



Den refleksive observatøren og kunstens grep om verda

Tore Kirkholt

Tore Kirkholt (ph.d., NTNU, 2010) arbeider som førsteamanuensis i kunsthistorie ved NTNU. Forskingsinteressene hans er blant anna kritikk og resepsjon. To artiklar knytt til temaet er «Brudeferd i Hardanger – Originalbildet som fikk nytt liv som postmoderne repetisjon» (*Kunst og Kultur* nr. 2, 2014) og «Det abstrakte maleriet som tidsbilde: kritiske perspektiver på etterkrigstidas nonfigurasjon», i *NN-A NNA NN-A – Ny Norsk Abstraksjon* (Oslo: Astrup Fearnley Museet, 2015).

tore.kirkholt@ntnu.no

SAMANDRAG

Hans Ulrich Gumbrecht har argumentert for at då ein ny, refleksiv observatørrolle vart etablert i løpet av det 19. hundreåret, førte det til ei stor interesse for spørsmålet om det var muleg å sameina observasjonen av verda gjennom sansane (persepsjonen) med den tilgangen til verda vi har gjennom bruk av omgrep (erfaringa). Essayet argumenterer for at denne interessa var sentral i den norske kunstdebatten mot slutten av det 19. hundreåret og undersøker korleis kritikarar, kunsthistorikarar og kunstnarar tenkte kring forholdet mellom persepsjon og erfaring i samband med dei kunstnariske hovudstraumane i tida.

Nøkkelord

Observasjon, naturalisme, impresjonisme, kunstkritikk, Jules Bastien-Lepage, Edvard Munch

Abstract

Hans Ulrich Gumbrecht has put forward the thesis that when a new, reflexive observer role was established in the nineteenth century, this led to a broad interest in the possibility of reconciling our observation of the world through our senses (perception), with a world-appropriation through use of concepts (experience). This essay argues that this was a main interest in the artistic debate in Norway towards the end of the 19th century, and investigates how critics, art historians and artists thought about the relation between perception and experience when it came to the main artistic movements of this time.

Keywords

Observation, naturalism, impressionism, art criticism, Jules Bastien-Lepage, Edvard Munch

Norsk kunsthistorieskriving har etablert kunsten og kunstrefleksjonen rundt 1890 som noko som peiker fram mot ein modernistisk interesse for kunstverket sjølv, der visuelle kvalitetar som linje, farge og form er i fokus. Leif Østby hevda i *Fra naturalisme til nyromantikk* at det var rundt 1890 at den norske kunsten kasta av seg politisk agitasjon og slavisk naturimitasjon og la grunnlaget for ein *fri* kunst der kunstnarane fritt kunne uttrykkje sin personlegdom, og der måleriet kom til å dyrke sine særegne verkemiddel, som linje, flate og farge.¹ Knut Berg uttrykte det same i 1981. Kunsten i 1890-åra var eit oppgjær med «naturalismens oppløsende krefter» og opna for at kunsten i staden kunne konsentrere seg om reint kunstnariske kvalitetar som «linjens skjønnet, formens fasthet, fargens enhet og dekora-

tiv helhetsvirkning».² Magne Malmanger stadfesta i «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel» at også i kunstdebatten markerer tida kring 1890 eit tidsskifte. Skiftet markerast ved omgrep som «erindringens kunst» og «det dekorative», og Malmanger etablerer det siste som eit viktig reiskap for ein kritisk analyse av eit måleri som hadde vendt ryggen til realismen.³

Inspirert av den tyske sosiologen og filosofen Niklas Luhmanns omgrep om «andre-ordens-observasjon», vil eg undersøkje ei anna side ved kunstinteresse rundt 1890. Luhmanns omgrep inneber at medan ein første-ordens-observatør har ei naturleg forankring i verda, så er ein andre-ordens-observatør dømt til å vera medviten seg sjølv som observatør og å forstå at hans eller hennar perspektiv berre er eitt av mange moglege.⁴ Andre-ordens-observasjon handlar slik om å observere seg sjølv, og denne distanserte haldninga bringer med seg ei grunnleggjande usikkerheit når det gjeld eins tilgang til verda. Ei erkjenning av at det finst uendeleg mange posisjonar å observere frå gjer også representasjonen av verda usikker. Finst det noko privilegert perspektiv å observere frå?

Hans Ulrich Gumbrecht har søkt å historisere andrehands-observasjon og kva den har betydd for korleis vi tenkjer omkring kunsten. Han hevdar at det er i det 19. hundreåret at observatøren mista sin naivitet som førstehands-observatør.⁵ Gumbrecht identifiserer to konsekvensar av denne refleksive haldninga. Den første er den store interessa for *historiske* framstillingar, der den historiske dimensjonen gjer at ein kan inkorporere mange synsvinklar. Dette vart éi løysing på perspektivismens problem. Den andre konsekvensen er at det veks fram er ei epistemologisk usikkerheit som skuldast erkjenninga av at *kroppen* og *sansane* er avgjerande for vår relasjon til verda. Spørsmålet om korleis ein kunne knyte vår tilgang til verda gjennom kroppen og sansane til den tilgangen til verda vi har gjennom erfaring, vart presserande. Gumbrecht slår fast at det mot slutten av 1800-talet fantes eit ønske om å *sameine* erfaring og persepsjon, og at dette førte til intellektuell usikkerheit, uro og kunstnarisk produktivitet.

