargene i bildet er mørke og kan ligne på de vi finner i Dahls bilde. Balkes bilde er en mindre detaljert fremstilling enn de to forgående bildene av Dahl og Baade. I deres bilder er arkitektoniske detaljer gjengitt i byggene nærmest elven, og menneskene i forgrunnen er tydelige. Balkes bilde karakteriseres av myke konturer og selv de elementene som ligger fremst i bildet er uten tydelige detaljer. Bysilhuetten i Balkes maleri er mindre gjenkjennelig enn i Dahls og Baades bilder. Det kunne i utgangspunktet vært en hvilken som helst by vi ser i bakgrunnen, selv om vi kjenner igjen noen av de karakteristiske kirkespirene.

Hos Dahl og Baade er komposisjonen bygget opp med en forgrunn som strekker seg på skrå over lerretet, og himmelen er gjengitt med vekslende skyformasjoner og lysvirkninger. Både komposisjonen og elementene i bildet fører til en dynamikk i bildet, som står i kontrast til Balkes rolige og harmoniske komposisjon. Balkes maleri har et horisontalt preg, og himmelens skylag virker systematisk ordnet i en halvrund form. Lyset er konsentrert i midten av bildeflaten, slik at betrakterens blick automatisk trekkes hit. I bildene til Dahl og Baade flakker blikket rundt mellom de ulike elementene. Balkes bilde preges av en rigid og fast komposisjon med bruk av symmetri og horisontale linjer. Detaljene tones ned, og avstanden til motivet gir bildet et distansert uttrykk.

De komposisjonsmessige trekkene i Balkes malerier finner vi klangbunn i C. D Friedrichs måte å sammenstille landskapsbilder på. Friedrich benyttet seg ofte av midtstilte, symmetriske motiver som i *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (1817) (fig.10). Månen er plassert midt i bildet, med de to personene stående på hver sin side av denne. Himmelenes fargevalører danner en buet linje som er høyest på midten med en

speilet linje i underkant slik at lyset får en slags elliptisk form i midten av bildet. Dette kan minne om lysvirkningene fra Balkes *Dresden*. Maleriet *Landskap fra Finnmark med same og reinsdyr* (ca.1850) (fig.11) fremstår som et bilde som tydelig er underlagt et kompositorisk system. Bildet rammes inn av en spiss fjelltopp på hver sin side, og skyene med månen i midten er gjengitt på samme vis som vi så i Nordkapp-bildene. Sammen med fjelltoppene danner dette en rund form i bildet. Dette gjør at tomrommet i motivet settes i fokus, på samme måte som i Friedrichs bilder.

Det teatraliske aspektet utpeker seg i Balkes malerier, og henger sammen med Balkes tendens til en konstruert måte å fremstille naturen på – komposisjonene har ofte et kunstferdig preg fremfor et naturlig. Dette er fremtredende i bildet *Nordkapp* (1840-tallet) (fig.12) Midt i bildet ligger det flate Nordkapp- plataået, og en måne lyser opp motivet fra bak skylaget helt øverst mot bilderammen. Skyformasjonen danner en pyramidal form som rammer inn motivet, og to lysstråler er avbildet i en omvendt v- form mot den blågrønne bakgrunnen. Nordkapp- plataået ligger i skyggen fra den skarpe lyskilden, mens fjellets avlange og rektangulære figur avtegnes tydelig mot himmelen. I forgrunnen er det avbildet en robåt hvor fire personer sitter og en femte person står med ryggen vendt mot oss. Til høyre i bildet ligger to seilskuter inntil land med flere personer i arbeid på dekk, og en gruppe mennesker er samlet på neset. I bildets bakgrunn er ytterligere to seilbåter plassert, de tegner seg så vidt mot den mørke horisonten helt til venstre i bildet. Fargene i bildet dreier seg rundt en palett av kalde, sjøgrønne toner, i tillegg til svart, hvitt og brunt. Lysvirkningene i bildet danner skarpe kontraster mellom lyst og mørkt, hvor det lyseste partiet er konsentrert midt i komposisjonen, på samme måte som vi så i tidligere bilder. Dette understreker hvordan Balke gjerne komponerte sine motiver slik at betrakterens blikk trekkes mot ett, sentrert punkt.

Ser vi *Nordkapp* i forhold til J. M. W Turners (1775- 1851) maleri *Fishermen at Sea* (1796) (fig.13), virker *Nordkapp* som et rolig bilde. Vi ser flere likhetstrekk mellom de to, eksempelvis i fargebruk og oppbygningen av motivet. Den pyramidale formen som dannes av lyseffektene og skylaget er til stede i begge bildene. Det er dette arbeidet med lyset og kontrastene som bidrar til motivets teatraliske stemning i både Balkes og Turners bilde. Samtidig er dramatikken mer fremtredende hos Turner enn hos Balke. Havet i forgrunnen i *Fishermen* bølger frem og tilbake i mange retninger, og båtene som ligger i vannet ser ut til å ha vanskeligheter i det kraftige været.

Månen i *Fishermen* skinner gjennom et krakelert skylag, noe som danner et dekorativt spill mellom lyse og mørke former på himmelen. I *Nordkapp* har skyene en kompakt og tett tekstur, og er formet i en enhetlig figur som skaper et massivt inntrykk. Balke formet ofte skyene på denne måten i sine Nordkapp-malerier. Selv i et bilde hvor skylaget er mer organisk behandlet, som i *Måneskinn over havet* (1842) (fig.14), har Balke fortsatt en tendens til å underordne det til én samlet form. Denne avsluttes i en rett linje over vannoverflaten. Skyene i Balkes bilder virker mer systematisk ordnet, mens de hos Turner fortoner seg mer naturlig.

Et annet kompositorisk element som skiller Balkes bilde fra Turners, er tilbøyeligheten til symmetri i motivet. Denne tilbøyeligheten så vi også da vi sammenlignet Dresden-bildene. Den vertikale midtaksen i *Nordkapp* tegner seg tydelig opp for betrakteren. Den starter ved månen i toppen av bildet og går gjennom refleksjonslyset i vannoverflaten nederst i bildet. Motivets preget av en speiling på hver side av denne aksens, markert særlig i formen på skylaget og i to stiliserte lysstråler i bildets bakgrunn. I *Fishermen* er fokuset flyttet til venstre for midten gjennom at lyset er konsentrert her, og dette fører til en større grad av dynamikk i komposisjonen.

I *Nordkapp*, på samme måte som i flere andre bilder, fremstiller Balke et perspektivisk sollyst som skinner gjennom skylaget i to definerte lysstråler. Dette elementet ser vi både hos Friedrich og Dahl, men hos Balke figurerer det i stilisert og forenklet form. De danner en omvendt v- form som sprer seg symmetrisk fra bildets midtpunkt. De forenklete lysstrålene bidrar til det konstruerte uttrykket i bildet. Selv om lyset kan fortone seg på denne måten i den virkelige naturen, når solen for eksempel skinner gjennom mørke skyer, virker ikke dette naturlig i *Nordkapp*. De virker til å være plassert der til fordel for et dekorativt spill mellom lys og mørke. De rammer inn Nordkapp-plataet sammen med det bueformede skylaget, og understreker det sentraliserte motivet.³³

³³ Øystein Loge har tolket disse lysstrålene med "klart sakrale konnotasjoner". Denne tolkningen er den eneste, såvidt det er meg bekjent, som nevner eventuelle religiøse undertoner i Balkes bilder. Øystein Loge, *Deformasjon*, (Bergen: Dreyer Forlag, 1991), 27

En sviktende fremstilling: Samtidens forståelse av Balkes kunst

Kunstkritikeren Peter Jonas Collett (1813-1851) skrev for Intelligenspartiets avis *Den Constitutionelle* ved slutten av 1830-tallet.³⁴ Han mente at kunstneren var avhengig av å formidle en poetisk stemning i landskapet, hvis man skulle evne å nå frem til betrakteren – og treffe denne på et følelsesmessig nivå. Collett hevdet dermed at landskapsbilder ikke bare skulle søke å være rene kopier av naturen, men at de også måtte gjengi en subjektiv stemning. Fremstillingen i seg selv, som penselføring og teknikk, måtte heller ikke tiltrekke seg for mye oppmerksomhet, da dette kunne hindre tilgangen til det poetiske innholdet.³⁵

I Dahls malerier fant Collett en fullgod syntese mellom en formidling av naturens stemning og realistisk gjengitte naturelementer. Dahls malerier beskrives gjerne i moderne kunsthistorisk terminologi som en form for romantisk realisme – en kombinasjon og sammensmeltning av eksakte naturobservasjoner med atmosfære og stemning.³⁶ Siden Dahl betraktet naturen som den eneste sanne læremester for å unngå at bildene ble preget av maner, sverget han til en høy grad av realisme i sine fremstillinger. Samtidig måtte realismen og naturtroheten alltid underordnes det helhetlige inntrykket og stemningen av kunstverket. Denne kombinasjonen som Dahl sto for, representerte en fullgod syntese for hvordan et landskapsmaleri burde være, mente Collett. Dette kom til uttrykk i hans artikkel i forbindelse med Christiania Kunstforenings aller første utstilling i 1837:

...dette er et af de meest subjektive Malerier vi af Dahl have seet; og det beviser, at han, uagtet af en strenge Naturtroeskab i hans Fremstillinger, dog inderligt opfatter dens poetiske Udtryk og forstaaer at gjengive det, naar han vil.³⁷

De kunstnerne som derimot kun etterlignet og kopierte naturen, evnet ikke å formidle sin egen subjektive opplevelse av den. Kunstneren Joachim Frich (1810- 1858), som hadde vært en av Dahls elever, produserte ifølge Collett kun "Copier efter Naturen". Det er ikke nok, skrev han, at den ene gjenstanden etter den andre var gjengitt tro mot naturen:

³⁴ Kunstkritikken var enda ikke et etablert område i Norge på denne tiden, og Collett gikk egentlig under tittelen "estetisk-kritisk medarbeider" i avisen. Tore Kirkholt, "Inderlighet og moderne drømmer. Kritik og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820- 1914" (2010), 44.

³⁵ Ibid. 47.

³⁶ Gunnarsson, *Nordic landscape painting in the nineteenth century*, 89.

³⁷ *Den Constitutionelle*, nr. 46, 15. februar 1837.

"Kunstneren maa vide at aflure Naturen dens skjønneste Øieblikke, han maa oppfatte, og fastholdende gjengive det momentane Totalindtryk. Det er en bestemt Stemning i Naturen, som vi ønske at gjenkjende."³⁸ Frichs rene avskrifter av naturen ville ikke klare å engasjere publikummet som betraktet bildene i Kunstforeningen, etter Colletts syn. Kunstneren konsentrerte seg for mye om å gjengi landskapet realistisk, og den subjektive stemningen uteble.

