

Tore Kirkholt

# Inderlighet og moderne drømmer

Kritikk og resepsjon av malerkunsten  
i Norge: 1820-1914

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, mai 2010

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det historisk-filosofiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap

**NTNU**

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Doktoravhandling for graden philosophiae doctor

Det historisk-filosofiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap

© Tore Kirkholt

ISBN 978-82-471-2146-7 (trykt utg.)  
ISBN 978-82-471-2147-4 (elektr. utg.)  
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlingar ved NTNU, 2010:92

Trykket av NTNU-trykk

# Innhold

<b>Illustrasjoner</b> .....	v
<b>Forord</b> .....	vii
<b>Innledning</b> .....	1
Det moderne kunssystemet .....	1
Kunstkritikken og den borgerlige offentligheten .....	3
Kunstkritikk og resepsjon av bildekunst i Norge .....	7
Modernitet og modernisme .....	9
Forskningshistorie .....	11
Kilder og kildekritikk .....	19
Mot et moderne kunssystem i Norge .....	21
Inderlighet og motstand mot det moderne .....	22
Anomi og tidens bilde .....	23
Nervøsitet, erindringsbilder og nordisk inderlighet .....	25
En moderne dekorativ kunst .....	26
<b>1. Mot en moderne kunstforståelse</b> .....	29
De første norske utstillinger .....	30
Linstow: mellom en tradisjonell og en moderne kunstforståelse .....	40
Dannelse gjennom blikkets foredling .....	44
Welhavens borgerlige estetikk .....	47
Emil Tidemand og historiemaleriets utvikling .....	58
Gudes <i>Høyfjell</i> og landskapsmaleriets dialektikk .....	63
Fransk forførelse og nordisk ekthet .....	66
Håndverkskvalitet som motstand mot fordervelse .....	69
Tysk satire og norsk idealisme .....	73
Monrads idealistiske kunstforståelse .....	77
Kunstkritikken som etablert diskurs .....	84
<b>2. Nordisk kunst og inderlighet</b> .....	88
Monrad som skandinavismens talsmann .....	89
Bjørnson: kunsten som uttrykk for nasjonal identitet .....	97
Georg Anton Krohgs ønske om en nasjonal kunst .....	103
Dietrichsons anmeldelse av den skandinaviske utstillingen i 1861 .....	106
Kritikken av Dietrichson .....	112
Stillebenet som utfordring .....	114

Den skandinaviske utstillingen i 1866: En ny oppfatning av den nordiske kunsten.....	116
Inderlighet eller teatraliskhet: Tidemand som folkelivsmaler .....	120
Kunsten som et søndagsbarn .....	123
Kunstens verdi og den moderne subjektiviteten .....	126
<b>3. «Tidens bilde» .....</b>	<b>134</b>
Publikum som kritikere .....	135
Dietrichsons angrep på Rasch: et spørsmål om kritikkens funksjon og oppgave .....	139
Andreas Aubert på jakt etter en ny skjønnhet.....	142
Krohgs sypike-bilder .....	147
En populær og demokratisk kunst .....	150
Kunstforeningens fall og kunstfeltets anomi .....	157
Dietrichsons oppgjør med naturalismen .....	163
Monrads blikk for de moderne kunstretningene .....	165
Aubert som realismens forsvarer .....	171
Kjønnsperspektiver i kritikken .....	179
Å male sin tid: Christian Krohg.....	185
Estetisismens utfordring .....	192
Impresjonismen og teorien om «det uskyldige øyet» .....	196
En misforstått kunstner? Myten om Munch .....	203
Syke piker og en slapp og sløv kunstner.....	207
Småborgerlige og aristokratiske bohemer .....	213
«Den tredje generasjons maler».....	218
Tidas kritiske og «populære» tendens .....	221
<b>4. Erindring og fremmedgjøring .....</b>	<b>225</b>
En nervøs tid.....	226
Farger og nervøsitet.....	228
«Studiet i marken» og «erindringens kunst» .....	231
Auberts omfavelse av erindringens kunst.....	238
Munchs nyidealisme: <i>Natt og Aften</i> .....	240
Kunstens «Vrægebilleder»: Munchs separatutstillinger i 1892 og 1895 .....	244
Panteisme og sublimitet.....	250
Splittelsen i publikum.....	254
Angstens maler.....	258
Kunstnerisk og allmennmenneskelig moral.....	261
Aubert og den nordlige romantiske tradisjonen.....	267
Inderligheten og håpets estetikk .....	273

<b>5. Det dekorative og det moderne</b> .....	276
Betraktninger om borgerlig kunst og kunstens autonomi .....	277
Øyets kunst .....	283
«Det dekorative» og vendingen mot bildeflata .....	286
Thiis om Munthes dekorative kunst .....	290
Den dekorative fargen .....	294
En norsk koloristisk tradisjon .....	298
Kritikken av den maleriske sensualismen .....	303
Et tvetydig begrep .....	310
Subjektiv og objektiv dekorativ stil .....	314
Matisse-elevenes vilje og kraft .....	318
Depersonalisering og naivisme .....	323
En mandig kunst .....	326
Tidas kraftkonsentrasjon .....	331
Den nordlige uttrykkstradisjonen (koloristisk modernisme) .....	335
Terpentinisme og pastos kraft og fylde .....	340
«De 14»s secession .....	345
<b>Konklusjon</b> .....	351
<b>Litteraturliste</b> .....	358
<b>Kildehenvisninger</b> .....	365



# Illustrasjoner

1. *Laokoon-gruppen*, 1. århundre e. Kr., Roma: Vatikanmuseet.
2. Wilhelm von Kaulbach, *Jerusalems ødeleggelse*, 1846, München: Neue Pinakothek.
3. Adolph Tidemand, *Gustav Wasa taler til Dalefolket i Mora Kirke*, 1841, privat eie.
4. Carl-Wilhelm Hübner, *Tyske utvandrere på kirkegården*, 1846, Oslo: Nasjonalgalleriet.
5. Christen Dalsgaard, *Landsbysnekkeren bringer kisten til det døde barn*, 1857, København: Statens Museum for Kunst.
6. Christen Dalsgaard, *Mormoner på besøg hos en tømrer på landet*, 1856, København: Statens Museum for Kunst.
7. Adolph Tidemand, *Haugianerne*, 1852, Oslo: Nasjonalgalleriet.
8. Constantin Hansen, *Det Indvendige af den gamle hammermølle ved Hellebæk*, 1859. København: Statens Museum for Kunst.
9. Adolph Tidemand, *Avskjeden med de gamle foreldre*, 1855, privat eie.
10. Christian Krohg, *Daggry*, 1880, København: Statens Museum for Kunst.
11. Christian Krohg, *Sypike*, 1881, Göteborgs Konstmuseum.
12. Erik Werenskiold, *Et møte*, 1881, privat eie.
13. Hans Heyerdahl, *Det døende barnet*, 1881, Oslo: Nasjonalgalleriet.
14. Karl Theodor von Piloty, *Seni ved Wallensteins lik*, 1855, München: Neue Pinakothek.
15. Jean François Millet, *Angelus*, 1857-1859, Paris: Musée d'Orsay.
16. Jules Bastien-Lepage, *Høyonnen*, 1877, Paris: Musée d'Orsay.
17. Erik Werenskiold, *En bondebegravelse*, 1885, Oslo: Nasjonalgalleriet.
18. Fritz Mackensen, *Gudstjeneste på landet*, 1895, Hannover: Historischen Museum.
19. Amalia Lindegren, *Frokosten*, 1866, Stockholm: Nasjonalmuseet.
20. Harriet Backer, *Blått interiør*, 1883, Oslo: Nasjonalgalleriet.
21. Alfred Roll, *Le Travail. Chantier de Surene*, utstilt på Salongen 1885, nåværende lokalitet ukjent.
22. Frits Thaulow, *Haugsfossen ved Modum*, 1883, Oslo: Nasjonalgalleriet.
23. Edvard Munch, *Morgen*, 1884, Bergen: Rasmus Meyers samlinger.

24. Edvard Munch, *Karl Jensen-Hjell*, 1885, privat eie.
25. Christian Krohg, *Syk pike*, 1880-1881, Oslo: Nasjonalgalleriet
26. Edvard Munch, *Syk pike*, 1886, Oslo: Nasjonalgalleriet.
27. Harriet Backer, *Chez moi*, 1887, Oslo: Nasjonalgalleriet.
28. Alexandre Cabanel, *Det tapte paradys*, 1867, privat eie.
29. Jules Bastien-Lepage, *Jeanne d'Arc*, 1879, New York: Metropolitan Museum of Art.
30. Edvard Munch, *Natt i St. Cloud*, 1890, Oslo: Nasjonalgalleriet.
31. Edvard Munch, *Aften (Melankoli)*, 1891, privat eie.
32. Edvard Munch, *Skrik*, litografi, 1895.
33. Edvard Munch, *Madonna*, 1893-1894, Oslo: Nasjonalgalleriet.
34. Edvard Munch, *Hvit natt*, 1900-1901, Oslo: Nasjonalgalleriet.
35. Kitty Kielland, *Sommernatt*, 1886, Oslo: Nasjonalgalleriet.
36. Eilif Peterssen, *Sommernatt*, 1886, Oslo: Nasjonalgalleriet.
37. Eilif Peterssen, *Nocturne*, 1887, Stockholm: Nationalmuseum.
38. Thorvald Erichsen, *Landskap fra Kviteseid*, 1900, Oslo: Nasjonalgalleriet.
39. Gerhard Munthe, *Trollebotn*, akvarell, 1892, Oslo: Nasjonalgalleriet.
40. Bernhard Folkestad, *Grønnsaker*, 1906, Oslo: Nasjonalgalleriet.
41. Bernhard Folkestad, *Loftsinteriør (Mørkeloftet)*, 1905, Oslo: Nasjonalgalleriet.
42. Thorvald Erichsen, *Vinter, Vestre Gausdal*, 1907, privat eie.
43. Henrik Sørensen, *Svartbekken*, 1909, Bergen: Rasmus Meyers samlinger.
44. Edvard Munch, *Historien*, 1909-1916, Oslo: Universitetets aula.
45. Henrik Sørensen, *Adam og Eva*, 1913-1914, Bergen: Rasmus Meyers samlinger.



# Forord

Denne avhandlingen behandler noen sentrale temaer fra den norske kunstkritikkens tidlige fase og fram mot 1914. I den forbindelse har jeg samlet et stort antall kunstanmeldelser fra diverse aviser og tidsskrifter. Det har vært en omfattende jobb, og jeg ville ikke ha kommet så tidlig i mål om jeg ikke hadde fått hjelp og assistanse fra flere hold.

Jeg vil takke de ansatte ved det tidligere Nasjonalgalleriets bibliotek, som var behjelpelige med å kopiere anmeldelser fra museets rikholdige klipparkiv. Også Munch-museets bibliotek har vært behjelpelig med å kopiere opp anmeldelser fra diverse utstillinger som Edvard Munch deltok i, og fortjener stor takk for det. En spesiell stor takk går til Sandra Walker, som gjennom flere måneder hjalp meg med å samle inn kunstkritiske artikler. Uten hennes hjelp ville dette prosjektet tatt vesentlig lenger tid.

Flere personer har vært viktige ved sine faglige innspill og fortjener takk. Terje Borgersen har vært veileder for avhandlingen og har vært en viktig diskusjonspartner underveis. Magne Malmanger har også vært raus med sin tid og lest hele avhandlingen på et tidligere stadium av prosessen. Hans innspill har vært av uvurderlig betydning, og jeg har forsøkt å følge mange av hans råd i omarbeidelsen av teksten. Sissel Lie har gitt verdifulle tilbakemeldinger på innledningen.