I denne teksten vil eg undersøkje korleis ulike forfattarar tenkte om forholdet mellom persepsjon og erfaring i kunstdebatten i Noreg frå ca. 1880 og fram til ca. 1895. Dette er eit alternativ til forteljinga om 1890 som eit vegskilje i utviklinga av ein kunst som kjem til å dyrke sine reint kunstnariske verkemiddel.

Naturalismen og draumen om sanninga i framstillinga

Naturalismen var ein kunstnarisk reaksjon mot den rådande idealismen og søkte å overvinne den ved hjelp av samvitsfull observasjon av naturen. Den er kunstens svar på positivismen. Naturalismens støttespelarar forsvara retninga gjennom ei overtyding om at verda kan gripast direkte gjennom sansane, og at dyktige naturalistiske målarar evna å framstille observasjonane sine overtydande på lerretet.

Ein slik posisjon finn vi mellom anna hos Margrethe Vullum, *Dagbladets* kritikar av litteratur og biletkunst i 1880-åra. Ho var dotter av den danske politikaren Orla Lehmann og kom til Noreg i 1879, då ho gifta seg med Erik Vullum, journalist i *Dagbladet*. I eit intervju i *Dagbladet* i 1880 unnskyldte ho seg nærast for at ho verka som kunstkritikar, då ho ikkje såg seg sjølv som ein god nok (førstehands-)observatør. Naturstudiet hadde vorte så viktig, meinte ho, at ein kritikar eigentleg måtte leggje den same «*Inderlighed i Forstaaelsen*» av det sette som kunstnaren gjorde for å kunne felle ein dom.⁶ Når ho legg vekt på *forståinga* av det sette, handlar det om at kunstnaren må vite å omsetje sine synsinntrykk til *erfaring*. Den naturalistiske målaren kan lære oss å sjå verda på ein ny (og meir sann) måte. Medan Frits Thaulow opna vårt syn for sollysets spel over landskapet (ill. 1), framheva Gerhard Munthe

det «individuelle liv» hos naturgjenstandane (ill. 2). Alt som hadde noko av naturens *liv* i seg, hadde sin kunstnariske verdi, slo Vullum fast. Og det var dette dei unge naturalistiske målarane var opptekne av. Hans Gudes landskapsbilete – der naturen var «et skjønt Spejlbillede af store Tanker og Følelser» – fant ikkje nåde for hennar blikk, då ho ikkje kunne sjå at biletea uttrykte noko av naturens liv.⁷



III. 1

Frits Thaulow: *Fra Saxegaardsgate*, 1880. Olje på papp, 32,8 x 25,3 cm. Oslo Museum, Bymuseet.
Foto: Rune Aakvik.



III. 2

Gerhard Munthe: *Høststemning*, 1879. Olje på lerret, 47,5 x 64,5 cm. Nasjonalmuseet.
Foto: Jacques Lathion.

Ein annan av naturalismens forsvararar, kritikaren Andreas Aubert, hadde eit tilsvarende krav til kunstnaren som observatør og til kunsten som *liv*. I 1884 formidla han si oppleving av den franske kunsten på *Exposition Nationale* i artikkelserien «Frå det franske nutidsmaleri». Han kunne med glede stadfeste at målarane hadde brote med det gamle (idealismen) gjennom ein omsorgsfull observasjon av naturen. Særleg interessert var han i Jules Bastien-Lepage, som i bilete som *Høyonna* (1877) og *Oktober* (1877, ill. 3) hadde framstilt livet «i sin umiddelbare realitet».⁸ Bastien-Lepage henta sine motiv frå Damvillers, sin eigen fødestad nord i landet. Og det var ved å gripe fatt i det *heimlege* at norske målarar kunne gripe livet på ein like direkte måte. I Erik Werenskiolds skildringar av bøndene i Telemark fann Aubert ei tilsvarende umiddelbar framstilling, der den norske naturen og folkelivet «møde os så hjemligt og saa slående fortroligt i hans Verker».⁹ Werenskiolds kunst var karakterisert av «[e]n sand og livfull objektivitet», ikkje ein «kold og sympathiløs», som han skreiv då han melde Werenskiolds *En bondebegravelse* (1885).¹⁰ Det finst for Aubert derfor to slags perspektiv: eit heimleg, fylt av kjærleik til landet og folket og eit framand, kaldt og sympatilaust. Berre det første kan gje ein *livfull* objektivitet.



III. 3

Jules Bastien-Lepage: *Oktober*, 1877. Olje på lerret, 180,7 x 196,0 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. Foto: National Gallery of Victoria, Melbourne.