I samme utstilling var Balke representert med tre bilder, og det stilte seg helt annerledes med ham. Der Frich fikk kritikk for sin altfor realistiske tilnærming til motivet, ble Balke kritisert for det motsatte – nemlig *mangelen* på naturtrohet. Balke virket riktignok til å ha gode idéer bak maleriene sine, skrev Collett, og disse kunne ha ført til storartede malerier, hadde det ikke vært for at Balke sviktet i fremstillingen:

En poetisk Grundidee ansee vi fornøden i ethvert Landskab, men denne Idee maa ikke lede Forfatteren til at forsømme Midlerne, hvorved den ene kan udtrykkes. Det er ikke nok, at Maleren er sig mere eller mindre klart bevidst, hvad han vil fremstille; han maa virkelig fremstille det, naar Andre skulle kunne forstaae ham; han maa i alle Dele vise os Naturen saadan som den er eller kan være.³⁹

Collett mente at Balke ikke gjenga naturen realistisk nok, og dette hindret den poetiske stemningen fra å tre frem for betrakteren. Balke kunne ikke forvente at publikum skulle forstå hans kunst, om han ikke evnet å fremstille naturen på en troverdig måte. For Collett var det altså problematisk både med en altfor naturalistisk fremstilling, slik han mente var tilfellet for Frich, og med Balkes for lite realistiske fremstilling.

Collett skrev at han var "i Uvished om det er Soel eller Maane der staaer paa Himlen" i Balkes bilder. Han nevnte også at man på det ene bildet kunne se et knekt tre som Balke kanskje ikke hadde sett i den virkelige naturen i det hele tatt.⁴⁰ Det var derfor kritikkverdig at Balke tydelig tok seg kunstneriske friheter og at han ikke fremstilte naturen slik den var, slik Dahl evnet. I Balkes *Nordkapp* (1840- årene) (fig.15) er det mulig å finne en forståelse for hva Collett siktet til. Det hviler et goldt lys over motivet, noe som kan indikere at det er kveldssol eller midnattssol Balke har fremstilt. Samtidig ville en sol ha stått mye lavere på himmelen, og månen gir fra seg et kaldere og hvitere lys enn det som er tilfellet i *Nordkapp*. For nåtidens betraktere spiller det kanskje liten rolle

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

hvorvidt det er en sol eller en måne Balke har fremstilt, eller om motivet med det knekte treet ikke var noe Balke hadde sett i virkeligheten. Men for Collett var dette et viktig poeng i 1837. Han ville gjerne se hvor Balke hadde tatt sine motiver fra, og Balke måtte klare å formidle dette til betrakteren.

Slik Balke utviklet seg, avvek han mer og mer fra topografisk korrekte gjengivelser i sine bilder, og blandet inntrykk fra flere steder i ett og samme maleri. Friedrich gjorde det samme; for ham var sansningen av øyeblikkets naturinntrykk av underordnet betydning. Derfor var naturstudiet et middel og ikke et mål for Friedrich. Samtidig var det et viktig middel, og i hans malerier lå grunnlaget alltid i inngående studier av naturen. Studier av detaljer fra vidt forskjellige lokaliteter kunne derfor inngå i ett og samme bilde. Friedrich strebet altså ikke etter å skildre konkrete steder, men søkte å skape en fullgod syntese av inntrykk fra naturen. Det samme kan vi finne igjen hos Balke. Da han malte *Vardø Fyrtårn* (fig.16) i 1860- årene, fantes det ikke noe fyrtårn ved Vardø. Det kom først til i 1896, altså lenge etter hans død. Fyrtårnet var noe han hadde observert langs den norske kysten på Østlandet, og stammer kanskje fra en skisse derfra. Dette betyr derimot ikke at lokalitetene i Balkes motiver ikke kan kjennes igjen – han fremstilte gjerne svært gjenkjennelige nordnorske landskaper. De mest fremtredende er Nordkapp-platået og fjellet Stetind i Nordland. Friedrich gjorde det samme, og malte ofte kjente fjelltopper eller andre karakteristiske steder.

Landskapsmaleriet hadde tradisjonelt hatt en lavere status enn sjangermaleriet og historiemaleriet, men i løpet av 1800- tallet endret dette seg og landskapsmaleriet fikk en større viktighet enn tidligere. Tidemand mente at sjangermaleriet hadde muligheten til å tolke samtiden på en annen måte enn landskapsmaleriet, gjennom å fremstille hverdagsscener eller andre figurscener som kunne aktualisere samtidens interesser. Dermed kunne betrakteren bevisstgjøres og stilles ovenfor moralske problemstillinger. Men ifølge Tidemand hadde landskapsmaleriet etterhvert hevet seg opp til en høyere *åndelig* betydning, noe som utfordret sjangermaleriet og historiemaleriets status. Her siktet han til den følelsen som lå over det fremstilte landskapet, og som evnet å treffe en nerve i betrakteren. Vektleggingen av landskapets subjektive kvaliteter hadde tråd tilbake til den romantiske estetikken, hvor kunstnerens oppgave ikke kun var å fremstille den objektive naturen. Det er igjen naturens stemning som er antydnet hos Tidemand på samme

måte som vi så hos Collett. Den subjektive stemningen ble sentral for opplevelsen av landskapsmaleriet, også for Tidemand.⁴¹

Tidemand mente at naturen i et landskapsmaleri måtte fremstilles i en idealisert form, samtidig som dette ikke burde gå på bekostning av naturtroheten i bildet. Denne fullkomne syntesen mellom idealisering og naturtrohet hadde man klart å oppnå i Düsseldorf, og han var alltid en talsmann for kunsten derfra.⁴² I særdeleshet hadde han stor sans for Hans Gudes (1825- 1903) landskapsmalerier. Gude evnet å formidle en ønsket subjektiv stemning samtidig som en høy grad av naturtrohet ble ivaretatt. Et sentralt aspekt i Gudes komposisjoner, i følge Tidemand, var at de var "udgaaet fra en fri Opfatning" . De karakteristiske motivene hevet seg over "det blotte Prospect", og de var ikke preget av en "Stræben efter at blænde ved overdreven Effekt – Alt simpelt, fordringsløst, og dog saa naturligt", skrev Tidemand.⁴³ I Gudes bilder så Tidemand dermed en fri og uhemmet utvikling av enkelthetene i bildet. Samtidig var naturens detaljer gjengitt på en naturtro måte – det var som om de hadde sitt fulle egenliv, samtidig som de var harmonisert med andre gjenstander i bildet. Disse trekkene ved Gudes bilder var noe Tidemand savnet i Balkes komposisjoner. Tidemands lesning av Balkes komposisjoner, og hvorfor Gudes komposisjoner falt mer i smak hos Tidemand, blir diskutert mer inngående i kapittel 2.

⁴¹ Kirkholt, "Inderlighet og moderne drømmer. Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820- 1914", 62-63.

⁴² I *Morgenbladet*, nr. 259, 15. september 1844 behandler Tidemand landskapsmaleriets historie som en innledning til beskrivelsen av et maleri av Gude. Tidemand hevder her at Düsseldorf- skolen var den gylne middelvei mellom to foregående landskapstradisjoner. Disse var det nederlandske landskapsmaleriet fra 1600- tallet, som nærmest var å regne som nøyaktige kopier av naturen, samt den heroiske idealiserte landskapsstilen slik den ble dyrket i Frankrike og Italia. I Düsseldorf-maleriet hadde man klart å innfri kravene fra begge disse tradisjonene; både tilstrekkelig naturgjengivelse og idealisering.

⁴³ Ibid.

"Japaneseri", abstraksjon og deformasjon: Forståelsen av Balkes kunst i ettertiden

Regardless of how sensitive we may aspire to be in our appreciation of the special qualities of a different age, however, we cannot hope to understand it without manifesting assumptions that are more characteristic of our own time than of that which is the object of study (...) Every interpretation must be regarded as compromised by the historical circumstances in which it is formulated.⁴⁴

Forståelsen og fortolkningen av Balkes bilder vil alltid bringe med seg sin egen samtids kunstforståelse inn i lesningen. For samtidens kritikere var Balkes manglende realisme en svakhet ved bildene hans, men for betraktere etter 1914 fikk trekkene ved Balkes stil og komposisjon et positivt fortegn.

Romantikerne betraktet Balke som en kunstner som så naturen med et eget blikk. Harbitz skrev at Balke fremviste at han var i stand til å male naturtro hvis han ville, det kom frem av skissene hans, men samtidig var ikke dette en "farlig realisme", hevdet Harbitz.⁴⁵ I dette ligger noe av kjernen i den romantiske forståelsen av Balke – han ble aldri en ren kopist av naturen uansett om han forsøkte eller ei, for synsinntrykkene ble alltid filtrert gjennom Balkes romantiske blikk. Derfor endte fremstillingene opp som preget av dette, og ikke som objektive skildringer av naturen. Fett beskrev Balke som en "pathetisk naturskildrer med den impulsive varme fra et bevæget sind", og understreket med dette sitt syn på Balke som den store romantikeren.⁴⁶ Det er verdt å merke seg at romantikerne la vekt på at Balkes egne følelser trådte frem gjennom bildene hans – de fokuserte dermed på at den subjektive stemningen i bildet var noe som sprang ut fra kunstneren selv. For Tidemand på 1840-tallet, var det snarere naturens stemning som var sentral for uttrykket. Dette viser dermed hvordan to kontekstuelle lesninger fra to ulike perioder vektla begrepet "subjektiv stemning" på svært ulik måte.

I den romantiske lesningen ble det dramatiske i Balkes bilder vektlagt. Forskerne trakk frem Balkes sterke fargekontraster i bildene, samt at han brukte store, tydelige penselstrøk til bølgeformer og skyformasjoner – de hadde sans for det teatralske i bildene og Balkes effektbruk. I Balkes samtid ville man bort fra det teatralske, men da bildene ble

⁴⁴ Moxey, *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history*, 15-16.

⁴⁵ Harbitz, *Nyopdagede malere*, 36.

⁴⁶ Fett, "Peder Balkes selvbiografi – meddelt ved Harry Fett", 66.

gjenoppdaget et stykke ut på 1900-tallet, så man dette trekket som positivt fordi det viste tegn til at Balke så naturen med et eget, kunstnerisk og subjektivt blikk.