Til slutt må jeg også takke Frode Kirkholt, som har gitt verdifulle tilbakemeldinger på kapittel 1 og 2, Solveig Lønmo som har lest korrektur på store deler av avhandlingen, og Inger Brøgger Bull som har kontrollert og justert mine litteraturreferanser.



# Innledning

## *Det moderne kunssystemet*

Larry Shiner beskriver i boka *The Invention of Art* hvordan den moderne forståelsen av kunst ble etablert i tida mellom 1680 og 1830. Han kaller det en oppfinnelse, ut ifra en forståelse av at det vi i dag forstår som kunst, en autonom og fri aktivitet, ikke eksisterte før 1700-tallet. Før dette århundret var ikke kunsten frigjort og autonom; den var knyttet til forskjellige brukssituasjoner, der kunstnerne gjerne var tilknyttet laug eller ansatt av rike mesener. Selv om mange av de forestillingene som kom til å dominere i den autonome kunstforståelsen var etablert tidligere, var det først i løpet av 1700-tallet at de kom til å bli samlet i et helhetlig system. Shiners begrep om et moderne system for kunstene bygger på Paul Oskar Kristellers artikkel «The Modern System of the Arts» fra 1950, der Kristeller argumenterer for at Kunst (med stor K) var et begrep som ble etablert i løpet av det 18. århundret, da en kjerne av kunstarter (som typisk besto av maleri, skulptur, arkitektur, musikk og poesi) ble føyd sammen og forstått som en enhet.

Mens Kristeller fokuserer på den intellektuelle sida ved utviklingen av det moderne kunssystemet, så er Shiner like opptatt av de sosiale og kulturelle faktorene. Det gjelder utviklingen av kunstens institusjonelle sider, samt de begrepene og ideene som er med på å regulere den kunstneriske aktiviteten. Shiner påpeker at de fleste moderne institusjonene som knyttes til kunsten som en autonom aktivitet ble utviklet i løpet av det 18. århundret. For bildekunsten sin del gjelder det kunstutstillingen, som ble etablert ved det franske kunstakademiet som en regelmessig praksis fra 1737; det gjelder kunstmuseet, som fikk en helt sentral posisjon i det moderne kunssystemet fra åpningen av Louvre i 1793; og det gjelder kunstkritikken, som ble utviklet til en egen litterær sjanger gjennom Diderots innsats fra slutten av 1750-årene.

Ifølge Shiner var det moderne kunssystemet fullt utviklet i de sentrale europeiske byene rundt 1830. Da var kunsten skilt ut fra håndverket; akademier, salonger, og museer var etablert for bildekunsten; musikken hadde fått sine konsertsaler der publikum satt stille og hørte på; og på teateret var lyset i salen blitt slukket, slik at all fokus kunne være på scenen.

Kunsten var ikke lenger en bakgrunn for sosial interaksjon, slik den tidligere gjerne ble brukt, men var nå fokus for betrakterens oppmerksomhet; den var blitt et objekt for kontemplasjon. Denne nye statusen til verket, som et opphøyd objekt for intens oppmerksomhet, ble bekreftet i estetikken, den nye filosofiske sjangeren som også ble etablert på 1700-tallet. Immanuel Kant bekreftet i *Kritik der Urteilkraft (Kritikk av dømmekraften)* fra 1790 den estetiske erfaringens særskilte status, som en interesseløs interesse, altså som en interesse for gjenstanden for dens egen del, ikke for dens bruksfunksjon. Det var et argument for kunstens autonome status. Det moderne kunstsystemets oppkomst markerte dermed utskillelsen av kunsten som en egen verden, der bestemte konsepter og ideer om kunsten blir dominerende.

Man får forståelsen om at kunstneren er en som er i besittelse av «genialitet», «inspirasjon», «kreativ imaginasjon», «originalitet» og «frihet». Dette settes opp imot håndverkeren, som karakteriseres som en som følger regler, som kopierer og imiterer, og som ikke er i besittelse av frihet, da han selger sin arbeidskraft for lønn. Kunsten fikk også en særegen samfunnskritisk rolle. For når den ble opphøyd over håndverket og over hverdagslivet, kom den i en posisjon der den kunne kritisere uheldige tendenser i samfunnet. Kunsten hadde selvfølgelig også tidligere kunnet fungere samfunnskritisk, men denne rollen ble forsterket gjennom den uavhengigheten og kritiske distansen som tilkom kunsten gjennom dens autonome status.

Fra andre halvdel av 1800-tallet finnes en sterk polaritet mellom en forståelse av kunsten som frigjort fra moralitet og politikk, og en forståelse av kunsten som noe som skal tjene mennesket og bidra til å forandre samfunnet. Denne polariseringen gjenspeiler det faktum at kunsten, i pakt med etableringen og utbyggingen av dens mange institusjoner, kom til å bli betraktet som en verden på siden av samfunnet. Shiner beskriver polariseringen slik:

For the one side, Art became a spiritual world of its own into which the aesthetically sensitive might retreat from a sordid, materialistic society; for the other Art was seen as a powerful instrument of communication for changing that society.<sup>1</sup>

I Shiners historie om det moderne kunstsystemet vektlegges kontinuiteten og stabiliteten til systemet. Det er en stabilitet som blir understreket ved at systemet opprettholdes til tross for at det blir utsatt for mange angrep, eller forsøk på å undergrave det. Shiner knytter seg her til et tema som ble utviklet i Peter Bürgers *Theorie der avantgarde* (1974). Bürger legger vekt på kunstinstitusjonens evne til å nøytralisere ethvert kritisk eller politisk engasjement som finnes i verket selv: «Når det blir resipiert i en kontekst av produkter som har til

---

<sup>1</sup> Larry Shiner, *The invention of art: A cultural history* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 224.

felles at de står utenfor livspraksis, blir verket som former engasjementet etter den estetiske lov om organisk helhet, tendensielt oppfattet som et blott kunstprodukt».<sup>2</sup> Shiner tar opp dette perspektivet på institusjonens evne til å transformere alt til rene kunstprodukter: «Art institutions seek to perpetuate themselves by incorporating the ideas and works of those who resist them, and those who resist are constantly tempted to be satisfied with merely expanding the categories and institutions of art».<sup>3</sup> Motstanden mot det moderne kunstsyste­met og den kunstforståelsen som er etablert gjennom det, blir siden et hovedtema hos Shiner.

For Bürger er det den historiske avantgarden, retninger som dadaismen og surrealismen, som leverer den mest kompromissløse kritikken av den borgerlige kunsten og det borgerlige samfunnet. Disse retningene med sine revolusjonære angrep på den etablerte kunsten trer fram under og etter 1. verdenskrig, og ligger dermed utenfor den tidsperioden jeg skal behandle. Shiner legger i sin framstilling like stor vekt på tidligere forsøk på motstand. Det gjelder Rousseau som i 1750-årene angrep de skjønne kunstene og i stedet omfavnet festivalestetikken, og det gjelder tenkere som Marx, Ruskin og Morris som søkte bort fra de skjønne kunstenes isolasjon århundret etter. Hos alle disse tenkerne er det kunstens sosiale dimensjon som står i fokus. Den skulle komme til å bli et hovedtema etter hvert som kunstens institusjoner ble utbygd, slik at kunsten ble en verden for seg.

### ***Kunstkritikken og den borgerlige offentligheten***

Kunstkritikken har fra begynnelsen av en sentral posisjon innen det moderne kunstsyste­met. Det er en sjanger som utvikles som en formidlingskanal mellom kunsten og kunstnerne på den ene sida og publikum på den andre. Da det franske kunstakademiet åpnet sine dører for publikum i forbindelse med salong-utstillingene, så var en av grunnene ønsket om å spre sin kunstsans og smak ut til folket. Den statlige avisa *Mercure de France* støttet tanken om at akademiet skulle vise sine verk for offentligheten, for gjennom slike utstillinger kunne man vise kunstens framgang i landet. Men også kunstnerne hadde godt av denne mønstringen, slo avisa fast, da publikums tilbakemeldinger kunne korrigere kunstnerens oppfattelse av sine verk.

... each [hver kunstner] thereby submits himself to the judgement of informed persons gathered in the greatest possible number and receives the praise or blame due him. This will both encourage genuine talent and unmask

---

<sup>2</sup> Peter Bürger, *Om avantgarden*, overs. av Eivind Tjønneland (Oslo: Cappelen akademisk forlag, 1998), 147.

<sup>3</sup> Shiner, *The invention of art*, 227.

the false fame of those who have progressed too little in their art, but, full of pride in their illustrious company, think themselves automatically as able as their fellows and neglect their calling.<sup>4</sup>

Møtet med publikum skulle sikre en sann og mer objektiv dom over maleriene.

Det viste seg imidlertid snart at akademiet ikke var så glad for publikums dom. Utstillingene fikk til dels hard medfart av kritikerne (publikums talsmenn), og resultatet var at akademiets utstillinger (salongene), som fra 1737 hadde vært årlige, fra 1751 ble holdt annethvert år. Dette var et grep som skulle sørge for at kritikerne skulle finne mindre å kritisere, da kunstnerne fikk bedre tid på seg til å ferdigstille sine malerier. Kritikken fikk derfor en direkte følge for utstillingsvirksomheten til det franske kunstakademiet.

Motsetningene mellom de akademiske malerne og kritikerne i de første årene etter at de siste var kommet på banen, var uforsonlige. Fra malernes hold ble det stilt spørsmålsteget ved kritikernes kompetanse i kunstspørsmål, og også om hvorvidt kunstverk kunne bli gjenstand for offentlig kritikk i det hele tatt. Kritikeren La Font de Saint-Yenne er kjent for sin insistering på nettopp retten til å kritisere de utstilte kunstverkene. I sin kritiske pamflett over Salongen i 1747 (*Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture*) skriver han at «Et utstilt bilde er en bok som er gitt til trykkens lys, et stykke som blir framstilt på scenen – enhver har rett til å bedømme det».<sup>5</sup> La Font fikk svar fra den akademiske maleren Charles Nicolas Cochin, som i 1757 skrev i *Mercure de France* at «I hold the principle that a painting, a statue, do not belong to the public in the same way that a book does».<sup>6</sup> Akademiet, representert ved Cochin, kunne imidlertid ikke forhindre den offentlige diskusjonen omkring kunstverker. La Fonts påstand om at et bilde kunne kritiseres på linje med en bok ble gjeldende praksis. Kunstkritikken ble en offentlig meningsutveksling som alle kunne ta del i.

Striden mellom kritikeren La Font og den akademiske maleren Cochin viser hvordan de spenningene kom til uttrykk som skyldtes framveksten av det Jürgen Habermas kaller den *borgerlige offentligheten*. Åpningen av akademiutstillingene for publikum understreker en utvikling i samfunnet som henger sammen med oppløsningen av standsamfunnet og framkomsten av det borgerlige samfunnet. Overgangen fra den representative offentligheten til den borgerlige offentligheten gjenspeiles i estetikken og i kunstresepsjonen. Før de store offentlige utstillingene fant sted fantes det en produsentorientert estetikk, hvor fokuset lå på *regler*

---

<sup>4</sup> Sitert etter Thomas E. Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris* (New Haven: Yale University Press, 1985), 6.

<sup>5</sup> Sitert etter Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: Dens fremvekst og forfall: Henimot en teori om det moderne samfunn*, overs. av Elling Schwabe-Hansen, Helge Høibraaten og Jon Øien (Oslo: Gyldendal, 2002), 38.

<sup>6</sup> Sitert etter Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, 10.

for hvordan man skulle framstille et kunstverk. Men med den offentlige utstillingsvirksomheten i det 18. århundre fulgte en dreining imot det vi kan kalle en resepsjonsetetikk.