Kritikarane av naturalismen var ikkje overtydd om moglegheita av ein sann og livfull objektivitet i framstillinga gjennom ein grundig observasjon og eit sympatisk blikk. I 1883 publiserte filosofen Marcus Jacob Monrad skriftet *Kunstretninger: sex forelesninger*, som var hans bidrag til den gjeldande debatten om realismen eller naturalismen i kunsten og litteraturen. Han skilte ikkje mellom realisme og naturalisme, då omgrepa stort sett vart bruka om ein annan i 1880-åra. Monrad var ein uttala hegelianar og hadde lenge vore ein forsvarar av idealismen. *Kunstretninger* var hans oppgjær med naturalismen.¹¹ Aubert tykte publikasjonen lukta av gammalt idealistisk tankegods og kommenterte at Monrad sine refleksjonar «er bygget over et så lidet indgående Kjendskab til de moderne Kunstretninger, at man kunde fristes til at kalde dem 'sex Forelæsninger' frå den syvende Himmel».¹² Likevel gjev Monrad ein interessant karakteristikk av kva som særpregar naturalismens observasjon av verda.

Monrad forsvara framstillinga av røyndomen som ein sentral kunstnarisk oppgåve, men kritiserte at ein vitskapleg synsmåte hadde vunne gjennom i det realistiske måleriet. Dei unge kunstnarane søkte å få grep om gjenstandane gjennom ei konsentrert merksemd, men dette hadde ikkje ført til ei meir sann framstilling.¹³ I staden for å skape eit heilskapleg verk som spegla ei heilskapleg verd, var kunsten deira prega av fragmentet, av det «realistisk-Episodiske» som Monrad kalla det. Fragmenteringa var drive så langt at ikkje eingong individet

vart gjeldande som ein einskap. Individet vart delt opp «i de enkelte Øieblikke, hvoraf Livet bestaaer, og hvoraf ethvert skal have sin Gyldighed i sig selv».¹⁴ Når realismen først søkte etter heilskap og samanheng, så var det typisk den *deterministiske* forståinga dei greip til, der eit liv vart bestemt gjennom miljøets påtrykk.¹⁵ Det var eit perspektiv Monrad ikkje delte; for han var livet grunnleggjande prega av *fridom*.

Lorentz Dietrichson, som i 1875 hadde blitt tilsett som Noregs første professor i kunst-historie, delte på mange måtar Monrads oppfatning. I 1882, året før Monrad publiserte *Kunstretninger*, innleia Dietrichson til ein diskusjon i Studentersamfundet, der han gjekk til angrep på naturalismen. Han skulda retninga for å mangle ein «høiere Opfatning af Livet», då naturalismen gav si støtte til den vitskaplege metoden og avviste åndeleg fridom. Naturalistane trudde dei nådde objektivitet i framstillinga, men dei avslørte sitt subjektive blikk nettopp ved si interesse for livets mørkare sider.¹⁶ Dietrichson såg denne interessa i den naturalistiske litteraturen og kunsten som uttrykk for eit klassesynspunkt. Naturalismen hørte ikkje til dei lågare klassane, som romanane handla om, men til dei øvre klassane, «for de trætte Rige, for de sløvede Nerver, der behøve at pirres, for de enerverede Ganer, der behøve Cayennepeber for at smage».¹⁷ Den moderne kunsten er for Dietrichson prega av ulike perspektiv, av ulike grep om verda, knytt til ulike interesser og behov.

Impresjonismen som sensualisme

Monrad meinte at fragmenteringa i den nye røyndoms-kunsten skuldast ein subjektivism som breidde om seg i det moderne samfunnet. Han såg impresjonismen som ein naturleg vidareføring av realismen. I samband med realismens interesse i å observere verda følgde ei særleg interesse for sanseerfaring eller sanseintrykk, det Monrad kallar for *sensualisme*. Den realistiske målareren må, hevda Monrad, innrømme at han ikkje framstiller objektet sjølv, men berre si eiga *sansing* av det. Alt han ser, er sanseintrykk. Sjølv om realismens grunnleggjande interesse er å få grep om tingen sjølv, så er den logiske følgja at ein ender med å framstille subjektets flyktige sansingar.¹⁸ Og med det er realismen slått om i impresjonisme. Monrad var kritisk til sensualismen, som han hevda ikkje opna for ein erfaringsbasert tilgang til verda. Å framstille subjektets flyktige sansingar var ikkje eit verdig mål for kunsten. Ein sann kunst burde kunne vise oss «hvad Tingene ere i sig selv, i sin væsentlige Grundtanke og Bestemmelse», som han uttrykte det i ein artikkel om kunstens verdi frå 1875.¹⁹ *Kunstretninger* er ikkje berre ein kritikk av naturalismen, men også av subjektivismen i filosofien og sensualismen i kunsten.

I 1883 publiserte Dietrichson artikkelen «Impressionisme, Et Indlæg i Dagens Strid».²⁰ Den var et svar til Erik Werenskiold, som insisterte på at impresjonistane var dei som først hadde framstilt verda slik den *viser seg* for oss. Werenskiold kritiserte den akademiske kunsten for å leggja for stor vekt på det plastiske i framstillinga av ting i rørsle, og at først impresjonistane makta å gje ei sannferdig framstilling av rørsle.²¹ Imot dette hevda Dietrichson at impresjonismen ikkje viser oss verda slik vi ser ho, men at den handlar om konvensjonar og abstraksjon. Impresjonistane viste rørsle abstrahert frå den plastiske forma, og derfor viste dei oss heller ikkje rørsle på ein meir sann måte enn den eldre kunsten. Impresjonismen var ikkje ei spontan framstilling av livet, men ein abstraksjon.²²

Leif Østby forsto impresjonismen på same måte som Dietrichson. Også for han var impresjonismen abstraherande, der fargane ikkje lenger var festa til tinga. I motsetning til Dietrichson såg Østby abstraheringa som progressiv. Impresjonismen hadde teke spranget frå illusjonskunst til å dyrka reint måleriske kvalitetar (farge, linje, form), meinte han.²³ Dietrichson kritiserte abstraheringa som han forsto som at objektive og plastiske kvalitetar vart

ofra for ein augeblinks kunst prega av rørsle. I likheit med Aubert ønska han seg ein kunst som hadde eit umiddelbart forhold til livet, der det subjektive, personlege synet på naturen kom fram.