Uttrykket i Balkes bilder virket sterkt på betraktere på 1920-tallet, fordi tiden lå til rette for en nyvurdering av hans kunst. Mange forskere trekker frem det dekorative draget de så hos Balke, noe som kanskje var knyttet til de kunstbevegelsene som dominerte i fortolkernes samtid; Art Deco-bevegelsen var blant annet populær ved starten av 1920-tallet og fremover. Særlig i Balkes sene bilder kan vi se en rendyrking av det dekorative, som i *Vardøhus festning* datert til omkring 1870. (fig.17). Her er motivet nærmest redusert til geometriske former hvor de diagonale lysstrålene er kraftig fremhevet, og motivet preges av utflating og todimensjonalitet. Harbitz vektlegger hvordan Balke viste en kjærlighet til "det lekende og yndefulde, en henrivende kontrast til den elementære aapenhet".⁴⁷ Fortsatt i 1964 satte man pris på dette, og Odd Hølaas hadde tydelig en forkjærlighet til Balkes sene miniatyrbilder som viste "en vidunderlig enkelhet".⁴⁸ Når det dekorative ble trukket frem i Balkes kunst, hevdet mange forskere at man kunne se en hang til "japaneseri" i bildene.⁴⁹ Et bilde som ofte ble trukket frem i denne sammenhengen var *Den gamle bro* (1860-tallet) (fig.18). I dette bildet så forskere som Fett og Harbitz hvordan Balke viste hvilken mester han var i å formidle et motiv gjennom sin unike, maleriske stil.⁵⁰ Dette er et eksempel på hvordan tolkningen av Balkes bilder farges av den samtiden den produseres i. Slik Moxey kommenterer, vil en tolkning ofte kunne si mer om fortolkerens egen samtid, enn om det historiske objektet man forsøker å få grep om. I Harbitz' samtid opplevde man blant annet en stor interesse for den japanske stilen, og dette bidro til at han leste inn en tendens mot "japaneseri" i Balkes bilder.

Samtidig som forskere har lest Balkes bilder i en romantisk tradisjon, har den formalistiske vinklingen også vært sentral, og denne knytter seg som nevnt i forskningshistorikken til en forståelse av at Balke fikk grep om det rent kunstneriske. Vi har sett at forskerne innenfor den romantiske tradisjonen la vekt på Balkes romantiske kunstnerblikk, men at de samtidig for eksempel trakk frem det dekorative i Balkes bilder.

⁴⁷ Harbitz, *Nyopdagede malere*, 36.

⁴⁸ Hølaas, *Øyne som ser- Et galleri av kunstnere*, 19.

⁴⁹ Både Fett, Harbitz og Hølaas nevner dette. Se Fett, "Peder Balkes selvbiografi – meddelt ved Harry Fett", Harbitz, *Nyopdagede malere* og Hølaas, *Øyne som ser- Et galleri av kunstnere*.

⁵⁰ De lot seg nok også tiltale av den dramatiske symbolikken i motivet – den gamle menneskeskapte broen i kontrast til den voldsomme naturen – og denne lesningen holder Lange fortsatt fast ved i vår tid. Se blant annet Lange, "Peder Balke- King's Painter and People's Friend", 54.

Dette tyder på en interesse for komposisjonen, og at de betraktet Balke som en kunster som grep til formale effekter – og dermed fikk tak på dette kunstneriske. Slik vil flere forskere, som for eksempel Harbitz, kunne plasseres innenfor både den romantiske og den formalistiske vinklingen.

Den formalistiske vinklingen har vært sentral den senere tids forståelse av Balke, som når Kunsthalle Krems og Ordrupgaard valgte å vinkle sin Balke-utstilling under tittelen "Modernismens norske pioner" i 2008. Buchhart skrev i forbindelse med utstillingen at man i de fleste av Balkes verker fant "et påfaldende symmetrisk kompositionsprinsipp og en komposisjonell formforstærkning og formkongruens".⁵¹ Disse kan kalles abstrakte kvaliteter, skrev Buchhart, og han henviste blant annet til Balkes Nordkapp-bilder hvor det bueformede himmelhvelvet skapt ved hjelp av skyformasjoner og lysiscenesettelse, og at dette var med på å bygge opp en markant symmetri i bildet. I 1991 viste Bergen Billedgalleri utstillingen "Deformasjon", hvor Balke var representert sammen med Lars Hertervig, Edvard Munch og Nikolai Astrup. Direktør Jan Åke Petterson skrev i utstillingens katalog at det spesielle ved disse kunstnerne sett fra vår tids synsvinkel, var at de behersket den naturalistisk-realistiske teknikken og dermed visste hvordan de skulle fremstille naturen slik den egentlig var – men de valgte heller å deformere naturens objekter til enkle tegnlignende fremtoninger.⁵² Øystein Loge, som sto for hovedteksten i utstillingskatalogen, skrev at symmetrien hos Balke inngikk, blant mange andre grep, som en del av hans metode for deformasjon. "Formene er gjort til et motiv i seg selv", hevdet Loge.⁵³ Hos Petterson og Loge er derfor opposisjonen mot den romantiske forskningstradisjonen ganske sterk – Balkes motivforenkling og dramatiske komposisjoner var ikke et resultat av et romantisk følelsesutbrudd, men snarere en bevisst handling av motivabstraksjon.

Gjennom de to forskningstradisjonene har man vært opptatt av hvordan Balkes særegne komposisjoner var uttrykk for et romantisk natursyn på den ene siden, og som et tegn på at han fikk grep om det rent kunstneriske på den andre. Vi var inne på hvordan det ene perspektivet ikke nødvendigvis utelukker det andre. Ingen av disse tradisjonene har vært spesielt opptatt av et politisk syn på Balkes bilder, og som et bidrag til den eksisterende forskningen ønsker jeg i neste kapittel å vise at det finnes en annen måte å

⁵¹ Buchhart, "Peder Balke- Det modernes norske pioner", 39.

⁵² Jan Åke Petterson, "Forord," i *Deformasjon* red. Øystein Loge (1991), 5.

⁵³ Loge, *Deformasjon*, 26.

lese bildene – og deres særtrekk – på. Denne lesningen er farget av nåtidens interesse for politikk i landskap, gjennom blant annet arbeidet til W. J. T Mitchell. Ved å gå inn i en dialog med de kritiske tekstene fra Balkes samtid, vil jeg forsøke å rettferdiggjøre den politiske lesningen av Balkes bilder. 1840-tallet var en tid som var preget av en stor politisk interesse, og dette omfavnet både kultur, litteratur og kunst. Kunstkritiker Emil Tidemand fungerer i denne oppgaven som en representant for en samtid som betraktet kunsten med en politisk interesse – på en annen måte enn vi i dag interesserer oss for koblinger mellom kunst og politikk.



2. Balkes bilder tolket i et politisk perspektiv

Dette kapittelet har som formål å være en alternativ tolkning av Balkes særtrekk og hvordan disse blir forstått, og jeg vil sette fokus på hvordan Balkes bilder kan forstås i en politisk kontekst. Dette belyses fra tre ulike vinklinger.

Først vil jeg se på hvordan tidligere forskning, representert ved Lange og Wichstrøm, har tolket Balkes motiver med en politisk interesse. Dette dreier seg om ikonografiske aspekter, og jeg vil drøfte på hvilken måte Balkes motiver kan innebære politiske konnotasjoner. Deretter følger en kort diskusjon av hvordan Balkes fremstilling av Nord-Norge kan tolkes i en politisk kontekst, med tanke på det ideologiske som ligger i landskapet i nord. Kapittelet avsluttes med en politisk tolkning som knytter seg til Tidemands lesning av Balkes bilder. Vi har sett at Tidemand hadde vanskeligheter med å anerkjenne Balkes malerier i samtiden, og kunsthistorikere i ettertid har forklart denne manglende anerkjennelsen med at han ikke så Balkes kvaliteter. Var Tidemands "blindhet" kun nettopp det, eller kan hans reaksjon på Balkes bilder være et tegn på en politisk interesse i betraktningen av bildene?

Politisk lesning: en ikonografisk vinkling

Tradisjonelt har en sammenstilling mellom politisk interesse og Balkes kunst dreid seg om ikonografiske problemstillinger – den politiske lesningen har derfor knyttet seg til motivene og hvilke symbolverdier vi kan lese inn i de ulike elementene i bildet.

Balke var blant annet opptatt av fyrtårnet som motiv i sine bilder, og malte mange versjoner av dette. Bildet *Vardø Fyrtårn* (1860-tallet) (fid.16) er en av flere versjoner, og viser et kystlandskap med opprørt hav og mørk himmel. Til høyre i bildet er det plassert et hvitt fyrtårn på et svaberg, som avtegner seg tydelig mot den mørke bakgrunnen. Til venstre for fyrtårnet ligger et skipsvrak som får havet til å bruse opp i en hvit sjøsprøyt.

Videre mot venstre skimtes et lite fjell mot horisonten og en liten stripe av rød himmel ligger helt ut mot bildekanten. Bildet kan leses i en symbolistisk vinkling, og dermed viser bildet til et bestemt forhold mellom det menneskeskapte og naturen. Lange har gjort en slik lesning av dette motivet. Fyrtårnet er en artefakt som var ment å være et hjelpemiddel for folk som skulle ta seg over sjøen. Dette var en nyutviklet oppfinnelse på Balkes tid – det første støpejernsfyret ble satt opp på Eigerøya i 1854.⁵⁴ Norge var tidlig ute med denne nye innretningen, og følgelig var dette en nasjonal stolthet for vårt lille land. Fyrtårnet kan leses som et symbol på menneskets forsøk på å gripe regulerende inn i omgivelsene. Gjennom teknisk innsikt finnes det en mulighet til å seile fri av skjærene i sjøen, vel og merke om man følger signalene riktig. Skipet som har strandet like nedenfor fyrtårnet i *Vardø Fyrtårn*, vitner om at det kan gå galt selv med alle hjelpemidler tilgjengelig. Lange har ikke bemerket at det faktisk ikke lyser i fyrtårnet i bildet, til tross for at det ville vært naturlig i en uværssituasjon som dette.

Lange hevder at i Balkes fyrtårn-bilder "har vi lov til å se en kunstnerisk parallell til Balkes praktisk-politiske virke".⁵⁵ Dette er ikke et argument hun utdyper videre, men sannsynligvis sikter hun til Balkes virke som politiker og sosial reformator i Christiania fra 1850-tallet og fremover, og at dette innebar en tro på menneskets evne til å gripe regulerende inn i omgivelsene rundt seg. Balke kjempet på arbeidernes side med mange ulike saker og reformer, og arbeidet blant annet for å få gjennomført allmenn pensjonsordning for menn og kvinner. Han bygget også et regulert boligområde for småkårsfolk, håndverkere og arbeidere i Christiania kalt Balkeby. Det er denne sosialpolitiske praksisen Lange trolig har i tankene når hun trekker opp parallellen mellom kunst og politikk hos Balke. Dette viser den biografiske vinklingen som har dominert slike symbolistiske tolkninger, hvor Balkes personlige erfaringer finner gjenklang i hans motiver.