Skribentene var nå lekmenn, ikke utøvende kunstnere som var interesserte i å føre en arv videre, og de fokuserte på sine egne opplevelser foran maleriene. Dette fokuset på tilskuerrollen forandret tenkningen om kunst. Det er på denne tida at nye estetiske kategorier som «det sublime» fikk gjennomslag, mens Kant i *Kritikk av dømmekraften* etablerte den estetiske dommen som en allmenngyldig *subjektiv* dom. Kunstdommen skilte seg fra de andre dommene ved at den søkte det allmenne gjennom den partikulære dommen, og Kant måtte derfor avvise at det kunne finnes etablerte regler for kunstskepelsen. Ved at Kant vektla at den estetiske dommen var allmenngyldig, kan vi også si at han slo et slag for publikums rett til å bedømme kunsten.

Publikum var som begrep definert nettopp i forhold til kulturelle uttrykk. Med begrepet «le public» henviste man i Frankrike i det 17. århundre til «kunsten og litteraturens adressater, konsumenter og kritikere».<sup>7</sup> Og selv om publikums kjerne i utgangspunktet var de dannede lag av folket, så lå det i idealet om det rasjonelle argumentet en likestilthet som gjorde at enhver, uansett stand, i prinsippet kunne la sin stemme bli hørt og kreve respekt ut ifra argumentet alene.

Prinsipielt er enhver kallet og berettiget til en fri bedømmelse, for så vidt han bare tar del i de offentlige diskusjoner, kjøper en bok, skaffer seg en plass til konsert eller teater eller besøker en kunstutstilling. Men hvis han ønsker å legge av seg «fordommer», bør han ikke lukke seg for de overbevisende argumenter i striden mellom vurderinger. I og med overvinnelsen av skranken mellom lekmenn og de innvidde – en grense som var dratt i den representative offentlighet – er spesiell kompetanse – arvet så vel som ervervet, sosial så vel som intellektuell – i prinsippet uten betydning. Men da den sanne dom først oppdages i diskusjonen, framtrer sannheten som en prosess – nemlig som en opplysningsprosess. Deler av publikum kan ha kommet lenger i denne prosess enn andre. Publikum har derfor – om ikke privilegerte, så i hvert fall eksperter. Disse bør og skal oppdra publikum, men bare i den grad de overbeviser gjennom argumenter og ikke selv kan belæres gjennom bedre argumenter.<sup>8</sup>

Når kunstkritikken blir en profesjon, så blir den nettopp stående i dette dobbelte forholdet til publikum, både som representant for det, og som dets oppdrager. Kritikeren får nå gjerne navnet *kunstdommer*.

Kunstdommerne kan – og det er den sentrale topos i deres strid med kunstnerne – forstå seg som publikums talsmenn, fordi de ikke er seg bevisst noen annen autoritet enn argumentets og føler seg ett med alle som lar seg

---

<sup>7</sup> Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 28.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 38-39, note 32.

overbevise av argumenter. Samtidig kan de vende seg mot publikum, mot «dogme» og «mote», når de som eksperter appellerer til de dårlige underrettedes vurderingsevne.<sup>9</sup>

Det er gjerne Denis Diderot som blir gitt æren for å ha grunnlagt kunstkritikken som en seriøs disiplin.<sup>10</sup> Han var den første kritikeren som tok seg bryet med å utdanne seg i de rent kunstneriske problemene som kunstnerne var opptatt av. Gjennom å oppsøke kunstnerne på deres atelierer og samtale med dem, lærte han seg kunstens tekniske begreper, og anvendte dem i sine oversikter over Salongene. Samtidig var han opptatt av at kritikken måtte gi noe mer enn en forklaring av de tekniske problemene som kunstnerne strevde med. Kritikken måtte også ta hensyn til publikums forventninger og behov. I sin kritikk kom han derfor også til å vektlegge malerienes moralske og følelsesmessige aspekter, aspekter som alle kunne ta del i.

Diderot klarte altså å balansere ansvaret i forhold til publikum og kunstnere; dette er en av hans store bedrifter som kunstkritiker. Han ble seinere kritisert for å ha vært for opptatt av de litterære og moralske aspekter i sine vurderinger, og at han derfor var kommet til å oppvurdere en sentimental maler som Jean-Baptiste Greuze, mens han var blind for de maleriske kvalitetene til hoffmaleren François Boucher. Dette ble spesielt et tema mot slutten av 1800-tallet, da man ved modernismens begynnelse ble særlig fokusert på de rent kunstneriske aspektene og maleriets overflate igjen.

Kunstkritikken var gjennom modernismens periode overveiende opptatt av å dømme om kunstnerisk kvalitet. Kritikken kom på denne tida til å fokusere på kunstens «indre logikk». Dette er estetisismens vektlegging av kunst for kunstens skyld, hvor kunsten blir sett på som en autonom sfære med sine egne verdier. Den rent faglige kvalitetsdommen var karakteristisk for modernismens kritikere. De var i besittelse av en sterk tro, for å bruke et uttrykk fra Bourdieu.<sup>11</sup> De var gjerne forsvarere for én bestemt retning innen kunsten, som de betraktet som mer avansert enn de andre, ofte også som nødvendig. Dette knyttet til troen på kunstens samfunnsmessige betydning, dens sentrale posisjon under et moderne prosjekt som handler om frigjøring, om emansipasjon, skapelsen av et rasjonelt og godt samfunn. (Jeg kommer tilbake til dette temaet under overskriften «Modernitet og modernisme»). Kritikere som har en sterk tro, framstår med sterke posisjoner, og feller tydelige dommer. Clement Greenbergs kritiske praksis i 1940- og 1950-årene er et typisk eksempel på en slik modernistisk holdning.

---

<sup>9</sup> Ibid., 38-39.

<sup>10</sup> Habermas omtaler ham som kunstkritikkens «første og mest betydelige representant». Se *ibid.*, 38.

<sup>11</sup> Se Pierre Bourdieu, «The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods», i Bourdieu, *The field of cultural production*, 74-111 (Cambridge: Polity Press, 1993).



Men når troen på emansipasjonen er borte, når modernitetens prosjekt ikke lenger synes å være innenfor rekkevidde, så vil det ikke lenger være så naturlig å finne kritikere med en så sterk posisjon. Spesielt vil teoretikere og kritikere som tilhører en institusjonskritisk tradisjon fokusere nettopp på at kunstverdenen holdes oppe av produksjonen av tro, og vil insistere på at kritikernes oppgave ikke er å produsere ny tro. Man får kritikere som er mindre opptatt av å felle kunstneriske dommer, og som heller vil nøye seg med å beskrive og gjøre rede for nye retninger.

Denne situasjonen har ført til det som i dag gjerne blir betraktet som en krise innen kunstkritikken. James Elkins kommenterer denne krisen i boka *What happened to art criticism* (2003). Her skisserer han en paradoksal situasjon hvor det skrives mer kunstkritikk enn noen gang tidligere, samtidig som den er døende, fordi den ikke lenger tas seriøst av akademiske disipliner som kunsthistorie og estetikk.<sup>12</sup> Ina Blom karakteriserer kunstkritikken som en «engstelig disiplin» i sitt bidrag til *Norsk kritikerlags 10-års jubileumshefte*. Bakgrunnen er alle de debattene som blir arrangert om hvilken status kritikken har i dagens kunstliv. Blom beskriver dette som legitimitetsdebatter, «en slags rituell selvpisking innenfor en disiplin der utøverne åpenbart har et konstant behov for å stille spørsmål ved det rettmessige ved egen virksomhet».<sup>13</sup> Den engstelige holdningen kommer gjerne av at kritikerne innser at de ikke lenger har definisjonsmakten innen kunstfeltet. Denne makten tilkommer nå like gjerne samlere og kuratorer, og kritikken engstelig skyldes at man ikke har forsonet seg med at den ikke lenger har den samme funksjonen (som domsinstans) som den hadde tidligere.

Når jeg i denne avhandlingen går tilbake til den tidlige norske kunstkritikken, så oppsøker jeg en kritisk praksis som ikke nærte noen tvil om sin berettigelse eller oppgave. Den ble betraktet som et viktig felt for å tenke forholdet mellom kunstens samfunnsmessige betydning og dens autonomi. Og selv om kritikerne aldri var engstelige, så var kritikken likevel karakterisert av en grunnleggende usikkerhet. Denne usikkerheten gjaldt ikke kritikken berettigelse, men heller kunstens karakter og oppgave i et samfunn som var i sterk forandring. Det var den moderne tida og dens utfordringer som kritikken måtte forholde seg til.

### ***Kunstkritikk og resepsjon av bildekunst i Norge***

I Norge rundt 1830 var situasjonen for kunsten generelt og bildekunsten spesielt en ganske annen enn i de europeiske sentrene. Her i utkanten av Europa manglet det meste av de institu-

---

<sup>12</sup> James Elkins, *What happened to art criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 4.

<sup>13</sup> Ina Blom, «Om en engstelig disiplin», *Kritikeren* (2008), nr. 2:3.

sjonene som karakteriserte det moderne kunstsyste­met. I 1830 fantes det ingen regelmessige utstillinger av bildekunst i noen byer i landet, og følgelig heller ingen kunstkritisk aktivitet. Det var ikke etablert noe kunstmuseum og heller ikke noe kunstakademi.<sup>14</sup> Men det fantes fra det andre tiåret av det 19. århundret ansatser til en utstillingsvirksomhet. Jeg vil følge utviklingen av det norske kunstfeltet fra rundt 1820 og se hvordan et moderne kunstsyste­met gradvis vokste fram i Norge.

Kunstkritikken etableres som disiplin i tida rundt 1840, i forbindelse med opprettelsen av kunstforeningene i landet. Avhandlingen vil fokusere på kunstkritikkens framvekst og utvikling som del av det moderne kunstsyste­met. Perspektivene fra Shiner kommer til å være sentrale i det første kapitlet, der jeg viser hvordan kunstens institusjoner ble etablert, og med dem en kritisk praksis og en forståelse av kunsten som var karakteristisk for det moderne kunstsyste­met.

Jeg kommer til å følge kunstkritikken og kunstre­fleksjonen i Norge opp til 1914, da Norges kultur- og samfunnsliv feiret seg selv med den store jubileumsutstillingen på Frogner. 1914 markerer også et viktig skille i det norske kunstlivet, da utbruddet av 1. verdenskrig gjorde at kontakten med europeisk kunst og kunstliv ble avbrutt for en lengre periode. Jeg skal kartlegge den kritiske praksisen i Norge ved å undersøke hva som faktisk ble skrevet om bildekunsten av både kunstnere, kritikere og kunsthistorikere. Denne kritiske diskursen er preget av at Norge var en utkant, der man hele tiden forholdt seg til hva som ble presentert av kunst i de kunstneriske sentraene i Europa, og hvordan kunsten ble teoretisert og diskutert.

Den norske kunsten var i nær kontakt med den europeiske kunsten helt fra Johan Christian Claussen Dahl (1788-1857) reiste ut og fikk sin utdannelse som kunstmaler på akademiet i København i 1811. Dahl reiste fra København videre til Dresden i Tyskland, der han kom i kontakt med den romantiske bevegelsen i kretsen om Caspar David Friedrich. Fra denne tida og gjennom hele 1800-tallet, helt fram til Matisse-elevenes kunstneriske gjennombrudd i årene like før 1914, var den norske kunsten i tett kontakt med europeisk kunst. Samtidig var både kunstnerne og kritikere opptatt av de vekslende ideene som kom til å dominere i

---

<sup>14</sup> Av kunstene var musikken best etablert, med musikk­selskaper som var etablert så tidlig som i 1760- og 1770-årene (Bergen, Trondheim og Christiania). Disse var private selskaper for «liebhabere», men de arrangerte også offentlige konserter med utenlandske solister. Det musikalske Lyceum i Christiania (etablert i 1810), medvirket i 1820-årene gjerne til en 10-12 offentlige konserter i året. Fram til slutten av 1820-årene var teaterlivet dominert av de dramatiske selskaper. I 1827 ble så Strömbergs Theater opprettet som det første offentlige teateret i Christiania, mens Christiania Theater ble opprettet året etter. Se Arvid O. Vollsnes (red.), *Norsk musikkhistorie. Bind 2, 1814-70: Den nasjonale tone* (Oslo: Aschehoug, 2000), kapitlet «Fra salong til musikk­selskap og 'Comediehus'», 17-81.

intellektuelle miljøer som Paris, København og Berlin, og de responderte på dem i sin kritiske aktivitet.