For å gripe årsaken til desse ulike konklusjonane kan vi vende oss til Luhmanns og Gumbrechts epistemologiske teoriar. Luhmann forstår persepsjon som karakterisert av nettopp den subjektivismen Monrad kritiserte. Den ytre verda er hjernens eigen konstruksjon, som medvitet handsamar *som om* det skulle vera ein røyndom «der ute». ²⁴ Han reflekterer vidare over kva konsekvensar det ville ha for kunsten om ein slik konstruktivistisk forståing av persepsjon skulle erstatte førestillinga om at verda faktisk er slik den kjem til syne i persepsjonen. Det ville føre til at kunsten avviste imitasjon og representasjon både fordi imitasjonen avgrensar kunstens fridom, og ein kunst som dyrkar imitasjonen stadfestar illusjonen om at verda er slik den blir framstilt, i staden for å avdekkje den. Abstrakt kunst kan lesast som eit resultat av at ein ikkje lenger trur kunsten kan representere verda. Vi kan sjå Østby sin posisjon som farga av denne forståinga; han finn ei frigjering frå illusjonens lenker i impresjonismen.

Gumbrecht hevdar imot dette at det er ein vesentleg forskjell mellom den ikonoklastiske modernismen på byrjinga av 1900-talet og modernismen i andre halvdel av 1800-talet. Trua på at kunsten kunne representere verda var framleis levande mot slutten av 1800-talet og viser seg i interessa for å sameine tilgangen til verda gjennom sansane og gjennom omgrep. ²⁵ Dietrichson ga kunstnaren ei sentral oppgåve i formidlinga av naturen. Kunstnaren skulle, gjennom sitt personlege og subjektive syn på verda, «åndfullt og kjækt» forklare naturen for tilskodaren. ²⁶ Derfor var naturstudiet fortfarande viktig for Dietrichson. Men det fører ikkje til noka objektiv sanning i framstillinga; Dietrichson innrømmer subjektivismens realitet i kunsten, og dermed også perspektivismen, eller mangfaldet av oppfatningar. Ingen stilretningar kunne gjere krav på å overgå andre i formidlinga av naturen. «Vor Tid (...) elsker ikke Monopoler, og den får intet sådant», slo han fast. ²⁷

Likevel var det visse kunstnariske prinsipp Dietrichson ikkje kunne gå på akkord med. Han såg kunsten som ein personleg, åndfull oppfatning av naturen med eit umiddelbart forhold til livet. Dei beste impresjonistane viste ein slik personleg framstilling av naturen; deira bilete såg han som eit personleg uttrykk for det moderne. Dietrichson var derimot kritisk til ein kunst som isolerer seg frå verda og byrjar å dyrke seg sjølv. Når kunsten «spejler sig», når han har blitt ein kunst for kunstnarar, då har han utspelt si rolle. Dette er ein kunst som søker ei rein kunstnarisk nyting, slik som «Farvevirkningens hemmelige henrykkelse». ²⁸ Dietrichson avviste altså det som vart Østbys standpunkt, at impresjonismen gav kunsten fridom til å dyrke målariske kvalitetar som flate, linje og farge. Denne kunsten isolerte seg frå det som skulle vera kunstens oppgåve: åndfullt å forklare naturen.

Dietrichson kritiserte òg det han såg som impresjonismens fragmentering av verda i tilfeldige synsinntrykk. «Kun det *hele* Indtryk er det *sande* Indtryk», insisterte han. ²⁹ Christian Krohg derimot, som gjennom 1880-åra var sett som den mest kompromisslause naturalistiske målareren i Noreg, forsto impresjonismen nettopp som ein kunst som igjen søkte imot ein heilskap etter naturalismens fragmentering. Han kritiserte Bastien-Lepage for overdreven detaljrealisme, og han hevda at naturalismen var for oppteken av å *dissekere* naturen. Omslaget kom med Manet, meinte han, som søkte å framstille synsinntrykka slik dei hadde gjort *inntrykk* på han. Krohg såg altså impresjonismen som eit subjektivt, kjenslelada måleri. ³⁰ I motsetning til Krohgs oppfatning var Manet gjerne kritisert i samtida for at hans bilete *ikkje* viste kjenslemessig engasjement, men ein kjøleg distanse.