Anne Wichstrøm bringer Balkes kunst inn i en politisk sammenheng i sin artikkel "Patriotisme som veggdekorasjon" (1986). Hun skriver at Balke kan ha deltatt aktivt i utformingen av billedprogrammet til dekorasjonen av Thor Olsens sal i Christiania i 1830-årene. Blant motivene som en gang prydet den lille salen, var bilder av

⁵⁴ Det fantes også tidligere versjoner av fyrtårn før dette, helt fra 1656. Ved unionsoppløsningen i 1814 hadde Norge offisielt ti fyr, ved opprettelsen av fyrdirektørembetet i 1841 i alt 27 fyr. Eli Johanne Ellingsve, *Ishavsfyr*, (Trondheim: Tapir akademisk, 2012), 11-15.

⁵⁵ Lange, "Peder Balke", 20.

Eidsvollbygningen, som minnet om Norges selvstendighet, og det nylig oppførte Slottet i Christiania. Motivene, skriver Wichstrøm, var ingen tilfeldig sammenstilling av bilder. Snarere var de et bevisst program der nasjonens stolte fortid, rike ressurser, frihet og selvstendighet var illustrert med bilder fulle av symboler for nasjonal stolthet og uavhengighet.⁵⁶ Bildene ble til i en tid som var preget av en altoppslukende, nesten hysterisk patriotisk interesse for politikk og offentlige saker i Norge. Balkes utsmykning kan derfor sees som et uttrykk for en hel generasjons holdninger, i tillegg til å vise hans eget politiske engasjement på et tidlig stadium i livet. Wichstrøm påpeker at selv om oppdragsgiveren Thor Olsen hadde den bestemmende kraft i utformingen av programmet, må Balke ha deltatt aktivt i dette med sin erfaring og arsenal av motiver. Deltagelsen i utformingen kan vise til at han var opptatt av den nye nasjonens identitet, nasjonalpolitikken slik den ga seg uttrykk i vernet om friheten og Grunnloven, samt den kommunale politikken med alle sine områder under det overordnede kommunestyret. Wichstrøms lesning av Balkes bilder i politisk kontekst knytter seg til bildenes ikonografiske innhold, på samme måte som vi så hos Lange.

Bildet *Vardø Fyrtårn* viser til et forhold mellom menneske og natur som kan ha politisk betydning. Den menneskelige tilstedeværelsen – i dette tilfellet fyrtårnet – preger det omkringliggende landskapet og bildet i sin helhet. Siden maleriet ikke fremstiller en vill, uberørt natur, utfordrer det menneskeskapte fyrtårnet naturens ubegrensede kraft. Malcolm Andrews skriver at et landskap hvor man kan skimte spor av mennesker "inflects that landscape, connects it however vestigially with the insignia of human control and organization."⁵⁷ Det ligger derfor en politisk betydning i et slikt landskap fordi naturen preges av menneskets ønske om å kontrollere, bruke og ordne naturen.

En ideologisk betydning av landskapet: den nordnorske melankolien

"Blant Balkes originale bidrag til kunsthistorien, var oppdagelsen av det nordnorske landskapet", har Knut Ljøgodt skrevet.⁵⁸ Dette er betegnende for den oppfattelsen man har

⁵⁶ Wichstrøm, "Patriotisme som veggdekorasjon", 27.

⁵⁷ Andrews, *Landscape and Western art*, 156.

⁵⁸ Ljøgodt, *Måneskinnsmleren: Knud Baade (1808-1879)*, 26.

av Balke i vår tid, hvor han gjerne blir betraktet som "oppdageren" av estetikken i den nordnorske naturen. Balke hadde tydelig en spesiell fascinasjon for Nord-Norges landskap, og han var i tråd med samtiden når det gjaldt å verdsette en natur som tidligere ikke var blitt sett på som estetisk.⁵⁹ Tradisjonelt var den nordnorske villmarken betraktet som lite vakker, fordi en vill og uhemmet natur virket skremmende fremfor å være forbundet med skjønnhet.⁶⁰ Spredningen av de romantiske ideene førte til at det naturlige landskapet i Nord-Norge kom til å bli et symbol på nordisk styrke og vigør, og i tråd med blant annet ideen om det sublime fikk naturen en høyere estetisk verdi enn tidligere.⁶¹

I den romantiske forskningstradisjonen ble Balkes fascinasjon for det nordnorske landskapet knyttet til hans romantiske kunstnersinn – i møte med den dramatiske, nordnorske naturen fant han et utløp for sine følelser som han kunne overføre til lerretet. Fremstillingen av Nord-Norge trenger ikke nødvendigvis være et spørsmål utelukkende om estetikk, men for Balke kunne denne fremstillingen ha hatt politiske konnotasjoner. Styrken og vigøren i det nordnorske landskapet kan blant annet knyttes til opplevelsen av frihet og selvstendighet. Et vilt landskap, uten spor av menneskelig eksistens, kan være gjennomsyret av politisk betydning, skriver Andrews. Dette knytter seg til det som *ikke* vises; bildene gjenspeiler en politisk og ideologisk dimensjon fordi de fremstiller landskapets uhemmede frihet: "Such landscapes constitute a gesture of defiance to what is felt to be an oppressive, expansionist civilization, and are therefore infused with political meaning."⁶² I denne sammenhengen kan mange av Balkes landskaper fra Nord-Norge tolkes til bilder hvor det uberørte landskapet symboliserer en motstand mot det hemmede, siviliserte landet. *Stetind* (1864) (fig.19) viser et stykke natur hvor det ikke finnes spor av et sivilisert samfunn. Den høye, tåkeinnhyllede fjelltoppen rager over et øde landskap bestående av en slette, et tre og noen steiner – ingen tegn til mennesket finnes i landskapet. Følger vi Andrews, kan bildet leses som et opprør mot et stadig mer undertrykkende og gjennomregulert samfunn fordi det viser landskapet i en naturlig form.

⁵⁹ Se Nils M. Knutsen, "From Primitive to Picturesque. Some remarks on Peder Balke and the Discovery of the Scenery of Northern Norway," i *A Norwegian Painter in the Louvre. Peder Balke (1804- 1887) and his Times* red. Magne Malmanger og Per Kværne (2006).

⁶⁰ Villmarken var tidligere sett på som lite vakker fordi skjønnhet var sterkere knyttet til nytteaspektet; hvis et landskap var skjønt var det gjerne et brukslandskap slik som dyrket mark eller menneskeskapte hageanlegg. Dette kan kalles et slags rasjonalistisk syn på naturen.

⁶¹ Gunnarsson, *Nordic landscape painting in the nineteenth century*, 79-80.

⁶² Andrews, *Landscape and Western art*, 156.

I nord kunne Balke stå ansikt til ansikt med naturen, og finne igjen til den harmonien som var gått tapt gjennom moderniseringsprosessen. Dette var knyttet til erfaringen av å leve i et samfunn som vendte seg bort fra det tradisjonsbundne, og som i stadig større grad baserte seg på en kontroll og ordning av naturen. Nord-Norge var i denne sammenhengen et sted hvor håpet om et harmonisk samfunn fortsatt eksisterte, en melankolsk tapserfaring basert på tanken om samfunnet slik det pleide å være. I *Nordkapp* (udatert) (fig.20) ser vi det majestetiske plataet ligge midt i bildet, og utsnittet er mer luftig enn i de Nordkapp-bildene vi har sett på tidligere. Det figurerer mennesket i dette motivet, som i de fleste av Balkes Nordkapp-bilder, men disse presenteres i harmoni med landskapet. Båten i forgrunnen viser noen fiskere – sannsynligvis fra lokalsamfunnet – og de menneskene som har samlet seg på neset til høyre i bildet spiller en underordnet rolle i motivet. Det er fjellets mektige profil som er hovedelementet i motivet, omgitt av en kveldsopplyst himmelhvelving og et rolig hav.

Denne lesningen av det nordnorske landskapet som bærer av politisk betydning i Balkes kunst, finner gjenklang i Mitchells essay om det imperialistiske landskapet.⁶³ Han skriver om hvordan den britiske kolonien New Zealand representerte et idealisert sted på 1800-tallet, utenfor Europas siviliserte samfunn: "New Zealand was thought of as a garden and a pasture in which the best elements of British society might grow into an ideal nation, bringing the savage inhabitants into a state of blessed harmony with this ideal nature".⁶⁴ New Zealand var derfor et sted som representerte et håp, hvor mulighetene fortsatt lå åpne. Der Mitchell refererer til New Zealand som en landlig hage, kan Nord-Norge heller betraktes som et uberørt vilt landskap. Tanken om det frie landskapet som representasjon for et sted hvor mennesket kunne finne igjen til en tapt harmoni, er en ideologisk konstruksjon som lå i det nordnorske landskapet som Balke fant så attraktivt.