Jeg vil konsentrere meg om resepsjonen av malerkunsten, og det er flere grunner for det. For det første valgte de fleste norske kunstnerne å utdanne seg innen maleriet, og de betydeligste norske kunstnere var derfor også malere. Bortsett fra Gustav Vigeland var det knapt noen skulptører som var så betydelige at de ble inngående behandlet og diskutert i anmeldelser eller kunstartikler. For det andre ble maleriet gjennom denne perioden betraktet som et mer moderne medium enn skulpturen. Det var i forbindelse med maleriet at de viktigste estetiske spørsmål dukket opp og ble diskutert, og det var først og fremst i forbindelse med maleriet man mente å finne et betydelig norsk bidrag til den europeiske kunsten. Dette bidraget handler om kunstens forhold til moderniseringsprosessen.

### ***Modernitet og modernisme***

Det norske maleriet er fra J. C. Dahls tid og framover knyttet til temaet om det moderne i kunsten. På 1800-tallet var nasjonalitetsbevegelsene viktige i Europa; de ble sett som moderne strømninger. Samtidig gjennomgikk det norske samfunnet en moderniseringsprosess som førte til store samfunnsmessige forandringer. Kritikken etableres faktisk samtidig med at moderniseringsprosessen virkelig setter inn i Norge, og den kritiske praksisen skulle snart reflektere den nye erfaringen som denne prosessen førte med seg. Dette er moderniteten, opplevelsen av å leve i en verden som vender seg bort fra det tradisjonsbundne, og som i stedet omfavner en framtid bygd på en stadig sterkere kontroll over naturen, med en drøm om et moderne og fritt samfunn.

Den engelske kunsthistorikeren Timothy J. Clark insisterer i boka *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* på at moderniteten må knyttes til begrepet om usikkerhet. Han beskriver den grunnleggende følelsen av usikkerhet som preget samfunnet etter at moderniseringsprosessen hadde forandret det tradisjonelle samfunnet:

«Modernity» means contingency. It points to a social order which has turned from the worship of ancestors and past authorities to the pursuit of a projected future – of goods, pleasures, freedoms, forms of control over nature, or infinities of information. This process goes along with a great emptying and sanitizing of the imagination.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> T. J. Clark, *Farewell to an idea: Episodes from a history of modernism* (New Haven: Yale University Press, 1999), 7.

Usikkerheten peker mot flere karakteristiske trekk ved moderniteten: «the turning from past to future, the acceptance of risk, the omnipresence of change, the malleability of time and space».<sup>16</sup> Clark kommenterer hvordan menneskenes liv også tidligere hadde vært preget av usikkerhet, gjennom sult, sykdommer, og oversvømmelser. Moderne samfunn er i forhold karakterisert av en mye større trygghet. Likevel blir følelsen av usikkerhet mer gjennomtrengende i moderne samfunn, da man gjør alt man kan for å sikre tryggheten for sine borgere. Framveksten av det kapitalistiske markedet var den viktigste faktoren for å sikre denne tryggheten. Men samtidig som at markedet er preget av en forutsigelighet, så er det også preget av risiko. Og Clark insisterer på at dette er det nye i moderne samfunn. For tidligere samfunn var ikke preget av risiko; deres ulykker var ikke resultat av noe sjansespill, men var naturens luner. Dessuten var livet bundet sammen gjennom tilbakevendende religiøse ritualer som tolket tilværelsen. Det var en slik sosial stabilitet som var blitt oppløst i det moderne samfunnet. Max Weber kalte dette «avtryllesen av verden», et begrep han hadde hentet fra Friedrich Schiller.<sup>17</sup>

For Schiller kom kunsten til å ha en viktig funksjon, da det var gjennom den at mennesket kunne hele splittelsen mellom det åndelige og det sanselige. Denne splittelsen knyttes til moderniseringsprosessen, som gjennom arbeidsdelingen har bidratt til menneskets indre splittelse. I *Über die ästhetische Erziehung des Menschen: In einer Reihe von Briefen* (1795) satte Schiller sin lit til kunstens oppdragende makt, etter at den franske revolusjonens utvikling hadde vist at menneskets iboende natur ikke borget for et bedre samfunn. Gjennom kunstens form skulle mennesket oppdras, da erfaringen av formen påvirket hele mennesket. Gjennom kunsten kunne mennesket foredle sin karakter. Hos Schiller etableres dermed forholdet mellom kunstens autonomi og dens funksjon; autonomien blir en forutsetning for kunstens samfunnsmessige virkning.

Dette temaet kom til å bli stadig sterkere vektlagt ut over det 19. århundret, i takt med at moderniseringsprosessen, med den sosiale mobiliteten den førte med seg, rykket mennesket opp fra sin tradisjonsbundne tilværelse. I det nye sekulære samfunnet, drevet av kapitalens krav og forstått gjennom positivismens filosofi, kunne kunsten få status som det stedet hvor man kunne sette det moderne livet i perspektiv. Dette er modernismens kunst: «It is the blindness of modernity that seemst to me fundamental, and to which modernism is a response», kommenterer Clark.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Ibid., 10.

<sup>17</sup> Ibid., 7.

<sup>18</sup> Ibid., 8.

Clark viser så hvordan begrepet om usikkerhet er et nøkkelbegrep for å forstå hvorfor den moderne *kunsten* tok de ulike formene som den gjorde. Og det er to grunnleggende ønsker som kom til å prege den:

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.<sup>19</sup>

Det første ønsket er ironikerens posisjon. Det finnes ingen forståelse av verden som ikke er en kulturell konstruksjon; kunsten kan derfor skape sin egen autonome, kunstferdige verden. Men samtidig finnes altså ønsket om å nå fram til et fast grunnlag for kunstverket ved å knytte det til menneskets behov for å finne en mening i tilværelsen; en mening som fantes i det tradisjonelle samfunnet, men som i den moderne tida var gått tapt.

Den moderne kunsten klarte aldri å forene disse to drømmene, påpeker Clark, og resultatet ble en moderne kunst som i sine forskjellige manifestasjoner «desperat» vekslet mellom en forestilling om en kunst som var ren og kunstferdig («cold artifice») og en forestilling om en kunst preget av «umiddelbarhet og væren-i-verden».<sup>20</sup>

Den norske kunsten har sjelden vært preget av noen sterk revolusjonær tendens, og vi vil ikke finne den samme graden av polarisering i den norske kunsten som vi gjør i eksempelvis den franske og tyske kunsten. Likevel kom spenningen mellom modernismens to ønsker til å bli et sentralt omdreiningspunkt i den norske kunstkritikken, slik den kom til å utvikle seg opp gjennom det 19. århundret. Kunstnere og kritikere i Norge var svært opptatt av kunstens sosiale betydning i et samfunn som var i ferd med å bli moderne. Dette temaet kommer derfor til å bli viet betydelig oppmerksomhet i avhandlingen. Jeg vil undersøke hvordan de moderne drømmene kom til uttrykk hos de norske kunstnerne og kritikerne i perioden fram mot 1914. Polariteten mellom en rent kunstferdig kunst og en kunst som ville forene seg med verden igjen er et sentralt omdreiningspunkt for den kunstkritiske diskursen i denne tida.

### ***Forskningshistorie***

Den første større behandlingen av den norske kunstkritikkens framvekst er Ole Rønning Johannesens magistergradsavhandling fra 1950: *Kunstkritikk og kunstideer i Norge fra 1820 til omkring 1880*. Avhandlingen er en grundig redegjørelse for etableringen av en kritisk praksis

---

<sup>19</sup> Ibid., 9-10.

<sup>20</sup> Ibid., 10.

i Norge, med en omfattende behandling av sentrale aktører som Emil Tidemand, Johan S. Welhaven og Lorentz Dietrichson. Her blir kunstkritikkens utvikling betraktet som en frem-skridende utvikling, som kulminerer med at kritikken kommer til forståelse for kunstens es-sens og sin egen oppgave mot slutten av det 19. århundret.

I sin oppsummering slår Rønning Johannessen fast at samtidas kunstkritikk er skrevet av folk med det «nærmeste forhold» til kunsten, da det gjerne er kunstnere og kunsthistoriker som skriver kritikker.<sup>21</sup> Og slik var det jo rundt 1950, da kunstnere som Ole Mæhle, Håkon Stenstadvold og Johan Fredrik Michelet var de ledende kritikerne. For Rønning Johannessen hadde disse kunstnerne en særlig kompetanse til å skrive kritikker, da en kritiker må kunne vurdere et kunstverk ut fra rent «kunstneriske synspunkter». Han tenker her på kunstens tek-niske virkemidler, en fagkunnskap som ikke hvem som helst er i besittelse av.

Slik var det imidlertid ikke i kunstkritikkens tidlige fase, da kritikerne gjerne ikke var kjent med «kunstens vesen», mener Rønning Johannessen, men skrev ut i fra et lekmanns-skjønn. Han gir her uttrykk for en kunstforståelse som var karakteristisk for mange av de unge kunstnerne og deres talsmenn (kritikere som kunsthistorikere) i 1950-årenes Norge.<sup>22</sup> Dette er en av modernismens sentrale dogmer: kunsten som en egen verden, tilgjengelig for den este-tisk følsomme betrakteren.

Rønning Johannessens fortelling er en fortelling om hvordan den norske kunstkritik-ken utvikler seg til å bli en genuin kunstkritisk praksis, der kritikerne gjennom det 19. århund-ret gradvis utviklet evnen til å vurdere kunstverket ut fra rent kunstneriske synspunkter. I den-ne prosessen skiller han ut tre faser i kritikkens historie: en filosofisk, en litterær og en kunst-nerisk epoke. Den filosofiske epoken var dominert av spekulative filosofer som Johan S. Welhaven og Marcus J. Monrad, som var overbevist om at kunsten hvilte på et filosofisk grunnlag, og som betraktet kunsten på bakgrunn av klassiske normer. Med romantikken ble grunnlaget for deres kritiske virksomhet borte, mener Rønning Johannessen (noe som for øv-rig er et paradoks, ettersom disse to filosofene også var sterkt influert av romantikken), da kunsten ikke lenger kunne vurderes etter klassiske normer. Romantikken vektla i stedet stem-ning og følelse, noe som åpnet opp for en litterær lesning av bildekunsten. Den litterære kri-tikken utøves også av forfattere som Bjørnstjerne Bjørnson og Lorentz Dietrichson. Rønning Johannessen fører ikke sin historiske oversikt lenger enn til Dietrichsons kritiske praksis, men

---

<sup>21</sup> Ole Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer i Norge fra 1820 til omkring 1880* (magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1950), 224.

<sup>22</sup> Se eksempelvis min behandling av dette i Tore Kirkholt, *Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møtet med det ikke-figurative måleriet, 1945-1965* (hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen, 1996).

slår fast at det var hans elever, deriblant Andreas Aubert og Jens Thiis, som skulle komme til å bli de første virkelige kunstkritikerne i Norge. De var de første som vurderte kunsten etter den «kunstneriske vurderingsmåte».