Erindringens kunst

I 1889 publiserte den danske kunsthistorikaren og kritikaren Julius Lange artikkelen «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst».³¹ Her etablerte han impresjonismen som ein augeblinkens kunst, der kunstnaren møtte verda andlet til andlet. I dette møtet sitra nervane, og blodet rulla raskare i årene. Når dette sansingas augeblink vart festa til lerretet, gav det ein spesiell glans og friskeleik til måleriet, men, forstår vi, det kunne ikkje gie nokon erfaringar. I staden vende Lange seg mot «skilderiet», som var ein «erindringens kunst». Her var den direkte sansinga borte, for skilderiet vart skapt når det ytre auget *ikkje* ser, og bileta i staden dukkar opp for det *indre* auget. Dette er bilete som kjem frå ein kropp fylt av minner og erfaringar. Han omtalar det som «de indenfra kommende Overraskelser», eit uttrykk for kva vi *treng* til å sjå.³²

Ifølgje Gumbrecht må ein andrehands-observatør gjenoppdaga kroppen og sansane som ein særskilt måte å relatere seg til verda på, og dette grepet om verda var naudsynleg subjektivt.³³ Lange hadde tidlegare understreka det subjektive momentet i kunstskapinga da han insisterte på at *kunstverdi* handlar om ein personleg verdi, der kunstnaren peiker på noko han vil vise oss frå livet, naturen eller historia.³⁴ For Lange var det likevel eit poeng at desse verdiane ikkje var subjektive i den forstand at dei var private. Så sant kunstnaren grov djupt nok i seg sjølv, kunne han få grep om noko som var allmennmenneskeleg. Vi kan sjå dette som Langes svar på utfordringa frå perspektivismen.

Det var ei stor interesse for Langes omgrep «erindringens kunst» rundt 1890. Andreas Aubert såg «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst» mest som eit angrep på naturalismen, ikkje impresjonismen. Det var fordi impresjonismen handla om å halde biletet fast «som Helhed i Beskuelsens Øjeblik», noko som var «den bedste Forøvelse til at fastholde billedet i *Hukommelsen* og til at gribe det *indre* Billede, der skal fremgaa af Sjælens Dyb som en 'Erindringens Kunst'».³⁵ Aubert forstod «Erindringens kunst» som ei vending mot det han kalla ein «ny Idealkunst», ein idealkunst som burde byggje på den beste arva frå naturalismen: naturstudiet eller observasjonen av naturen. Derfor frykta han at norske kunstnarar, på bakgrunn av Langes artikkel, skulle fjerne seg for mykje frå røyndomskunsten.

I eit ope brev til Lange støtta Dietrichson kritikken av naturetterlikninga som det einaste saliggjerande og hevda at dette var i ferd med å «fortære kunstens inderste liv». Han var likevel kritisk til Langes bruk av omgrepet «erindringens kunst», som han meinte var for snevert. Dietrichson ville heller bruke omgrepet «fantasikunst». Det fantes nemleg betydingsfulle verk i samtida som ikkje kunne forståast berre som erindringskunst, slik som Bastien-Lepages *Jeanne d'Arc* (ill. 4), som gjorde eit umåteleg inntrykk på han da det var stilt ut på Verdsutstillinga i Paris i 1889. I eit gjennomført naturalistisk formspråk framstilte Bastien-Lepage *Jeanne d'Arc* idet ho fekk visjonen om å frigjere Frankrike frå England. Biletet byggjer ikkje på kunstnarens minne, men heller på eit *indre syn*, framkome på bakgrunn av eit inntrykk han ein gong har motteke. Og kunsten skal vera eit slikt indre syn, slo Dietrichson fast. Kunstens oppgåve er å forklare oss kva som er «karakteristisk, interessevækkende og værdifuldt» i livet, og derfor må den også ta med seg vinningane i natursanning som naturalismen hadde oppnådd. Naturstudiet skal ikkje dyrkast einsidig, men vera ein gjennomgang «for at bringe til udtryk det liv, som lever i kunstnerens indre, den kjærlighed til gjenstanden, der driver kunstneren til at ville fremstille den».³⁶



III. 4

Jules Bastien-Lepage: *Jeanne d'Arc*, 1879. Olje på lerret, 254 x 279,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: The Metropolitan Museum of Art.

Munchs deformasjonar

Det syke barn (ill. 5) av Edvard Munch vert gjerne knytt til omgrepet *erindringens kunst*. Munch tok utgangspunkt i minnet om søstera Sophie, som døydde av tuberkulose ni år før han malte biletet. *Det syke barn* har eit skisseaktig preg, er pastost og påført sår og riss i flata. Det er langt ifrå detaljrealismen som gjerne prega naturalismen. Østby slo fast at biletet har lite å gjera med både naturalismen og impresjonismen og legg vekt på biletets lovbundne form og karakteren av å vera eit sjelemåleri. Munchs kunst er ein «sjelens impresjonisme, ikke sansenes».³⁷

Då Munch introduserte dødsmotiv i «Livsfrisen» rundt 1900, kom han til å forstå *Det syke barn* som det første biletet i serien. I eit notat frå siste halvdel av 1920-åra skriv han at *Livsfrisen* handla om *erindring*. «Livsfrisen» vart til ved at han måla bilete «etter de inntryk jeg i bevægede øieblikke havde fåt i mit øie – malte de linier og farver jeg havde siddende på mit indre øie – på nethinden – Jeg malte da blot det jeg erindret uden at føie noget til – uten enkeltheder jeg ikke længer så».³⁸ Han måla inntrykk frå barndommen, inntrykk som hadde sett han i ei bevæga stemning og som han atter, «som i en fonograf», søkte å få til å dirre fram.