Motivets underleggelse av rammen: Tidemanns politiske blick

Her er ingen Tale om storartet, poetisk Opfatning; nei, ikke engang sine Standpunkter ved han passende at vælge – For- og Mellemgrunde ere som trukne efter Lineal, og parallele, saavel indbyrdes, som med Billedets Ramme. Brydningen af Linier enten kjender han ikke,

⁶³ W. J. T. Mitchell, "Imperial Landscape," i *Landscape and Power* red. W. J. T. Mitchell (2002)

⁶⁴ *Ibid.*, 21.

eller anseer han overflødig. Her er ei Fremstilling af Natur – det er kun Spor af en ureen og uden Skjønsmhed haandteret Palette, der gaa igjennem samtlige hans Frembringelser.⁶⁵

Emil Tidemands kritikk av Balkes malerier ved Christiania Kunstforenings årsutstilling i 1844 som vi her ser et utdrag fra, ga et mindre heldig utfall for Balke – hans bilder var i følge Tidemand "blottede for Alt, hvad der kunde forlene dem Krav paa Kunstinteresse". Han hevdet at Balke aldri burde fått statlig kunstnerstipend, for han hadde snarere blitt dårligere enn bedre siden sin studiereise til Dresden. Balkes lerreter bar kun preg av et ønske om å dekke flaten så raskt som mulig med store mengder svart og hvit maling, mente Tidemand.⁶⁶

I et brev har J. C Dahl en gang skrevet at hans elev Balke var å regne som "et misløkket Kunstgeni", samtidig minnet han om at "man maa tage ham som han er".⁶⁷ Dette var ingen lett oppgave for samtidens kritikere, skriver Lange i dag. Å godta Balke slik han var, som den innsiktsfulle professor Dahl mente man måtte gjøre, var nærmest umulig.⁶⁸ Tidemand var en av dem som ikke evnet dette på 1840-tallet, noe Lange mener kan være begrunnet i hans kunstsyn. Han var bror av Düsseldorf-maleren Adolph Tidemand (1814-1876), og dette farget hans kunstsyn, skriver hun.⁶⁹ Tidemand oppfattet riktignok Balkes karakteristiske kjennetegn, som monokromien i fargen og billedoppbyggingen gjennom parallelle plan, men han anerkjente dem ikke. Selv om disse var negative trekk for Tidemand, er det nettopp de trekkene ved Balkes kunst som fascinerer oss i dag – og gjør hans kunst til en interessant videreføring av romantikken, skriver Lange.⁷⁰

Artikkelen fra *Morgenbladet* i 1844 har ofte blitt trukket frem i forskningen i forbindelse med resepsjonshistoriske problemstillinger som den vi nettopp var inne på hos Lange. Kritikken gir et innblikk i den motstanden Balke møtte i det norske kunstmiljøet på 1840-tallet, og den har blitt brukt for å illustrere misnøyen med Balkes kunst. En annen hendelse fra Balkes liv utpeker seg også i denne sammenhengen, og bidrar til et enda

⁶⁵ *Morgenbladet*, nr. 323, 18. november 1844.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Sitert fra Marit Lange, "Peder Balke som håndværker, landskapsmaler og social reformator," i *Peder Balke- Det modernes norske pioner* (2008), 19. Sitat også gjengitt i Lange, "Peder Balke- teknikk og visjon", 68.

⁶⁸ Lange, "Peder Balke som håndværker, landskapsmaler og social reformator", 19.

⁶⁹ Lange, "Peder Balke- teknikk og visjon", 74.

⁷⁰ Ibid., 74.

rikere bilde av situasjonen. Da Balke i 1837 søkte om å bli tatt opp i Tegneskolens direksjon, mottok han en opptaksprøve som gikk ut på at han skulle fremstille:

...et Landskab, i hvis Forgrund – ikke den aller nærmeste – sees en Del af en Lystgaard med en lille Pavillion, til hvis Facade leveres en geometrisk Tegning. (Huset maa ikke lægges paralelt med Grundlinien, men saaledes at de 2de Sider af Huset sees om trent ligemeget). I Mellemgrunden og Baggrunden en smuk og rig landlig Egn.⁷¹

En slik opptaksprøve var tydelig skreddsydd slik at Balke enten ikke skulle klare å bestå denne, eller å avstå helt fra å ta den – noe som også ble tilfellet. Man måtte nærmest være ingeniør for å avklare en slik oppgave, eller i alle fall ha store matematiske ferdigheter i tillegg til de kunstneriske. Det er verdt å merke seg at direksjonen spesifikt skrev at Balke ikke kunne legge huset i maleriet parallelt med grunnlinjen, men at det måtte fremstilles skrått fra siden. Det er tydelig at direksjonen hadde oppfattet Balkes karakteristiske måte å fremstille motivet på, gjennom komposisjonens oppbygning rundt horisontale plan og en nedprioritering av perspektivisk riktighet.

Den tradisjonelle forståelsen i forskningshistorien av Balkes manglende anerkjennelse i samtiden, knytter seg til at Balkes samtid ikke var mottagelig for hans unike stil. Tiden var ikke moden, og hans kunst ble for alvor glempt da Düsseldorf-skolens landskapsmalere trådte inn på den norske kunstscenen. Tidemand har i denne sammenhengen blitt oppfattet som en kritiker som var "blind" for Balkes kvaliteter siden disse ikke samstemte med tidens kunstsyn – han evnet ikke å godta at Balke malte på sin særegne måte, og derfor gjorde han seg til motstander av hans kunst. Med utgangspunkt i dette bakteppet ønsker jeg å gjøre rede for den politiske dimensjonen i bildene, som Tidemand så men som vi ikke nødvendigvis ser i dag.

I min dialog med Tidemands historiske tekster, for å bruke Moxeys uttrykk, er det spesielt en passasje fra kunstkritikken i 1844 (hvor sitatet som åpnet dette kapittelet er hentet fra) som har utgjort en sentral del av arbeidet. Det er den delen hvor Tidemand kritiserer Balkes motiver for deres tilknytning til bilderammen. Vi ser at han oppfatter Balkes for- og mellomgrunner som så rette at man skulle tro de var trukket etter linjal. Dette gjorde de parallelle med bilderammen, og som om ikke det var nok så var de parallelle seg i mellom også. Det var dette som gjorde at motivet var bundet opp mot

⁷¹ Sitert etter Anders Krogvig, *Fra den gamle Tegneskole*, (Kristiania: Steenske Forlag, 1918), 116-117.

rammen, i stedet for å legge til rette for en organisk og fri utvikling av de ulike enkelthetene i bildet. Videre skal jeg studere noen bilder av Balke, for å peke på hva Tidemand fant så kritikkverdig i Balkes komposisjoner. Jeg vil ha et spesielt fokus på nettopp de lineære systemene i bildene og hvordan de kommuniserer med bilderammen.

Bildet *Måneskinn over havet* (1842) (fig.14) illustrerer hvordan Balke benyttet seg av de horisontale linjene i bildet som et kompositorisk virkemiddel.⁷² Bildet viser et måneskinnsbelyst marinemotiv med to båter på det rolige vannet – en liten seilbåt midt i bildet og en litt større seilskute eller lignende til venstre for denne. I forgrunnen ligger en steinete forgrunn og til høyre rager en større, firkantet stein. Månen ligger stor og lysende midt i bildet og dekkes halvt av det tynne skylaget. Skyene blir gradvis mørkere opp mot den øverste bildekanten, og går til slutt over i nesten svart. Lyset er konsentrert midt i bildet, og minner i det henseende om Friedrichs *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (fig.10). Bildet inneholder flere horisontale linjer, noe som for så vidt ikke er uvanlig i et marinemaleri av denne typen. Samtidig kan man si det er en overvekt av horisontale linjer i bildet. Skylaget avgrenses i en samlet linje midt i motivet, og dette er med på understreke horisontaliteten.

Da Tidemand skrev at han syntes Balkes linjer så ut til å være trukket etter linjal, siktet han kanskje til Balkes tilbøyelighet mot å anvende en stram, rett og tydelig horisontlinje. I Dresden-bildene vi studerte tidligere, så vi at Dahl og Baades komposisjoner ikke hadde en klar og tydelig horisontlinje, men at den lå gjemt bak andre objekter. Balkes Dresden-motiv hadde en fremtredende og distinkt horisontlinje som fungerte som et sentralt element i komposisjonen. Dette var noe Balke dyrket frem i enda større grad i senere malerier, slik vi ser det i *Vardøhus Festning* fra rundt 1870 (fig.17) Landskapet har her blitt redusert til geometriske former hvor forgrunnen nærmest fremstår som en rektangulær blokk. Her kan vi snakke om at linjene ser ut til å være trukket etter

⁷² Bildet hang trolig ikke i Kunstforeningens lokaler i november 1844, da Tidemand nevner følgende titler: "*Thronhjem i Maaneskin, Listerland, Leirdalsøren, Mjøsen ved Minde og Jostedalsbreen med et Stykke af den indtrængende Fjord.*" Samtidig er det tydelig at han ikke utelukkende snakker om bildene som hang i Kunstforeningen akkurat ved dette tidspunktet, men mer generelt om det han hadde sett av Balkes kunst frem til da: "Denne Mand, hvis Værker ere stadige og talrige Gjæster i vor Forening, tror sig især kaldet til Marinemaler – et Fag, der maaske er et af de allervanskeligste Arter af Landskabsfaget, og hvor Savnet af grundigt og omfattende Studium især er føleligt at kjende. Og vist er det, at Hr. B.s Fremstillinger af norske Mariner, snart med, snart uden Maaneskin, snart belivede med Skibe, Vaaninger og Veduter af Byer o. s. v., samtlige ere blottede for Alt, hvad der kunde forlene dem Krav på Kunstinteresse." Det er derfor ikke usannsynlig at Tidemand kan ha sett et lignende bilde som *Måneskinn over havet* (1842) forut for kritikken i 1844.

linjal; det ser ut til at hele forgrunnen er malt i én rett bevegelse med en bred pensel. Friedrich hadde også denne stramme måten å fremstille landskapet på som vi finner hos Balke. Han bygget gjerne opp komposisjonene rundt et symmetrisk tilsnitt, og hadde den samme rene horisontlinjen. Denne linjen bidro til det melankolske og endeløse uttrykket vi ofte forbinder med Friedrich, med tanke på at landskapet ser ut til å strekke seg ut i det uendelige. I Balkes bilde *Utsikt mot Trondheim* (1851) (fig.21) finnes en sterk gjenklang i Friedrichs motivoppbygging. Himmelen dekker store deler av bildeflaten, og åpner opp et tomrom i motivet.

Balkes Nordkapp-bilder fungerer godt til å illustrere det horisontale preget som finnes hos Balke, og hvordan motivet forholder seg til den ytre rammen. *Nordkapp* (1840-tallet) (fig.15) viser hvordan Nordkapp-plataet nærmest er skreddersydd for det horisontale tilsnittet i bildet. Fra naturens side ser plataet slik ut, bestående av den flate toppen og den rektangulære formen. Det er avbildet fra siden, slik at linjene i denne formen trer tydelig frem for betrakteren. I vannet er det gjengitt mange kortere horisontale linjer som kommuniserer med horisontlinjen og linjen som markerer toppen av fjellplataet.

Slik jeg var inne på, har Tidemands manglende anerkjennelse av Balkes bilder gjerne blitt forstått som det jeg refererte til som Tidemands "blindhet" for Balkes kvaliteter. Altså har fokuset ligget på det han *ikke* så. Min tese om hvorfor han ikke evnet å betrakte Balkes bilder som god kunst, dreier seg snarere om det Tidemand *så*. Han leste bildene i en politisk kontekst, som var sterkt forbundet med hans egen samtid. Denne lesningen innebar at Tidemand ikke skilte mellom politikk og kunst, men så disse to feltene i sammenheng med hverandre. Han så hvordan Balkes komposisjoner var underlagt den ytre bilderammen, og trakk umiddelbart en parallell til modernitetens tendens til å holde nede den organiske og frie utviklingen av samfunnet.