Framstillingen til Rønning Johannessen er derfor preget av en forestilling om at kunsten har en essens, og at den ligger i den rent kunstneriske behandlingen. Historien om kunstkritikken blir dermed historien om hvordan kritikerne utvikler forståelsen for kunstens vesen, til de i generasjonen til Aubert endelig ble i stand til å skrive en genuin kunstkritikk. Dette er en posisjon som tenker historien ensidig som en framskrittsprosess. Men det var samtidig en naturlig posisjon å innta rundt 1950, da formalismen var modernismens dominerende pol.

Også Hild Sørby har argumentert for at kunstkritikken ble etablert som en seriøs faglig disiplin i Norge først fra slutten av 1800-tallet. Om bakgrunnen for den tidlige kritikken skriver hun at «Kunst ble ikke sett på som et eget, selvstendig fagområde som det måtte spesielle kunsthistoriske og estetiske kunnskaper for å trenge inn i».<sup>23</sup> Sørby gjentar her de argumentene som Rønning Johannessen framførte i sin magisteravhandling. Jeg kommer til å argumentere for at dette er en mistolkning av den tidlige norske kunstkritikken, som var langt mer kunsthistorisk og estetisk orientert enn Sørby hevder.

Peter Bürger har kommentert hvordan forståelse av kunsten som autonom, det vil si at den er løsrevet fra livspraksis og derfor også fra en formålsrasjonalitet, har ledet til en falsk forestilling om at kunsten har et ahistorisk vesen:

Kategorien autonomi tillater ikke at dens gjenstand er blitt til historisk. Kunstverkets relative adskillelse fra livspraksis i det borgerlige samfunn, forvandler seg til den (falske) forestillingen om kunstverkets totale uavhengighet fra samfunnet. Autonomi er følgelig en i ordets strenge forstand ideologisk kategori, som forbinder et moment av sannhet (kunstens avsondring fra livspraksis) og et moment av usannhet (hypostasering av et faktum oppstått i historien til kunstens «vesen»)<sup>24</sup>.

Fra midten av 1800-tallet ble forholdet mellom form og innhold i verkene stadig forskjøvet til fordel for formen, påpeker Bürger, slik at den formale sida snart ble skilt ut som det i snevert forstand estetiske. Det er denne forståelsen vi finner hos Rønning Johannessen, og som gjør at

---

<sup>23</sup> Se Hild Sørby, «Kunstinstitusjonene i Norge – oppkomst og fremvekst», i *Kunst- og kulturformidling*, red. av T. Andreassen, A. Bø Rygg og H. Sørby (Stavanger: Universitetsforlaget, 1985), 44.

<sup>24</sup> Bürger, *Om avantgarden*, 78. Bürger forstår en ideologisk kategori i pakt med Marx' forståelse av religionen som ideologi. Marx betraktet religionen som en illusjon, og dermed som et bedrag. Men samtidig fantes også et moment av sannhet i religionen, da den pekte mot den manglende humaniteten i samfunnet. Denne dobbeltheten gjorde religionen til en ideologisk kategori. Se Bürger, *Om avantgarden*, 14-15.

han ikke evner å se den tidligste kunstkritikken i Norge som en genuin kunstkritikk, da den ikke hadde forståelsen for kunstens «vesen».

Men samtidig finnes det en genuin forståelse i Rønning Johannessens historiske oversikt for de mekanismene som er styrende for en slik utvikling, uten at han helt klarer å knytte denne innsikten til sine kritiske vurderinger. Det gjelder innsikten i at en estetisk teori ikke kan være mer utviklet enn den kunsten den skal forklare. Dette er et sentralt argument hos Bürger, som insisterer på at oppfatningen av at kunstens essens lå i den rent kunstneriske behandlingen ikke kunne utvikles før fenomenet kunst var fullstendig utdifferensiert gjennom estetisismen.<sup>25</sup> Den samme konklusjonen er det også Rønning Johannessen antyder når han skriver om Dietrichson at «han dristet seg ikke til å ta konsekvensen av impresjonismens ideologi: den maleriske, eller riktigere, den kunstneriske vurderingsmåte».<sup>26</sup> Like etterpå slår han fast at med «impresjonismens endelige seier fulgte også den saklig underbygde, moderne kunstkritikk».<sup>27</sup> Rønning Johannessen forstår her impresjonismen som en retning som kom til å bevege seg bort fra sitt realistiske utgangspunkt og dyrke de rent kunstneriske sidene ved maleriet.

Det er imidlertid alt for sjelden at denne innsikten tas opp i den historiske gjennomgangen hos Rønning Johannessen. Derfor er det i dag lett å kritisere hans historie om kunstkritikkens framvekst nettopp for dens mangel på historisering. Han avviser den tidlige kunstkritikken fordi den dømte kunsten på feil grunnlag, og de ulike kritikerne blir ofte kritisert for sin manglende kunstforståelse, som reduseres til et begrep om «lekmannsskjønn». Bare i sin vurdering av Bjørnsons innsats som kritiker, der Bjørnson blir kritisert for å ikke komme ut over tidas lekmannsskjønn, kommer Rønning Johannessen med innrømmelser til den kunstneriske forståelsens historisitet. Han slår nemlig fast at man i innvendingen mot Bjørnsons kritiske aktivitet må ta i betraktning at i forhold til den estetiske forståelsen så var «tiden selv (...) heller ikke kommet lenger».<sup>28</sup> Samtidig innrømmes det at Bjørnsons estetiske betraktninger ikke kunne gjøre særlig skade i forhold til den kunsten han bedømte, som var maleriet slik det ble unnfanget i Düsseldorf, Dresden og München.

I sin oppsummering skriver Rønning Johannessen at vi vil ha en kunstkritikk i ordets virkelige forstand når «kunstneren og kritikeren arbeider ut fra samme synspunkter». Jeg er selvfølgelig ikke enig i denne konklusjon, som har sin forutsetning i forståelsen av at kunst-

---

<sup>25</sup> Se Bürger, *Om avantgarden*, 31.

<sup>26</sup> Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 228.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 141.



nerne har et eget blikk for «det rent kunstneriske» ved verket, og at det også er dette kritikerne bør søke. For også den tidlige kunstkritikken i Norge var en virkelig kunstkritikk, selv om den ikke ensidig søkte å få grep om de kunstneriske virkemidlene. Det var en kritisk praksis som gikk inn som en essensiell del av det moderne kunstsyste­met, og som knyttet seg til de fleste av de kategoriene som Shiner slår fast at kom til å prege dette kunstsyste­met. Det gjelder forståelsen av kunsten som en autonom aktivitet, utført av en kunstner med genialitet, og hvor betraktningen av verkene blir tenkt som et individuelt møte preget av alvor og fordypelse. En slik kritisk praksis etableres i forbindelse med kritikken av utstillingene til Christiania Kunstforening.

Jeg ønsker i større grad enn Rønning Johannessen å historisere kritikken i Norge, ved å se hva som kom til å prege den til forskjellige tider. Her vil også kontakten som de norske kritikerne hadde med kunst og teori fra andre europeiske stater bli sentral. Kontakten med europeiske kulturnasjoner var forutsetningen for at kritikken med ett slag kom til å framstå som en seriøs disiplin i Norge, til tross for at flere av de sentrale institusjonene manglet. Og kontakten med de forskjellige europeiske landenes kunst kom også til å være viktig for forståelsen av den norske kunsten. I dialog med den europeiske kunsten og kunstteorien kom derfor kritikerne til forståelse for hva som preget den norske kunsten, og for hvordan den eventuelt burde være.

Det er ingen andre ved siden av Rønning Johannessen som har gitt en omfattende behandling av den norske kunstkritikken, men av de mer tidsmessig avgrensede studiene er det verdt å nevne Magne Malmangers artikkel «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel» fra 1985, og Marit Werenskiolds *De norske Matisse-elevene. Læretid og gjennombrudd: 1908-1914* fra 1972.

Magne Malmanger hevder i sin artikkel at norske kunstnere og kritikere i årene rundt 1900 utviklet en forståelse for kunstens virkemidler og dens «faglige egenart», og at de så dette som kunstens vesentlige drivkraft. Dette gjorde de spesielt gjennom begrepet om «det dekorative», som kom til å vise til maleriets formale sider, dets konstruktive, rytmiske og abstrakte kvaliteter. Malmanger mener at det var teorien om det dekorative som gjorde at de norske kunstnerne kom på linje med de førende kunstneriske strømningene i Europa: «For de norske kunstnere flest kom det dekorative til å stå som fellesnevner for de moderne strømninger; det var derfor logisk at begrepet måtte få en overveiende formal karakter».<sup>29</sup> Slik var det også i det øvrige Europa, der de ledende kunstneres og teoretikerens sterke fokus på de

---

<sup>29</sup> Magne Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel: Fra 'erindringens kunst' til 'det dekorative'», i *Kunst og Kulturs Serie* nr. 1, Oslo 1985, 30.

formale virkemidlene snart kom til å lede fram til utviklingen av den abstrakte eller nonfigurative kunsten.

Malmanger vektlegger dermed den fokuseringen på kunsten selv, på de kunstneriske virkemidlene, som preger modernismen. Men samtidig er han også klar på at «det dekorative» er et begrep som også har en motsatt egenskap, da det knyttet kunstverket til resten av kulturen ved å åpne perspektiver av religiøs, sosial og etisk karakter.<sup>30</sup> Begrepets tvetydighet kommer til å være et viktig fokus også i min behandling av temaet om det dekorative, i bokens siste kapittel. Malmanger har fokusert på forståelsen av begrepet om det dekorative hos sentrale aktører i tida som Andreas Aubert, Gerhardt Munthe og Erik Werenskiold. Disse kommer også til å være viktige referanser for meg, men jeg kommer i tillegg til å se nærmere på hvilket forhold flere av tidens kritikere hadde til begrepet om det dekorative. Slik vil jeg undersøke hvordan begrepets tvetydighet spilte seg ut i tidens kunstkritikk.

Marit Werenskiold har behandlet resepsjonen av de norske Matisse-elevene i *De norske Matisse-elevene. Læretid og gjennombrudd: 1908-1914* fra 1972 (en bearbeidelse av hennes magistergradsavhandling fra to år tidligere). Werenskiold behandler detaljert den kritiske responsen som ble Matisse-elevene til del i mellom 1909 og 1914, og hun gjør godt rede for de fraksjonene som etableres blant kunstnerne og kritikerne i denne perioden. Opposisjonen mellom Matisse-elevene og Lysakerkretsen på den ene sida, og de norske impresjonistene og Christian Krohg på den andre sida, blir framstilt som den viktige skillelinjen i det norske kunstlivet på denne tida. Og den kritiske mottakelsen av Matisse-elevenes kunst blir også lest i lys av denne opposisjonen. Marit Werenskiolds fortelling om behandlingen av Matisse-elevene i norsk og øvrig skandinavisk presse blir fortellingen om en avantgardistisk retnings overvinnelse av kritisk motstand, der jubileumsutstillingen i 1914 markerer de unge kunstneres endelige suksess. Utstillingen fikk en stor publikumsoppslutning, og kritikerne var nå nærmest uten unntak begeistret.

Werenskiolds redegjørelse av den kritiske reaksjonen på Matisse-elevene er et viktig resepsjonshistorisk bidrag, ikke minst fordi hun også så klart får fram opposisjonen mellom de to avantgardistiske fraksjonene i det norske kunstmiljøet. Men man får likevel ingen dype- re forståelse av hva det var som gjorde at Matisse-elevene fikk slik gjennomslag i det norske kunstlivet på denne tida, eksempelvis på bekostning av nyimpresjonistene. Det er en slik forklaring jeg ønsker å gi når jeg ser på resepsjonen av Matisse-elevene.

---

<sup>30</sup> Ibid., 38.