III. 5

Edvard Munch: *Det syke barn*, (1885–86). Olje på lerret, 120 x 118,5 cm. Nasjonalmuseet. Foto: Børre Høstland.

Dette var ei vanskeleg oppgåve i arbeidet med *Det syke barn*, og han let biletet stå uferdig etter omkring tjue omarbeidingar.³⁹ Han sendte det inn til Haustutstillinga under tittelen *Studie*.

Munch snakkar om minnebiletet som om det reint konkret var prenta inn på netthinna, men at detaljar vart viska ut med tida, slik at berre det som var viktig for stemninga, for opplevinga, stod att i minnet. Men *Det syke barn* var ikkje berre eit minnebilet; Munch hadde nytta modellar i framstillinga av biletet. Betzy Nielsen, ei 12 år gamal jente frå Grünerløkka, var modell for Sophie, medan Munchs tante Karen sat modell som seg sjølv. Det var ho som sat der ved Sophies seng då ho var sjuk. Munch følte altså trong etter ein ny observasjon når han skulle framstille minnet om systeras sjukdom. Resultatet var at biletet ikkje berre var eit minnebilet der detaljar hadde blitt viska ut, men at den nye observasjonen også var avgjerande for utforminga av biletet. Munch kommenterte i det vesle essayet *Livsfrisens opprinne* arbeidet med biletet og korleis han undervegs oppdaga at hans egne augehår hadde verka inn på biletets inntrykk; han antyda dei derfor «som skygger over billedet».⁴⁰ Som

Stian Grøgaard har poengtert, må augehåra stamme frå Munchs observasjon av modellane; dei kan ikkje ha vore ein del av minnebiletet.⁴¹ Dette viser kor radikalt Munch ville vise fram det Monrad hadde kalla *sansingas augeblink*, og det viser kor viktig naturstudiet fortsatt var for han, også i framstillinga av eit minnebiletet.

Når Gumbrecht viser til interessa for å sameine persepsjonen og erkjenninga som eit sentralt tema mot slutten av 1800-talet, illustrerer han dette ved å vise blant anna til symbolismen. I symbolismen handla det om å få grep om stabile meiningar som vart formidla gjennom visuelle symbol. Munchs bilete frå 1890-åra vart tidleg assosiert med symbolismen. Christian Krohg gjorde denne assosiasjonen då han melde Edvard Munchs bilete *Aften* i 1891, antakeleg fordi Munch ville framstille ein sjeletilstand, melankoli, gjennom fargane i biletet. Krohg identifiserer også biletet med idealisme, sidan Munch hadde vendt ryggen til naturimitasjonen. Munch er den første av våre målarar som «våger å bøye naturen, modellen osv. inn under stemningen, og forandrer dem for at oppnå mer».⁴²

Når Krohg legg vekt på at deformasjonane i biletet er gjort for stemninga si del, kan det også knyte an til «erindringens kunst», slik omgrepet vart teoretisert i den norske debatten. I sitt ope brev til Lange skreiv Dietrichson at «navnet erindring er for snevert, hvis det ikke tillægges, at erindringen må være dukket i stemningens bad og være blevet noget væsentlig andet end blot 'erindring' (...) för den kan bli kunstnerisk virkende».⁴³

Munchs kunstnariske forvrengingar møtte mykje motstand i 1890-åra, sikkert fordi han ikkje i same grad som i *Det syke barn* bygde biletet på naturobservasjon. I samband med utstillinga han hadde hos Blomqvist i 1895 var det fleire som var usikre på om han var alvorleg i kunsten sin eller om han dreiv gjøn med sitt publikum.⁴⁴ Munch hadde alltid sine forsvararar. Ein av desse var presse mannen og forfattaren Rasmus Steinsvik som grunnla bladet *Den 17. Mai* i 1894, eit landsdekkjande folkeblad på nynorsk. I omtalen av utstillinga skreiv Steinsvik at Munch kanskje er «mest for os i målarkunst umyndige». Munch «målar bilætet som det ser ut for den som er i den stemning han vil ha fram», og derfor ofra han også alle detaljar i framstillinga. Men Munch var ikkje berre ein stemningsmålar; han var også ein sjelegranskar. Med sitt diktarsyn søkte han å framstille i fargar «vår tanke, vår hug, vår trå, vår rædsle, vår sorg og kvide». Det var inga enkel sak å skildre sjelelivet i fargar, innrømma Steinsvik. Men i eit bilete som *Sjalusi* meinte han at det hadde lukkast svært godt: «(...) dersom fargar kan skildre denne djevleske verk, so må Munch her ha magta det. Eit slikt fjæs, so gallgrønt og svovelgullt og svid-blått og gloraudt i hår og skjegg – den heitaste krå i helvete kunne kje skapa verre kvide en den som her hev fenge mål og tunge.»⁴⁵ Det er menneskelege erfaringar Munch søkte å artikulere sanseleg gjennom bruk av fargar. Steinsvik såg dei som allmenne erfaringar, slike som «når alle og møter alle».⁴⁶ Kunstens språk kunne artikulere slike erfaringar. Og sjølv om dette språket ikkje var det mest presise uttrykksmiddelet, hadde det stor gjennomslagskraft når kunstnaren lukkast, slik som i *Sjalusi*.