Ann Bermingham skriver i sin artikkel *System, order, and abstraction- The politics of English landscape drawing* (2002) at et landskapsmaleri kunne leses som et uttrykk for politiske og ideologiske holdninger i England på starten av 1800-tallet: "in eighteenth-century Britain, landscape – even the picturesque landscape – was a mode of political discourse."⁷³ Bermingham skisserer opp et bilde hvor politikk og landskapskunst er tett sammenvevd, og at i møtet mellom verk og betrakter kan en politisk dimensjon være

⁷³ Ann Bermingham, "System, order and abstraction – The politics of English Landscape Drawing around 1795," i *Landscape and power* red. W. J. T. Mitchell (2002), 77.

gjeldende, selv i de mest "uskyldige" landskapsbilder. For de engelske betrakterne på tidlig 1800-tall var det nærmest en selvfølge å tenke politikk da de betraktet kunstverker, og derfor fikk komposisjonen betydning som en parallell til hvordan samfunnets orden var bygget opp.

Bermingham trekker blant annet frem den engelske maleren, forfatteren og teoretikeren William Gilpin (1724- 1804), som var kjent for sine teorier om det pittoreske. Gilpin mente at man burde studere det virkelige landskapet på samme måte som man studerte et bilde. Dette innebar blant annet å dele landskapet inn i ulike distanser; forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Dette systemet fulgte med andre ord den enkle tretrinns-oppskriften anvendt av malere som Claude Lorrain (1600-1682) og Salvator Rosa (1615-1673) allerede på 1600-tallet. Ved hjelp av Gilpins "teknikker" kunne dermed ethvert landskap forvandles til en pittoresk utsikt på lerretet, og denne forandringen og systematiseringen av naturen møtte kritikk i samtiden. Å underlegge landskapet et system slik Gilpin gjorde, førte til en avvisning av landskapselementenes frie, organiske utfoldelse i bildet, mente kritikerne. Den individuelle karakteren i landskapet forsvant og ble erstattet med en generell representasjon av naturen.

Den mest fremtredende kritikeren av Gilpins stil var tegneren William Marshall Craig (1760-1838), som fordømte Gilpins forsømmelse av individualitet i naturen. Craig mente at detaljene i bildet var sentrale, spesielt de som lå i forgrunnen. Gilpin på den andre siden, hevdet at detaljene alltid var underordnet det helhetlige uttrykket i bildet. Craig mente at Gilpin reduserte naturen til et system av abstrakte og generelle tegn, som ikke hadde noen likhet med den virkelige naturen. Craig ville heller at et landskapsmaleri skulle bestå av naturlige tegn, altså tegn som hadde en høy grad av korrespondanse med de tingene de representerte. Dette sto i kontrast til Gilpins arbitrære tegn som var åpne for ulike tolkninger og meninger. Craigs tegnsystem ville være uimottagelig for tolkninger, forandringer eller misforståelser, mente han, for de sto i et gjensidig forhold med den tingen det representerte. Gilpin så derfor kunstnere som Craig som motstandere av imaginasjonen.⁷⁴

Forskjellene mellom Gilpin og Craig kan summeres opp til en opposisjon mellom realisme og abstraksjon. Den samme dialektikken, skriver Bermingham i sin artikkel, fantes ellers i det engelske samfunnet ved starten av 1800-tallet. Den besto i en opposisjon

⁷⁴ Ibid., 92.

mellom naturen og de franske, jakobinske prinsippene – mellom den sanne, naturlige samfunnsordenen og den kunstige eller falske.⁷⁵ Bermingham hevder derfor at kritikken av Gilpin hang sammen med betrakternes politiske lesning av hans bilder. I bildene hans så de naturen underlagt av abstrakte rammer, noe som var et prinsipp de engelske konservative mislikte sterkt. De såkalte "whigene" og "toriene" i England så de jakobinske prinsippene, som hadde sitt opphav i den franske revolusjonen, som en tvangstrøye tredd over hodet på befolkningen. Det største problemet med dette var at styresettet ble basert på abstrakte og konstruerte prinsipper, i stedet for en organisk modell slik den utviklet seg fra naturens side:

To the minds of men like Burke and Gifford, English government was not based on abstractions but on human nature itself, which in turn was understood to be organic and multidimensional (...) The British Constitution was seen by them as having evolved over the centuries (...) it was an unwritten constitution, a loose, contractual arrangement of laws and precedents that upheld the political system by the consent of the governed."⁷⁶

Det var disse politiske holdningene som fikk betydning for den visuelle kunsten i samtiden, og hvordan denne ble lest politisk.

Hans Petter L'Oranges (1903-1983) tolkninger av senantikkkunst og arkitektur i boken *Fra principat til dominat: en kunst- og samfundshistorisk studie i den romerske keisertid* (1958), skisserer opp en parallell mellom en formal orden i kunsten og en sameksisterende orden i samtidens styreform. Han trekker dermed på de samme argumentene som Bermingham gjør i *System, order and abstraction*. L'Oranges studie befatter seg med "den påfallende likhet som består mellom den senantikke statsorganisasjonsformer og de ledende komposisjonstyper i den samtidige kunst".⁷⁷ Han skriver at oppløsningen av det eldre keiserdømmet (principatet) og dets livsformer, som etterhvert utviklet seg til det senantikke riket (dominatet) var ledsaget av en fullkommen tilsvarende oppløsning og nyordning i kunsten. Ett og samme "system" utpreget seg både i organisasjonsliv og i kunsten på denne tiden, skriver L'Orange.⁷⁸ I relieffbilder fra Konstantinsbuen i Roma kan man se hvordan figurene ikke lenger befinner seg i "en organisk orden basert på frie figurer i naturlige grupperinger" slik man ser det i den

⁷⁵ Ibid., 93.

⁷⁶ Ibid., 78.

⁷⁷ H. P. L'Orange, *Fra principat til dominat: en kunst- og samfundshistorisk studie i den romerske keisertid*, (Oslo: Aschehoug & Co, 1958), 5.

⁷⁸ Ibid., 5.

klassiske tradisjonen, men i en "*mekanisk* orden som ovenfra senkes ned over tingene og regulerer deres innbyrdes forhold".⁷⁹ Den nye komposisjonelle ordenen i kunsten, skriver L'Orange, karakteriseres av symmetri og en total innordning under rammeverkets ordinator.⁸⁰

Parallellen som L'Orange trekker opp mellom kunsten og samfunnet, knytter seg altså spesielt til hvordan forandringene i styresettet kan betraktes i sammenheng med kunstens tendens til å underlegge seg rammer, system og symmetri.⁸¹ Som grunnelementer i den strukturforvandlingen som fant sted på det samfunnsmessige planet, trekker L'Orange frem to nøkkelaspekt: den massive forenklingen og den faste mekaniske krystallasjonen, som han formulerer det.⁸² Dette innebar at alle borgerlige virksomheter ble innordnet i blokkaktige organismer integrert i staten, og at alle klasser ble bundet til sine profesjoner med fast funksjon i statsmaskineriet – overalt ble menneskene bundet til sin virksomhet og boplass. Det var dermed de frie, individuelle grupperingene som forsvant i samfunnet ved overgangen til det senantikke riket. I billedkunsten så man samme tendens til at den livaktige naturformen ble erstattet med en abstrakt typologi – plastisk artikulasjon ble til begrepsbilde og legeme ble til symbol. Det konkrete naturbildet ble drevet ut i et forenklet idealbilde og her kom det til ro, skriver L'Orange.⁸³

Hos både Bermingham og L'Orange ser vi hvordan de foretar en politisk lesning av kunsten, og at denne tolkningen knytter seg til kunstens underordning av rammer og system som en parallell til samtidens tankesett og samfunnsstyre. Bermingham har et mer semiotisk preget utgangspunkt enn L'Orange. Hun ser den politiske dimensjonen som et resultat av møtet mellom verk og betrakter, altså at denne dimensjonen kommer til uttrykk fordi betrakteren leser bildene på en bestemt politisk måte. Dette mener jeg har overføringsverdi når det gjelder Tidemands lesning av Balkes bilder på 1840-tallet.

⁷⁹ Ibid., 102.

⁸⁰ Ibid., 103.

⁸¹ L'Orange legger vekt på denne overensstemmelsen mellom stats- og kunstformene ville vært lett å forstå hvis kunsten var statsdirigert, og hvis formen så og si var avledet av staten som et speilbilde av dens system. Men som L'Orange legger vekt på, vokste de nye kunstformene spontant frem, ut fra en dyp logikk i kunstens egen utvikling, og ikke refleksivt som speiling av utviklingen i andre sektorer av menneskelivet: "Likheden mellom den praktiske organisasjonsform og den frie kunstform beror altså på en dypere identitet enn den refleksive: nemlig på en bestemt mentalitets identiske formbehov innen alle livssektorer, kort sagt på en ny eiendommelig åndsform". Se L'Oranges konklusjon i boken hvor dette diskuteres inngående, s 142-149.

⁸² L'Orange, *Fra principat til dominat: en kunst- og samfundshistorisk studie i den romerske keisertid*, 144.

⁸³ Ibid., 145.

Hos Balke så Tidemand landskaper som var underlagt rammen og et overordnet horisontalt system. Han ønsket i utgangpunktet å se det motsatte – nemlig de ulike enkelthetene i bildet gjengitt i en fri, organisk utvikling. Her representerte Gudes komposisjoner et fullkomment resultat for Tidemand. Han betraktet Gudes komposisjoner som fritt og organisk utviklet, hvor man unngikk at enkelthetene var bundet eller lenket fast. I sammenligningen mellom et tidlig og et noe senere landskapsmaleri av Gude i 1847, skrev Tidemand:

Ogsaa i en anden Henseende er en Sammenholden af nærværende Værk med det tidligere af Interesse. Hist saa vi vel et vidstrakt Bjergplateau, men dog til alle Sider fast afsluttet og begrændset; her ligger Terrainet, tilhøre og navnlig tilvenstre, for os uden anden Begrændsning, end Billedets egen, og Fantasien staar det saaledes frit for at lade det fortsætte sig i det Uendelige.⁸⁴

Bilderammen begrenset komposisjonen, men ikke på samme måte som hos Balke. Det var en naturlig avgrensning som ikke la motivet i lenker, men lot betrakteren få tenke seg at motivet fortsatte i det uendelige, også utenfor bilderammen. Hvis vi ser på Gudes *Højjell* (1857) (fig 22) ser vi hva Tidemand verdsatte i Gudes komposisjoner.⁸⁵ I motsetning til Balkes bilder, inneholder ikke Gudes bilde de horisontale linjene, men komposisjonen er heller bygget opp ved hjelp av dynamiske linjer som løper på skrå fra høyre og venstre. Horisontlinjen markeres ikke med en helt rett, stram linje – den dannes av flere fjelltopper som ligger i ulik avstand fra betrakteren og understreker dybden i motivet.