Når det kommer til litteratur om kunstkritikk fra denne perioden utenfor Norge, vil jeg spesielt trekke fram Erik Mortensens omfattende verk *Kunstkritikkens og Kunstoppfattelsens Historie i Danmark*, utgitt i to bind. Den er spesielt relevant for mitt arbeid med norsk kunstkritikk, da man i Norge gjerne hadde blikket rettet mot Danmark, og tok imot viktige impulser derfra.

Mortensen gir i første bind, «Nationen til Gavn», en grundig gjennomgang av den danske kunstkritikken fra siste del av 1700-tallet og fram til 1880. Andre bind, «Forfinelsens Pris», er en gjennomgang av kritikken i modernismens epoke, hvor fokuset er sterkest på den kritiske praksisen fra omkring 1880 og fram til 2. verdenskrig. Et interessant aspekt ved Mortensens forståelse av kunstkritikkens utvikling, er at han snur helt om på den vurderingen som Rønning Johannessen gjorde i forhold til den norske kritikken.

I stedet for å se kritikken som en utvikling mot en forståelse for kunstens essens, ser Mortensen den som en utvikling mot en bestemt ensidighet. Titlene på de to bindene gjenspeiler Mortensens synspunkt. «Nationen til Gavn» henviser til en kritikk som også tjente folket, en kritikk som var del av opplysningstidas humanistiske prosjekt. I sin epilog til bind II skriver Mortensen: «At opplysningstiden står som den egentlige gjennombrudstid snarere end den opreklamerede danske radikalisme, og at Høyen – iøvrigt til min egen overraskelse – blev ‘helten’ frem for Henningsen, bundet i et ønske om, at genrejse ‘det humanistiske projekt’».<sup>31</sup>

Niels L. Høyen var i Danmark talsmann for en nasjonalt og nordisk orientert kunst, en folkelig og demokratisk kunst med røtter i nasjonens fortid. I denne tradisjonen følger også Julius Lange, hvis innflytelse på norsk kunstkritikk og kunstforståelse kom til å bli svært merkbar. Som Høyens motpol setter Mortensen den kulturradikale Poul Henningsen, som i mellomkrigstida ble talsmann for en modernistisk kunstforståelse, der kunstens essens søkes i de abstrakte, formale kvalitetene. Henningsen var med det representant for en aristokratisk kunstforståelse, hvor en liten elite kunne heve seg over folket, som nå ble redusert til en gemen hop. Mortensen viser til den norske kunsthistorikeren Jens Thiis, som hadde karakterisert en annen av disse danske aristokratiske kritikerne, Emil Hannover, som en nobel ånd med store tanker om det menneskelige og om livets og kunstens mening. Men han hadde også en hang mot en forfinelse, som Thiis oppfattet som knyttet til dekadanse og forringelse.<sup>32</sup> Det er dette som for Mortensen blir «Forfinelsens Pris».

---

<sup>31</sup> Erik Mortensen, *Kunstkritikkens og kunstoppfattelsens historie i Danmark*, 2 bd. (København: Rhodos, 1990), 2:167.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 2:36.

Det er derfor i bind 2 at Mortensen blir mest polemisk. Og det er interessant å se hvordan han gjerne bruker norske aktører i sine salver mot de danske kritikerne. For angrepet på hangen til forfinelse starter med et innlegg av Christian Krohg i det nyoppstartede *Kunstbladet* i 1888, der Krohg var opptatt av at kunsten skulle være demokratisk, og polemiserte mot dem som var opptatt av om «stemningen er lidt mere eller mindre fin».<sup>33</sup> Krohgs angrep var et angrep på en aristokratisk smak, og Krohg framstår derfor også som en opprører og nærmest som en helt i Mortensens eget oppgjør med den kulturradikale kritikktadisjon i Danmark. Dette var en tradisjon som var grunnet på Georg Brandes kritiske praksis, og hvor Karl Madsen og Poul Henningsen var viktige representanter innen kunstkritikken. Men det som Mortensen naturlig nok ikke kunne vite, er at det var Krohg som kom til å endre sin forståelse av kunsten i kjølvannet av den polemikken hans innlegg førte med seg. Krohg kom snart til å omfavne de formale og abstrakte kvalitetene i kunsten og vendte seg nå bort fra forståelsen av kunsten som demokratisk.

Det er for øvrig interessant å se hvor viktig både dansk kunst og den kritiske diskursen i Danmark kom til å være for nordmennene i deres forsøk på å orientere seg i kunstens verden. Kritikere som Julius Lange og Karl Madsen, som markerte seg fra 1870-årene og framover, hadde en merkbar innflytelse på den norske kritiske diskursen, og da spesielt Lange. Mortensen har mange fine betraktninger om deres kritiske aktivitet og kunstforståelse, og hans bøker om den danske kritikken er derfor en viktig kilde når jeg skal tolke hvordan de norske kritikerne forholdt seg til den danske kritiske diskursen.

Mortensens utfall mot den modernistiske kritikken bygger på et ønske om en annen kunstforståelse og en annen kunstnerisk produksjon enn den som ble prediket av modernismens kritikere. Hans perspektiv minner om Jürgen Habermas', som i «Das unvollendete Projekt der Moderne» (1980) ønsker seg en kunst som taler til menneskene, og som kan hjelpe dem til bedre å forstå sin egen situasjon.<sup>34</sup> Kritikeren Høyen var opptatt av et slik humanistisk prosjekt, og det er forståelig at Mortensen ønsker å gjenoppvekke et slikt prosjekt i samtida. Men å kritisere modernismens kritikere for deres ensidighet og publikumsforakt er mer problematisk. Da tar man ikke på alvor den usikkerheten som var tidas egen, og som ga seg utslag i kunstneriske forestillinger som var preget av den «desperate» polariseringen Clark framhevet. Det var ingen tid for kompromisser og mellomløsninger.

---

<sup>33</sup> Ibid., 2:75.

<sup>34</sup> Jürgen Habermas, «Modernity – an incomplete project», overs. av Seyla Ben-Habib, i *Postmodern Culture*, red. av Hal Foster, 3-15 (London: Pluto press, 1985).

### ***Kilder og kildekritikk***

For å få grep om den kritiske praksisen mellom 1820 og 1914 har jeg måttet søke opp de kunstkritiske artiklene i dagspressen og tidsskrifter i perioden. Det var i disse mediene at kunstkritikken ble publisert og gikk inn i den offentlige samtalen. Men jeg kommer også til å trekke inn større verk, som avhandlinger om estetikk og kunsthistoriske oversiktsverk.

I innsamlingen av materialet har jeg hatt stor nytte av forskere som tidligere har skrevet om kritikken i perioden, og som har funnet fram til kritiske artikler i dagspressen. Uten deres arbeid hadde det ikke vært mulig å skrive denne avhandlingen, da innsamlingsarbeidet ville blitt for tidkrevende. De publikasjonene jeg har hatt mest nytte av i så henseende er Ole Rønning Johannessens *Kunstkritikk og kunstideer i Norge fra 1820 til omkring 1880*, Sigurd Willochs *Kunstforeningen i Oslo, 1836-1936* og Marit Werenskiolds *De norske Matisse- elevene*. Ellers har jeg også funnet fram til mange av anmeldelsene i Nasjonalmuseets og Munchmuseets klipparkiv.

Utgangspunktet for denne avhandlingen var i stor grad det empiriske materialet, der jeg var på utkikk etter hvilke temaer og perspektiver som ble viktige i den kunstkritiske praksisen i Norge i en tid hvor moderniseringen var i ferd med å transformere samfunnet. Dette er blitt et stort og omfattende materiale innenfor et relativt langt tidsspenn, selv om det fortsatt må finnes interessante kritiske artikler jeg ikke har funnet fram til. Det betyr at det ikke har vært mulig å gi en utfyllende oversikt over den kritiske praksisen i perioden. Det har heller ikke vært mulig å behandle kritikken og resepsjonen av kunst i de forskjellige periodene så inngående som jeg kunne ha ønsket, slik en kunsthistoriker som T.J. Clark eksempelvis kan gjøre ved å undersøke forbindelsen mellom kunsten og samfunnet innenfor et veldig kort tidsspenn. Men forhåpentlig vil dette oppveies av at de store linjene innen den norske kunstresepsjonen bedre kommer til syne.

Jeg har dessuten måttet gjøre noen valg i forhold til hvilken kritisk praksis og hvilke kritikere jeg vil fokusere på. Med temaet omkring modernitetserfaring og usikkerhet som et omdreiningspunkt, har det vært naturlig å fokusere på de kritikerne som tar den moderne erfaringen inn over seg, og som reflekterer over kunstens posisjon i et modernisert samfunn. Disse kritikerne utfoldet seg først og fremst i hovedstaden, som i løpet av 1870-årene utviklet seg til en storby med over 100 000 innbyggere. Jeg vil derfor stort sett behandle den kritiske praksisen i Oslo (Christiania), mens kritiske stemmer fra byer som Bergen og Trondheim blir trukket inn når jeg mener de gir viktige bidrag til den kritiske diskursen.

Når det gjelder den tidligste kritiske praksisen (fra omkring 1840 og fram til 1880) har jeg valgt å fokusere på de kritikerne som var opptatt av å få grep om hva det spesifikt norske eller nordiske var innen bildekunsten. Dette er naturlig, da nasjonalitetsstrømningene var sett på som moderne strømninger, samtidig som de kritikerne som hadde klare posisjoner i dette spørsmålet ser ut til å ha satt dagsorden for refleksjonen omkring kunsten i perioden. Kritikere som Tidemand og Dietrichson blir derfor sentrale skikkelser i perioden, sammen med filosofen Marcus J. Monrad, som også satte dagsorden ved sin estetikk og sine bidrag til diskusjoner om kunstens bestemmelse og dens posisjon i samfunnet.

Fra 1880-årene finnes en sterk splittelse av den kritiske praksisen, med radikale kritikere på den ene siden og konservative på den andre. Jeg kommer til å fokusere på radikale kritikere som Margrethe Vullum og Christian Krohg, mens det vil være Monrad og Dietrichson som blir viet mest oppmerksomhet blant de konservative. Andreas Aubert må sies å innta en mellomposisjon i tida; han publiserte både i radikale og konservative aviser. Hans bidrag i perioden er viktig, og kommer til å bli viet mye oppmerksomhet. Samtidig vil den mest konservative kritikken, skrevet av anonyme kritikere, komme til å bli viet noe oppmerksomhet, da den er viktig for å danne et tidsbilde av den norske kunstkritikken på denne tida. Den gir også en bakgrunn for å forstå den radikale kritikken.

Polariseringen i kritikken fulgte stort sett polariseringen mellom radikale og konservative aviser i 1880-årene. I dette tiåret var polariseringen spesielt framtrædende også på grunn av den politiske situasjonen i landet, der innføringen av parlamentarismen i 1884 er tiårets store begivenhet. Fram mot 1914 skulle imidlertid avisenes politiske ståsted få gradvis mindre å si for kunstkritikernes posisjoner, slik at man også i de konservative avisene kan møte kritikere som ikke bare er forsvarere av den etablerte kunsten, men som posisjonere seg som sterke talspersoner for den nyeste kunsten. Carl Wille Schnitler i *Aftenposten* er et illustrerende eksempel. Jeg kommer derfor til å fokusere mer på enkeltkritikeres posisjoner enn på forholdet mellom den konservative og den radikale pressen i denne siste perioden.

Store deler av det kritiske materialet jeg bruker er hentet fra aviser. Dette materialet er av et slikt omfang at jeg har funnet det uhensiktsmessig å ta det inn i litteraturlisten. Dertil kommer at kritikken ofte er publisert anonymt, noe som gjør det vanskelig å finne et tilfredsstillende system for litteraturhenvisningene. Derfor vil aviskritikken, såfram den ikke er publisert i bøker eller tidsskrifter senere, være å finne bare i fotnotene. En oversikt over de avisene jeg har referert til finnes imidlertid i en egen kildehenvisning.