Konklusjon

Den engelske kunsthistorikaren T.J. Clark har kommentert korleis den moderne kunsten fekk sin form i spenninga mellom to grunnleggjande ønske:

It wanted its audience to be led toward a recognition of the social reality of the sign (away from the comforts of narrative and illusionism, was the claim); but equally it dreamed of turning the sign back to a bedrock of World/ Nature/ Sensation/ Subjectivity which the to and fro of capitalism had all but destroyed.⁴⁷

Den første posisjonen kan vi identifisere med andrehands-observasjonen, der ein forstår at eins eige synspunkt er berre eitt av mange. Den andre posisjonen er første-ordens-observasjonen, der ein ønsker å forbinde kunsten med noko substansielt igjen, om det så er det flyktige i sansinga sjølv.

Når Gumbrecht hevda at kunsten mot slutten av 1800-talet kom til å vera prega av eit ønske om å sameine persepsjon og erfaring, så peiker dette mot ei interesse for den andre posisjonen. Den norske kunstdebatten i 1880-åra og i byrjinga av 1890-åra er også karakterisert av ein preferanse for denne posisjonen. Kunsten vert nettopp knytt til eit grunnfjell av *verd*, *natur*, *sansing* og *subjektivitet*. Medan naturalismens forsvararar i 1880-åra la vekt på at måleriet skulle framstille verda og naturen på basis av ein førstehands observasjon av verda, så la impresjonismens talsmenn vekt på at kunsten framstilte sansinga sjølv, helst i eit heilskapleg grep. Langes omgrep «erindringens kunst» kom til å leggje vekt på subjektiviteten, der kunstnaren formidla personlege minne og erfaringar. Mange av kritikarane la vekt på det umiddelbare i den kunstnariske framstillinga. Det gjeld særleg dei som forsvara ein form for realisme i framstillinga. Bak denne interessa for det umiddelbare ligg vissheita om at det finst ulike perspektiv på verda. Denne vissheita hadde enda ikkje ført til at ein gav opp håpet om at kunsten kunne representere verda. Tvert imot handlar insisteringa på det umiddelbare om ei tru på at kunstnaren gjennom eit heimleg blick eller ved sitt subjektive grep kan gje ein representasjon av verda slik at den står livaktig fram for oss. Den sansemessige framstillinga formidlar kunstnarens erfaring av verda.

Det var kritikarane av dei ulike kunstnariske retningane som insisterte på «teiknets sosiale røyndom», som når Monrad kritiserte naturalismen og impresjonismen for å ha fragmentert sitt bilete av verda under påverknad av vitskapens observasjonsregime, eller når Dietrichson skulda deler av impresjonismen for å mangle eit grep om heilskapen.

Langes omgrep «erindringens kunst» kom til å forstå persepsjonen som knytt til kroppens minne og erfaringar. Denne subjektivismen opna for ei deformering av naturen i måleriet, i uttrykkets teneste, slik som i Munchs symbolistiske bilete frå 90-åra. No var det ikkje lenger observasjonen av naturen som skulle formidle erfaringar; dei vart artikulert i verket sjølv. Og sjølv om ein kan sjå deformasjonen som enda eit steg bort frå illusjonismen og imot eit abstrakt måleri, vart den i samtida forstått som ei kunstnarisk interesse for ei sanseleg artikulering av omgrep eller erfaringa. Det var først når ein resignerte på håpet om at kunsten kunne representere verda at kunsten i 1890-åra kunne bli forstått primært som ein impuls imot dyrkinga av dei reint kunstnariske kvalitetane i verket.

Noter

- 1 Leif Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk: en studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1885–1895* (Oslo: Gyldendal, 1934), 148.
- 2 Knut Berg, «Maleriet 1870–1914», i *Norges kunsthistorie, bd. 5: Nasjonal vekst* (Oslo: Gyldendal, 1981), 243.
- 3 Magne Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel: Fra 'erindringens kunst' til 'det dekorative'», *Kunst og Kulturs serie*, nr. 1 (1985): 12–13.
- 4 Sjø Niklas Luhmann, *Art as a Social System* (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2000), kapittel 2.
- 5 Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What meaning cannot convey* (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 2004), 38–39.
- 6 Margrethe Vullum, «Kunstkritik», *Dagbladet*, 27. november, 1880.
- 7 Margrethe Vullum, «Kunst», *Dagbladet*, 1. februar, 1881.
- 8 Andreas Aubert, «Fra det franske nutidsmaleri», *Nordisk Tidsskrift* 7 (1884): 382.
- 9 Andreas Aubert, «Fra Kunstnerens Udstilling. II», *Aftenposten*, 25. oktober, 1884.
- 10 Andreas Aubert, «Kunstnerens fjerde høstutstilling», *Nyt Tidsskrift* 4 (1885): 591–592.