Et like sentralt moment som linjens komposisjon, var Gudes evne til å behandle landskapets enkeltheter på en korrekt og troverdig måte. For Tidemand var det avgjørende i et godt landskapsmaleri at enkelthetene i bildet ikke var forsøkt fremstilt på en måte som skjulte noe for betrakteren. Hos Gude var fargene bredt harmonisk utover bildeflaten og graderingene mellom mørkt og lyst gikk naturlig over i hverandre. De mørke skyggepartiene var tilstrekkelig transparente, og utført med klarhet og harmoni. Gude ga liv til mangfoldigheten i motivet, slik at hvert element fikk utvikle seg på en fri og naturlig måte samtidig som de sto i sammenheng med de andre elementene i bildet.

Tidemands kritikk av Balkes bilder kan dermed hevdes å være basert på en politisk interesse for komposisjonen. Denne kritikken har sin bakgrunn i at Tidemand så kunsten

⁸⁴ *Morgenbladet*, nr. 227, 15. august 1847.

⁸⁵ Bildet er riktignok et senere bilde enn det Tidemand skriver om, men viser likefullt Gudes måte å bygge opp komposisjonen på, og hans arbeid med fargen.

med et politisk blikk – hans oppfatning var farget av en samtid hvor "alt" var politikk. I hans samtid var det helt naturlig å tenke politisk, for politikken gjennomsyret hele samfunnet og tankesettet i tiden. Moderniseringsprosessen som preget samfunnet førte med seg store forandringer, og i et stadig økende tempo opplevde man et samfunn som vendte seg bort fra tradisjoner og omfavnet et samfunn bygget på sterkere kontroll over naturen. Det var en tid preget av progressivitet på alle områder, og dette kunne enten føre til organisk frihet eller i motsatt fall – til sterkere regulering av samfunnet og systemtvang. Tidemand insisterte på at en fri, organisk utvikling var å foretrekke fremfor at samfunnet – og kunsten – ble styrt av konstruerte prinsipper.

I en artikkel fra 1845, trykket i *Morgenbladet*, kommer Tidemands syn på forholdet mellom kunsten og samfunnet til uttrykk. Selv om teksten egentlig er en drøfting av relasjonen mellom kunst og håndverk, finnes en mindre passasje i artikkelen hvor Tidemand gjør noen betraktninger om kunstens rolle i samfunnet. Han skriver at "ligesom det fuldendte Kunstværk er en Organisme, hvori det Enkelte kun er til for det Hele (...), saaledes var Forholdet mellem Samfundslivet og Individernes Liv, i Antikens bedste Dage, selv et Aftryk af de ved Kunsten til høieste Udvikling komne Ideer om det Harmoniske og Skjønne".⁸⁶ Det var altså det greske antikke samfunnet som var idealet for Tidemand, for her fantes det en demokratisk konstitusjon som befordret individenes frihet. "Den borgerlige Tilværelse", fortsetter Tidemand, "var altsaa et harmonisk Vexelforhold mellem Stat og Individ, en levende Organisme, liig den, der aabenbarer sig i det sande Kunstværk".⁸⁷ Det er tydelig at Tidemand mener samfunnet og kunsten delte den samme formale oppbygningen, og at tanken om en organisme – hvor elementene fritt kunne utvikles – var sentral på begge områder.

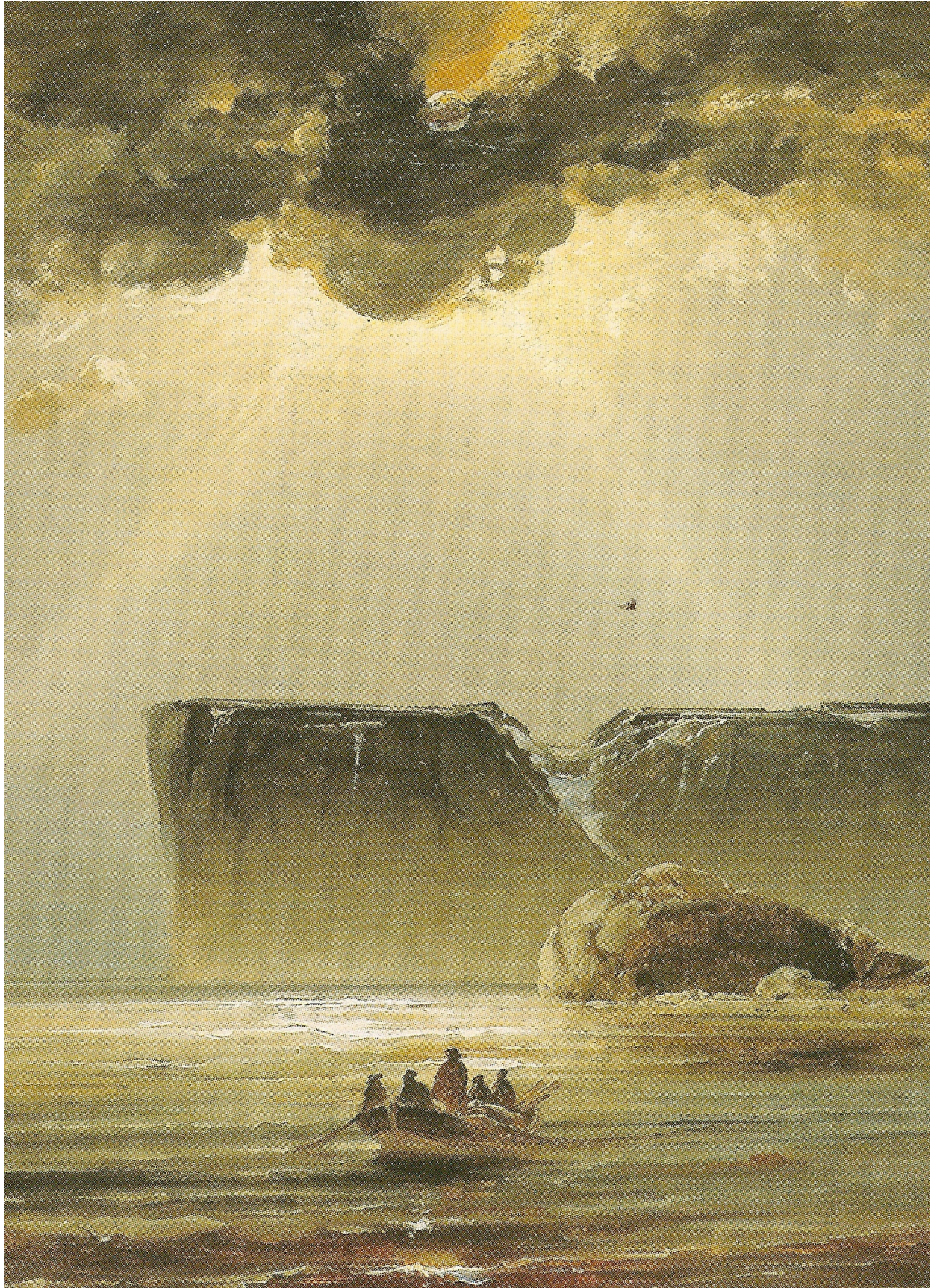
Det vi kan lese av denne teksten, er at Tidemand var svært opptatt av kunstens forhold til samfunnet. Den bidrar derfor til å underbygge tesen om at Tidemand leste Balkes bilder med et politisk blikk, og at Balkes representasjon av naturen stred i mot den organisk utviklede friheten som Tidemand hadde slik sans for. I Balkes bilder fant han en tøylet frihet og elementer underlagt rammen. Problemet for Tidemand lå altså ikke nødvendigvis bare i at Balke forenklet motivet og reduserte naturen til et helhetlig uttrykk fremfor en detaljert fremstilling, men var i like stor grad knyttet til den systematiske

⁸⁶ *Morgenbladet*, nr. 259, 15. september 1844.

⁸⁷ Ibid.

komposisjonen som Balke etterhvert rendyrket. Det er derfor vi kan hevde at den holdningen som Tidemand etablerte i forhold til Balkes bilder like mye knyttet seg til det han *så*, som det han *ikke* så.

Tidemands politiske lesning av Balkes bilder er et eksempel på hvordan fortolkerens subjektivitet er sentral i tolkningen av kunstverk. Den samme tematikken var Bermingham inne på i sitt essay, hvor de engelske konservative betraktet selv de mest "uskyldige" landskapskomposisjoner som uttrykk for politiske og ideologiske holdninger. Bermingham vektla dermed den politiske dimensjonen i bildene som et resultat av møtet mellom verk og betrakter. På samme måte kan vi hevde at Tidemand så en politisk dimensjon i Balkes bilder – til tross for at dette ikke umiddelbart er åpenbar for ettertidens betraktere.



Å åpne lesningen av Balkes bilder: avsluttende betraktninger

Med det overordnede målet om å åpne opp for nye lesninger av Balkes bilder, har denne oppgaven diskutert hvordan Balke tradisjonelt har blitt forstått, for dermed å undersøke hvorvidt en politisk dimensjon kan leses ut av hans bilder.

Tradisjonelt var den politiske innfallsvinkelen en foreløpig lite utforsket vinkling til Balke bilder. I den grad jeg fant tegn til politisk interesse for Balkes bilder i forskningstradisjonen, dreide dette seg om ikonografi og motiv. Marit Lange har studert Balkes fyrstårn-bilder med et symbolistisk blikk, og i en slik lesning spiller elementene i motivet på forholdet mellom menneske og natur. Lange hevder at man kan betrakte fyrstårn-bildene som en parallell til Balkes praktisk-politiske virke. Denne parallellen viser hvordan Balke-forskningen har vært dominert av kunstnersubjektets sentrale plass i billedtolkningene.

En politisk lesning av Balkes bilder trenger ikke nødvendigvis å forholde seg til ikonografiske dimensjoner, slik Lange representerte. I mitt studie av historiske tekster som omhandler Balkes kunst, fant jeg noe som tydet på en politisk interesse hos Emil Tidemand, i hans behandling av Balkes komposisjoner. Tidemands betraktning kan være et tegn på en tapt politisk dimensjon ved Balkes bilder, som nåtidens betraktere ikke umiddelbart oppfatter. Betraktningen knyttet seg til hvordan Tidemand så Balkes komposisjoner med et blikk farget av samtidens interesse for politikk.