### *Mot et moderne kunstsysteem i Norge*

I kapittel 1 skal jeg se på hvordan det Shiner kaller det moderne kunstsysteem etableres i Norge, og spesielt hvordan kunstkritikken etableres som en sentral del av dette systemet. Året 1820 er satt som begynnelsen, da det var året da arkitekten og auditøren Hans Ditlev Linstow holdt en tale om kunsten i forbindelse med årsmøtet for Tegneskolen. Hos Linstow kan vi kjenne igjen trekk fra både det tradisjonelle og det moderne kunstsysteem. Linstows tale står for øvrig sørgelig ensom når det gjelder kunstresepsjonen i disse tidlige årene for et selvstendig norsk kunstliv, noe som henger sammen med mangelen på kunstinstitusjoner, som museer og utstillinger. Kunstforeningene ble etablert fra andre halvdel av 1830-årene, og deres regelmessige utstillingene var grunnlaget for framveksten av kunstkritikken.

Emil Tidemand var den mest sentrale kritikeren i Norge gjennom 1840-årene; han etablerte så å si egenhendig kunstkritikken som litterær sjanger. I kunstillitteraturen i ettertid har han stort sett blitt avfeid som en lekmannskritiker som hadde liten forståelse for kunst, og som en (alt for) ivrig advokat for düsseldorfermaleriet og sin bror Adolph Tidemand. Ole Rønning Johannessen har beskrevet ham som en kritiker med middelmådig kunstforstand, som lot seg blende av Düsseldorf-skolens virkelighetsfjerne og glansfulle effektmaleri. Han hadde heller ingen «ledende ideer eller kunstneriske grunnsetninger» som han arbeidet ut ifra, mente Rønning Johannessen.<sup>35</sup> Dommen over Tidemand er ensidig og lite rettferdig, og jeg vil vise at han faktisk utviklet kunstkritikken til en viktig litterær sjanger, med idealismens estetikk som plattform.

Tidemands motpart i disse årene var Welhaven, som også var en talsmann for idealismens estetikk. Welhaven var mer opptatt av klassisk og søreuropeisk kunst enn Tidemand, noe som ga opphav til en del feider dem imellom. Men de sto sammen i kritikken av teatraliske tendenser i kunsten, og kom til å stå fram som talsmenn for en kunst preget av inderlighet og naturlighet.

Idealismens fremste representant var Marcus Jakob Monrad, som hadde hentet sin idealisme fra Hegels estetikk. Monrad var en kjent litteraturkritiker i *Morgenbladet*, men han var også svært opptatt av bildekunst, noe som gjenspeiles i hans avhandlinger om estetikk. Jeg skal se nærmere på hans *Tolv Forelæsninger om det Skjønne* fra 1859, og vise hvordan han kom til å betrakte kunsten som et uttrykk for en religiøst preget inderlighet. Med Monrads idealistiske kunstforståelse var også den systematiske refleksjonen om kunst, estetikken, brakt på et høyt nivå i Norge. Vi kan derfor betrakte det moderne kunstsysteem som ferdig utviklet

---

<sup>35</sup> Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 74.

i Norge rundt 1860, selv om noen sentrale institusjoner fortsatt manglet, slik som et kunstakademi og en egen bygning for Nasjonalgalleriet.<sup>36</sup>

### ***Inderlighet og motstand mot det moderne***

Hegel kom også til å bli viktig for Monrads forståelse av nasjonalitetens betydning for kunsten. Tanken om et skandinavisk eller et germansk folkefellesskap var også bakgrunnen for de mange skandinaviske kunstutstillingene som ble arrangert fra midten av 1800-tallet. I kapittel 2 vil mottakelsen av de skandinaviske utstillingene være i fokus for en undersøkelse av forholdet mellom nasjonalitet og modernitetserfaring.

Jeg kommer til å både Bjørnstjerne Bjørnsons anmeldelse av utstillingen i Christiania i 1857 og Lorentz Dietrichsons anmeldelser av utstillingene i Christiania i 1861 og i Stockholm i 1866 mye oppmerksomhet. Både Bjørnson og Dietrichson var påvirket av Monrads estetikk da de skrev disse anmeldelsene. Jeg kommer særlig til å fokusere på Dietrichsons anmeldelser, hvor temaet om at den nordiske kunsten var karakterisert av en særegen inderlighet, ble utviklet. Denne tradisjonen går tilbake til Linstow, som også snakket om en spesifikk nordisk naturfølelse. Det var en preferanse for den nordiske inderligheten, som ble sett i motsetning til en sydlandsk sanselighet. Jeg vil vise hvordan tanken om en nordisk inderlighet er knyttet til en forståelse for at det måtte finnes en grunnleggende forskjell mellom et katolsk Sør-Europa og et protestantisk Nord-Europa.

Men man opplevde også spenninger innad i Norden. For mens de norske og svenske kunstnerne var orientert mot Tyskland, så var danskene mer selvstendige, noe som selvsagt også har sammenheng med Danmarks konflikt med Tyskland om Slesvig. Den danske kunsten kom til å stå som en utfordring for de norske kritikerne i forhold til hvordan en nordisk kunst burde være. I de kritiske refleksjonene kom Søren Kierkegaards begrep om den «estetiske livsanskuelse» til å bli brukt for å tilbakevise de danske malernes bilder. Gjennom dette begrepet mente man også å kunne fange noe av det som karakteriserte det moderne bysamfunnet, slik at forholdet mellom det urbane livet og et mer tradisjonsbundet liv ble tatt opp som et viktig tema i kunstkritikken.

Dette temaet er også sentralt i Dietrichsons og Monrads refleksjoner over Adolph Tidemand's kunst etter malerens bortgang i 1876. I det hele er modernitetserfaringen en viktig

---

<sup>36</sup> Statens kunstakademi skulle ikke komme til å bli etablert før 1909. Før det hadde Nasjonalgalleriet fått sin egen bygning i Universitetsgata i 1882. Samme året så man etableringen av Kunstnernes første høstutstilling, som to år seinere fikk statsstøtte og ble til Statens årlige kunstutstilling, eller Høstutstillingen som den kom til å bli bedre kjent som. Det skulle bli Krisitanias første årlige «salong».



premissleverandør for refleksjonen omkring kunst på denne tida. For kunsten fikk en viktig samfunnsmessig betydning, da den gjennom sin autonome status ble en privilegert arena for bearbeidelse av den moderne erfaringen. Den kunne yte motstand mot den fremmedgjøringen som moderniseringen av samfunnet førte med seg. Dette var et tema som var utviklet hos Schiller og Hegel, og som kom til å bli tatt opp i den tidlige norske kunstresepsjonen.

Arild Linneberg har lagt stor vekt på Monrads forhold til de moderne kunstretningene i bind 2 av *Norsk litteraturkritikks historie*, og har gitt en interessant analyse av Monrads idealisme og hans forhold til tidas moderne tanker.<sup>37</sup> Disse moderne tankene kom relativt tidlig til uttrykk i to foredrag den danske kunsthistorikeren Julius Langes holdt i 1870-årene om kunstens verdi, publisert under tittelen *Kunstverdi: to fordrag* i 1876. Langes estetikk er et eksempel på at interessen for kunsten trekkes mot enkeltindividet, mot dets subjektive opplevelser, og mot en mer realistisk eller naturalistisk kunst. Jeg vil avslutte kapitlet med å gjøre rede for Langes refleksjoner og hvilke reaksjonene de vakte hos en idealist som Monrad. Det var en debatt som kom til å ta for seg mange av de sentrale problemstillingene omkring kunstens posisjon i et moderne samfunn. Den danner dermed en naturlig overgang til det neste kapitlet.

### ***Anomi og tidens bilde***

I kapittel 3 behandles mottakelsen av de nye kunstneriske strømningene som markerte seg i Norge i 1880-årene. Det gjelder for det første den realistiske eller naturalistiske kunsten. Disse to begrepene ble brukt om hverandre i perioden for å vise til en kunst som framstilte samtidslivet på en realistisk måte. Dette var en moderne kunst som utfordret den etablerte estetiske forståelsen. Mens de kritikerne som hadde insistert på inderlighetens estetikk var opptatt av at kunsten skulle være et tilfluktssted for mennesket i en tid preget av uro, så var realismens (eller naturalismens) kunstnere og kritikere mer opptatt av at kunsten skulle gi et sant og ærlig bilde av det moderne samfunnet.

Den eldre generasjonens kritikere, som Dietrichson og Monrad, kom med utfall mot sider ved realismen som de mente var forfeilet rent kunstnerisk. (Dietrichson kom til å kalle en slik kunst for naturalisme, og skille den fra det han så som en sunn realisme. Hans begrepsbruk kom imidlertid ikke til å slå gjennom i den kritiske diskursen). Dette gjorde dem lite populære hos samtidas kunstnere, men det var viktige prinsipielle spørsmål de tok opp, og

---

<sup>37</sup> Se Arild Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie, 1770-1940. Bind 2: 1848-1870* (Oslo: Universitetsforlaget, 1992), 71-92.

det er grunn til å hevde at mange av deres innvendinger mot naturalismen kom til å finne gjenklang i kunstkritikken og -resepsjonen fra 1890-årene og framover.

Pierre Bourdieu har i *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire* (1992) gitt en framstilling av hvordan kunstfeltet har utviklet seg siden midten av det 19. århundret, og søkt å finne dets indre logikk.<sup>38</sup> Hans analyse er av det litterære feltet, men de samme reglene ble også gjeldende innen bildekunstfeltet. Han viser hvordan kunstfeltet i løpet av andre halvdel av 1800-tallet kom til å bli preget av en tilstand av lovløshet (*anomi* i Bourdieus terminologi), og dette gir en fruktbar innfallsvinkel også for analysen av den norske kunstinstitusjonen i tida da oppgjøret med idealismens estetikk fant sted. Bourdieus begrep om kunstens *anomi* beskriver situasjonen i Norge i 1880-årene godt, da det markerer en tilstand hvor kunstens etablerte lover er i ferd med å oppløses, mens man enda ikke har klart å forme det nye. Jeg har kalt kapitlet «Tidens bilde», etter Christian Krohgs insistering på at kunstnerne måtte ha som oppgave å forme sin egen tids bilde. I denne prosessen måtte de forme sin egen tids forståelse av kunsten generelt og av maleriet spesielt, og det er forsøkene på å finne et nytt grunnlag for maleriet vi skal følge her.

1880-årene preges ikke bare av en krass realisme, men også av en kunstner som Frits Thaulow, som gjennom påvirkning fra fransk kunst knyttet seg til en *l'art pour l'art*-estetikk. Det var en kunst som ville være for de få, for kunstens kjennere. En slik kunst dyrket gjerne en distansert holdning til verden, der de rent kunstneriske uttrykksmidlene ble verdsatt for sin egen del. Dette er derfor den kunsten som Clark karakteriserte som preget av «cold artifice». Vi kaller den gjerne estetisismen, og den kan betraktes som en aristokratisk holdning til kunst. Jeg vil vise hvordan Thaulows tanker om sin egen kunst var preget av en distanserte holdning til verden, en holdning som han selv satte opp mot Krohgs engasjerte kunst. Thaulows kunst og estetiske forståelse kom til å bli en utfordring for kritikerne, og vi skal se hvordan en kritiker som Aubert vekslet mellom fascinasjon og avvisning.