- 11 Marcus J. Monrad, *Kunstretninger: sex forelesninger* (Christiania, 1883).
- 12 Andreas Aubert, «Fra Kunstnerens Udstilling. III», *Aftenposten*, 29. oktober, 1884.
- 13 Monrad, *Kunstretninger*, 11.
- 14 Monrad, *Kunstretninger*, 42.
- 15 Monrad, *Kunstretninger*, 61. Det er først her Monrad differensierer mellom naturalisme og realisme. Det er når realistane grip til determinismen i sin søking etter heilskap at dei avslører seg som naturalistar. Slik kan Krohgs bilete *Albertine i politilegens venteværelse* forstås som naturalistisk ifølge Monrads definisjon, då biletet viser korleis Albertine blir ført inn i prostitusjonen gjennom miljøets trykk.
- 16 Lorentz Dietrichson, *Betegner den moderne naturalisme i poesien et fremskritt eller et forfald?: Foredrag holdt i Studentersamfundet lørdag den 11te november 1882* (Kristiania: Chr. Schibsted, 1882), 18. Monrad delte Dietrichsons kritikk av realistenes val av motiv. Han klandra dei for at dei ikkje søkte *skjønnheita* i naturen, men i staden krinsa rundt det som var uskjønt eller usmakeleg. Monrad, *Kunstretninger*, 46.
- 17 Dietrichson, *Betegner den moderne naturalisme...*, 30.
- 18 Monrad, *Kunstretninger*, 56–57.
- 19 Marcus J. Monrad, «Om Kunstvärde», *Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri*, (1875): 147.
- 20 Lorentz Dietrichson, «Impressionisme, Et Indlæg i Dagens Strid», i *Fra Kunstens Verden. Foredrag og studier* (København: Gyldendal, 1885).
- 21 Erik Werenskiold, «Impressionisterne» [1882], i *Kunst – Kamp – Kultur*, (Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag, 1917).
- 22 Dietrichson, «Impressionisme, Et Indlæg i Dagens Strid», 181.
- 23 Leif Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk*, 32–33.
- 24 Luhmann, *Art as a Social System*, 6.
- 25 Hans Ulrich Gumbrecht, «Second Order Observation Historicized – An Epistemological Frame Narrative» (2010), foredrag i samband med prosjektet «Design of the In/Human». Lest 15. mai 2019. <http://www.design-in-human.de/lectures/gumbrecht.html>
- 26 Dietrichson, «Impressionisme, ...», 186.
- 27 Dietrichson, «Impressionisme, ...», 188.
- 28 Dietrichson, «Impressionisme, ...», 202.
- 29 Dietrichson, «Impressionisme, ...», 181.
- 30 Christian Krohg, «Den bildende Kunst som led i Kulturbevægelsen», i *Kampen for tilværelsen* (København: Gyldendal, 1920), bd. 1, 15–17.
- 31 Julius Lange, «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst» [1889], i *Udvalgte skrifter af Julius Lange*, red. Georg Brandes og P. Købke (København: Det nordiske forlag, 1903), 3: 159–169.
- 32 Lange, «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst», 162.
- 33 Gumbrecht, «Second Order Observation Historized».
- 34 Julius Lange, *Om kunstvärde: To foredrag* (København: G.E.C. Gad, 1876), 5. Langes første foredrag var opprinnelig trykket i ukebladet *Nær og Fjern* i 1874.
- 35 Andreas Aubert, «En bog af Julius Lange (Idealkunst og Virkelighedskunst) II.», *Dagbladet*, 14. september, 1890.
- 36 Lorentz Dietrichson, «'Erindringens kunst' – 'fantasien i kunsten': Åbent brev til prof. Dr. Julius Lange», *Nordisk Tidskrift* 13 (1890): 441. Dietrichson parafaserer her Langes synspunkt frå dei nemnde artiklane om «Kunstverdi».
- 37 Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk*, 130.
- 38 Edvard Munch, notat, 1928–29. Munchmuseet, MM N 74. Framstillinga av Munchs arbeid med biletet byggjer delvis på Stian Grøgaard's *Edvard Munch. Et utsatt liv* (Oslo/Trondheim: Akademika forlag, 2013).
- 39 Edvard Munch, notat, 1927–33. Munchmuseet, MM N 122.
- 40 Edvard Munch, notat, 1928–29. Munchmuseet, MM N 75.
- 41 Stian Grøgaard, *Edvard Munch. Et utsatt liv*, 63–64.
- 42 Christian Krohg, «Munchs Aften», *Verdens Gang*, 27. november, 1891.
- 43 Dietrichson, «'Erindringens kunst' – 'fantasien i kunsten'», 443.
- 44 Skuldningane om at Munch dreiv gjon med publikum fekk Thorolf Holmboe til å rykke ut med eit forsvar. I eit innlegg i *Morgenbladet* hevda han at Munchs kunst var født av smerte, ikkje av smil, og at ingenting var meir framand for Munch enn å «agere Klovn for et Publikum, som han ringeagter». Thorolf Holmboe, «Munchs Billeder», *Morgenbladet*, 26. oktober, 1895.

- 45 Rasmus Steinsvik, «Edvard Munch», *Den 17de Mai*, 12. november, 1895.
- 46 Steinsvik, «Edvard Munch».
- 47 T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale Univeristy Press, 1999), 9–10.