Tidemand fant Balkes komposisjoner som bundet og underlagt bildets ramme, noe han kommenterte han i *Morgenbladet* i 1844. Tidligere i Balke-forskningen har denne kritikken av bildene blitt forstått som Tidemands "blindhet" ovenfor Balkes kunstneriske kvaliteter. Denne oppfatningen mener jeg man heretter kan sette et spørsmålsteget ved: Tidemands kritiske holdning til Balke kunne like gjerne vært basert på det han *så* – som det han *ikke* så.

Denne oppgaven ble innledet av et sitat av Malcolm Andrews, som hevder at landskapskunsten kan vekke politiske konnotasjoner selv når dette virker lite sannsynlig. Balkes bilder kan, for nåtidens betraktere, være et eksempel på dette. Hans malerier oppleves ikke som spesielt politiske eller provokative for dagens betraktere, og dette er selvsagt betinget av de sosiale og kontekstuelle rammene som preger samtiden. Til forskjell fra Tidemand, ser ikke vi i dag en åpenbar politisk dimensjon i Balkes bilder. Dette betyr ikke en utelukking av politiske konnotasjoner i landskapskunsten – snarere tvert i mot. Vår samtid opplever en sterk interesse for dette, men våre referanser knytter seg ikke til aspekter som hvorvidt en komposisjon er underlagt rammen eller ikke. De knytter seg heller til et vidt spekter av temaer som kulturell makt, identitetsdannelse, sted og rom – slik Mitchell blant annet har satt fokus på.⁸⁸

⁸⁸ Se Mitchell, *Landscape and power*.

Litteratur

- Alsvik, Henning. "Peder Balke – Landskaper fra nord," i *Peder Balke- Landskaper fra nord*. 39 s. : ill. Tromsø: Nordnorsk kunstmuseum, 1994.
- . *Peder Balke: 1804 -1887*. Katalog. Vol. 165, Oslo: Kunstnernes hus, 1954.
- . "Peder Balkes Kunst." *Kunst og Kultur* 38 (1955).
- Andrews, Malcolm. *Landscape and Western art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Bal, Mieke. *Reading "Rembrandt": beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Bal, Mieke, og Norman Bryson. "Semiotics and Art History." *The Art Bulletin* 73, no. 2 (1991): 174- 208.
- Balke, Peder. "Fra kunstnerens livserindringer," i *Landskaper fra nord*, red. Toten Økomuseum. 1994.
- Baxandall, Michael. *Patterns of intention*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Bermingham, Ann. "System, order and abstraction – The politics of English Landscape Drawing around 1795," i *Landscape and power*, red. W. J. T. Mitchell. 2002.
- Brinchmann, N. A. *Norges jubileumsutstilling 1914: officiel beretning*. Kristiania: I kommission hos Grøndahl & søn, 1923.
- Bråthen, Guro Mette Viker. "Fra underkjent til anerkjent: Peder Balke (1804-1887) og Norges Jubileumsutstilling i 1914." Masteroppgave i Kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2009.
- Buchhart, Dieter. "Peder Balke- Det modernes norske pioner," i *Peder Balke- Modernismens norske pioner*, red. Dieter Buchhart og Anne- Birgitte Fonsmark. 29- 45: Kehrer Verlag, 2008.
- Collett, Peter Jonas. *Den Constitutionelle*, 15. februar 1837.
- Ellingsve, Eli Johanne. *Ishavsfyrt*. Trondheim: Tapir akademisk, 2012.
- Fett, Harry. "Peder Balkes selvbiografi – meddelt ved Harry Fett." *Kunst og Kultur*, no. 9 (1921): 65-122.

- Foss, Ingrid Enger. "Peder Balkes salsdekorasjoner på Toten." Hovedfagsoppgave i Kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1999.
- Gunnarsson, Torsten. *Nordic landscape painting in the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Harbitz, Alf. *Nyopdagede malere*. Kristiania: Blomqvist kunsthandel, 1923.
- Hølaas, Odd. *Øyne som ser- Et galleri av kunstnere*. Oslo: Gyldendal, 1964.
- Kirkholt, Tore. "Inderlighet og moderne drømmer. Kritikk og resepsjon av malerkunsten i Norge: 1820- 1914." i NTNU, 2010.
- Knutsen, Nils M. "From Primitive to Picturesque. Some remarks on Peder Balke and the Discovery of the Scenery of Northern Norway," i *A Norwegian Painter in the Louvre. Peder Balke (1804- 1887) and his Times*, red. Magne Malmanger og Per Kværne. Novus, 2006.
- Krogvig, Anders. *Fra den gamle Tegneskole*. Kristiania: Steenske Forlag, 1918.
- L'Orange, H. P. *Fra principat til dominat: en kunst- og samfundshistorisk studie i den romerske keisertid*. Oslo: Aschehoug & Co, 1958.
- Lange, Marit. *Menneske og natur i norsk kunst ved midten av 1800-årene. Peder Balke og Matthias Stoltenberg*. Oslo: Kunst i skolen, 1981.
- . "Peder Balke," i *Peder Balke- Landskaper fra nord*. 1994.
- . "Peder Balke som håndværker, landskapsmaler og social reformator," i *Peder Balke- Det modernes norske pioner*. 2008.
- . "Peder Balke- King's Painter and People's Friend," i *A Norwegian Painter in the Louvre. Peder Balke (1804- 1887) and his Times*, red. Per Kværne og Magne Malmanger. Novus Forlag, 2006.
- . "Peder Balke- teknikk og visjon," i *Et dramatisk møte: Ørnulf Opdahl, Peder Balke*. 104 s. : ill. Vikersund: Blaaafarveværket, 2006.
- . "Peder Balkes barndomserindringer." *Nes og Helgøya Lokalhistorisk Skrift* (1978).
- Ljøgodt, Knut. *Måneskinnsmaleren: Knud Baade (1808-1879)*. Tromsø: Orkana & Nordnorsk kunstmuseum, 2012.
- Loge, Øystein. *Deformasjon*. Bergen: Dreyer Forlag, 1991.
- Malmanger, Magne. *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1981.

- Mitchell, W. J. T. "Imperial Landscape," i *Landscape and Power*, red. W. J. T. Mitchell. 2002.
- . *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Moxey, Keith. *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1994.
- Pettersson, Jan Åke. "Forord," i *Deformasjon*, red. Øystein Loge. Bergen Dreyer Forlag, 1991.
- Tidemand, Emil. "Et norsk Landskab af H. Gude i Düsseldorf." *Morgenbladet*, 15. september 1844.
- . "Kritisk Oversigt over de i Kunstforeningen udstillede Kunstværker." *Morgenbladet*, 18. november 1844.
- . "Om og i Anledning af det i Kunstforeningen udstillede Billede: "Norskt Høifjeld", Motiv fra "Ronderne"; af H. Gude i Düsseldorf." *Morgenbladet*, 15. august 1847.
- Wichstrøm, Anne. "Patriotisme som veggdekorasjon." *Byminner* 1 (1986): 17- 31.

Illustrasjoner



Figur 1: *Gran i sol* (udatert) I privat eie.



Figur 2: J. C Dahl: *Vinterlandskap ved Vordingborg* (1829). Statens Museum for Kunst, København



Figur 3: *Tre i vinterskog* (1850-tallet). I privat eie



Figur 4: *Abtei im Eichwald* (1809-10). Nationalgalerie, (Galerie der Romantik), Berlin.



Figur 5: *Jostedalsbreen* (ca.1835). Göteborgs Konstmuseum, Göteborg.



Figur 6: J. C Dahl: *Utsikt mot Jostedalsbreen* (1844). Rasmus Meyers Samlinger, Bergen.



Figur 7: J. C Dahl: *Dresden i måneskinn* (1839). New Masters Gallery, Dresden.



Figur 8: Knud Baade: *Dresden i måneskinn* (1837). Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.



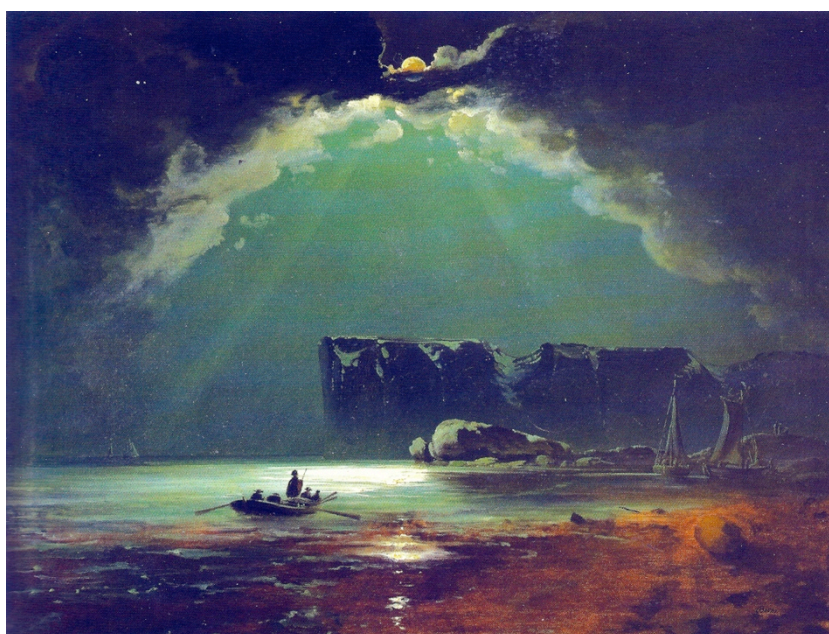
Figur 9: *Dresden* (udatert). I privat eie



Figur 10: *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang* (1817). Nationalgalerie (Galerie der Romantik), Berlin.



Figur 11: *Landskap fra Finnmark med same og reinsdyr* (ca.1850).
Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø. Foto: Nordnorsk Kunstmuseum ©



Figur 12: *Nordkapp* (1840-tall). I privat eie



Figur 13: J. M. W Turner: *Fishermen at sea* (utstilt 1796). Tate Gallery, London



Figur 14: *Måneskinn over havet* (1842). Bergen Kunstmuseum, Bergen.



Figur 15: *Nordkapp* (1840-tallet). Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.



Figur 16: *Vardø fyrtårn* (1860). Trondheim Kunstmuseum, Trondheim.
Foto: Trondheim Kunstmuseum ©



Figur 17: *Vardøhus festning* (ca. 1870). Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.



Figur 18: *Den gamle bro* (1860-tallet). I privat eie



Figur 19: *Stetind* (1864). I privat eie.



Figur 20: *Nordkapp* (udatert). I privat eie.



Figur 21: *Utsikt mot Trondheim* (1851). I privat eie.



Figur 22: Hans Gude: *Højjell* (1857). Nasjonalgalleriet, Oslo.