Munchs aristokratiske holdning og eksperimenterende kunst ble også en stor utfordring for kritikerne og det norske publikummet. Jeg vil behandle resepsjonen av Edvard Munchs kunst i 1880-årene, der spenningen mellom fascinasjon og avvisning spiller seg ut i kritikken. Ikke minst kom Andreas Aubert til å innta en tvetydig holdning til både Thaulows og Munchs kunst. Rønning Johannessens syn på Aubert som en av de første «virkelige kunstkritikere», i betydning av at han vurderte kunsten etter en rent «kunstnerisk vurderingsmåte», må derfor avvises. Han var selvfølgelig en virkelig kunstkritiker, men han felte ikke sine

---

<sup>38</sup> Se Pierre Bourdieu, *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*, overs. av Susan Emanuel (Cambridge: Polity Press, 1996), del 1: «Three states of the field», 47-173.

dommer bare ut fra de rent kunstneriske virkemidlene. Det viktigste for kunsten var dens tilknytning til verden og livet, og her markerer Auberts kritiske aktivitet mer en kontinuitet enn et brudd i forhold til den forutgående kunstkritiske tradisjonen.

### ***Nervøsitet, erindringsbilder og nordisk inderlighet***

I kapittel 4 vil jeg ta utgangspunkt i Edvard Munchs kunst i 1890-årene, og vise hvordan hans motiver og kunstneriske behandling brakte fram spenninger blant publikum og kritikere. Jeg skal vise at kritikere gjerne kom til å gripe til temaet om nervøsitet og sykkelighet i møte med Munchs kunst. Denne tematikken ble gjerne sammenfattet i begrepet «nevrastheni». Dette var et tema som kunne knyttes til moderniseringen, da man tenkte seg at mennesket ikke var skapt for å leve sitt liv i en hektisk storby. Nervøsiteten ble dermed knyttet til byerfaringen, og malernes fokus på de kunstneriske virkemidlene, særlig fargebruken, kunne tolkes symptomatisk, som en kunst som speilet samfunnets uro og nervøse liv.

En motvekt dannes av Julius Langes *Bastien Lepage og andre Afhandlinger*, som ble publisert i 1889. Det var en bok som skulle komme til å få stor innflytelse på den norske kunstkritikken og kunstforståelsen. Til sammen var artiklene i denne boka et oppgjør med naturalismens krav om å speile sin egen tid. Langes bok var et tidlig uttrykk for en reaksjon mot naturalismens kunst og mot det Lange selv kalte *studiekunsten*, som vi må tolke både som impresjonistiske øyeblikksbilder og fotografisk-realistiske framstillinger. Han slo i stedet et slag for det han kalte *erindringens kunst*, og som han oppfattet som en mer genuint menneskelig kunst enn mye av det som ble presentert i den yngre kunsten. Erindringens kunst var en kunst med røtter.

Jeg skal vise hvordan Langes bok ble viktig for en kritiker som Aubert, da den innevarslet en kunstnerisk bevegelse mot en ny idealkunst. 1890-årene var i det hele preget av en nyidealistisk vending bort fra 1880-årenes naturalisme, og fra en estetisisme som var lite opp tatt av kunstens innhold. I Munchs 1890-talls-bilder kunne publikum og kritikere finne et innhold som de gjerne savnet i den franske *l'art pour l'art*-tradisjonen. Munchs symbolistiske bilder kan også betraktes i lys av Langes begrep om erindringens kunst, slik Magne Malmanger eksempelvis har gjort det.<sup>39</sup> Men de temaene Munch behandlet i mange av sine symbolistiske bilder skulle komme til å møte sterk motstand. Det var temaer som var knyttet til en moderne tematikk sentrert omkring uro og fremmedfølelse, temaer som anmelderne gjerne

---

<sup>39</sup> Malmanger: «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 10.

knyttet til en privat sykdom hos kunstneren, eller som de betraktet som en sykdom som preget hele samfunnslivet. Temaet om bylivets nervøsitet, etablert i åttiårene, ble videreført i nittiårenes kunstkritikk.

Munchs kunst engasjerte publikum, men splittet det i to. Kritikerne i de konservative avisene kom til å avvise Munchs kunst, mens for mange av malerne ble Munch det store kunstneriske forbildet. Det gjelder bl.a. Christian Krohg, som skrev noen betydningsfulle kritikker av hans utstillinger rundt 1890. For en kritiker som Aubert kom Munchs kunst til å være både frastøtende og tiltrekkende. Slike tvetydige følelser er typiske for tida; de viser hvordan kunstens situasjon fortsatt ble oppfattet som ubestemt og uavklart. Det var den tidlige modernismens grunnleggende usikkerhet som kom til uttrykk, og denne usikkerheten gjaldt også betydningen av den kunstneriske behandlingen. Det handlet bl.a. om estetisismens beretningelse.

Jeg vil vise hvordan Aubert rettfærdiggjorde sin vekslende holdning i forhold til Munchs kunst, blant annet i en debatt mellom ham og Jens Thiis, som sto fram som en av Munchs mest iherdige forsvarere. I denne debatten kom Aubert til å ta avstand fra Munchs symbolistiske bilder i 1890-årene, mens han omfavnet hans landskapsmalerier. Det ser ut som om han så Munchs landskapsmalerier som del av en nordlig romantisk landskapstradisjon, en tradisjon han hadde utforsket i første halvdel av 1890-årene, da han arbeidet på sin doktoravhandling om J.C. Dahl.

Jeg vil avslutte kapitlet med å se på hvordan Aubert søkte å finne et grunnlag for sin kunstkritiske praksis i en omfavning av en norsk tradisjon med røtter i Dahls kunst, som han betraktet som en motvekt mot en tradisjonsløs moderne kunst. Her kom han til å omfavne det han kalte «Rousseaus naturevangelium», og skille den nordiske følelsen hos Dahl fra en mer subjektivistisk og sentimental innstilling hos en tysk romantiker som Friedrich. Tradisjonen fra Dahl ble for Aubert et utgangspunkt for å drømme store drømmer om den norske kunstens framtid.

### ***En moderne dekorativ kunst***

For Peter Bürger kom kunstens autonome status til å bli en avgjørende faktor i forståelsen av kunsten i det borgerlige samfunnet. Kunstens autonome status ville føre til at estetisismens

kunstforståelse ble dominerende i både produksjonen og resepsjonen av kunst, mente han.<sup>40</sup> Den motstanden som den franskinfluerte kunsten i Norge ble møtt med i 1880-årene kunne man dermed tenke seg som en midlertidig motstand mot en ugjenkallelig utvikling. Jeg vil i kapittel 5 starte med å undersøke dette temaet med utgangspunkt i Christian Krohgs artikkel «Den norske kunstkritiks historie», som var skrevet som et oppgjør med samtidens kunstkritikk i 1900.

Krohgs artikkel var et forsvar for den kunsten som ble stilt ut på Høstutstillingen dette året, og han forsvarte i artikkelen kunsten som en autonom aktivitet opptatt av de rent kunstneriske virkemidlene. I følge Krohg selv så var det nettopp et slikt strengt faglig fokus som gjorde at samtidas norske kunst ikke ble omfavnet, verken av kritikere eller av publikum. Jeg vil undersøke hvorvidt de norske kritikerne i tida etter Krohgs artikkel kom til å ta opp i seg estetisismens kunstforståelse.

I denne gjennomgangen kommer jeg til å trekke fram to unge kritikere som begge markerte seg i løpet av det første tiåret av det 20. århundret: Rolf Thommessen og Carl Wille Schnitler. Hos dem begge fantes en interesse etter å gripe hva den nye kunsten søkte, og de reflekterte hver på sin måte over de kunstneriske virkemidlenes posisjon i den moderne kunsten. Hos Schnitler skal vi møte et velkjent tema i norsk sammenheng: skepsisen mot det overflatiske og virtuose i kunsten. Denne skepsisen kom spesifikt til uttrykk i hans kritikk av nyimpresjonistenes bilder.

Magne Malmanger hevder i artikkelen «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel» at begrepet om det dekorative kom til å bestemme både kunstnerne og kritikernes forståelse av maleriet. Det var således gjennom dette begrepets vekt på det formale og stilistiske at de norske kunstnerne og kritikerne skulle utvikle en forståelse for kunstens faglige egenart.<sup>41</sup> Jeg er enig med Malmanger i at de formale egenskapene skulle vise seg å bli viktige, og at man i Norge gjennom begrepet om det dekorative skulle komme til å fatte interesse for «det visuelle kunstverk i og for seg». Men i motsetning til Malmanger vil jeg hevde at selv om begrepet om det dekorative ledet oppmerksomheten mot verkets formale egenskaper, så ble det omfavnet først og fremst på grunn av alt det *innholdet* man kunne assosiere til det. I det dekorative maleriet så man en tilknytning til det nasjonale, man så den moderne tidas energi, eller man så en ekspressiv kunst som var en hymne til det man kalte en «mandig» kraft og livsglede. Det

---

<sup>40</sup> «Først etter at kunsten faktisk helt har løst seg fra alle relasjoner til livspraksis, blir denne fremadskridende frigjøringen av kunsten fra livspraksissammenhenger og den dermed forbundne utsondring av et særskilt erfaringsområde (nettopp det estetiske) mulig å erkjenne som kunstens utviklingsprinsipp i det borgerlige samfunn». Bürger, *Om avantgarden*, 39.

<sup>41</sup> Se Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 17 og 38-39.

viktigste ved begrepet om det dekorative var at det reddet kunstverket fra den isolasjonen som truet det autonome verket. For andre kritikere betegnet «det dekorative» bare en kunst som var tømt for innhold, og for dem hadde begrepet en negativ klang.

Jeg skal vise hvordan en uttrykksorientert kunstforståelse ble konsolidert i tida fram mot jubileumsutstillingen på Frogner i 1914. Det gjelder også for den kanskje mest internasjonalt orienterte kritikeren og museums mannen i perioden, Jens Thiis. Han har gjerne blitt tolket som en kritiker som ved sitt internasjonale perspektiv kom til å danne en motvekt mot den nasjonalt orientert kretsen av kunstnere og kritikere som var knyttet til et borgerlig miljø på Lysaker. Selv om det er mye riktig også i en slik forståelse, så er det viktig å merke seg at han er av de kritikerne som er mest opptatt av begrepet om det dekorative, og at han også utvikler forestillingen om et særegent koloristisk uttrykk i norsk kunst. I sin kunstneriske forståelse sto han ikke så fjernt fra miljøet på Lysaker som det har vært vanlig å mene, i hvert fall ikke mellom 1900 og 1914.

# 1. Mot en moderne kunstforståelse

Ved Omrids og ved Farver, ja ved Skygger  
Kan Kunsten sanddru stille Livet frem,  
Naar Kunstens Genius i Aanden bygger  
Sit lyse, sit erfaringsmykte Hjem.  
Men denne Genius boer ei hos Alle,  
Imedens *Ordet* fattes af Enhver,  
Man derfor ei det overflødig kalde,  
Naar En, hvem Sproget Kunstens Middel er,  
For Øret tolker et og andet Billed,  
Som Maleren for Øiet har fremstillet.

Conrad Scwach, 1846 <sup>42</sup>

I 1849 ga Christian Tønsberg ut en *Nytaarsgave for Kunstelskere*, som presenterte seg som et læreskrift for hvordan man skulle kunne bli en kunstkjenner. Boka innleder med følgende beskrivelse av kunstens situasjon i landet: «Da ligesaa pludselig som uventet i 1836 Kunst-sandsen vaagnede i \* \* \*, var den i en vis Knibe».<sup>43</sup> For selv om stedet eller byen bare var representert med tre stjerner, antyder årstallet at det dreier seg om Christiania, hvor kunstforeningen i byen ble etablert nettopp i 1836, som den første i landet.

Interessen og sansen for kunst er selvsagt knyttet til mulighetene for å betrakte bildekunst. Før man får en utstillingsvirksomhet hvor folk regelmessig kan komme i kontakt med kunsten, vil kunstsansen nødvendigvis befinne seg i en «viss knipe». Og i Norge var ikke det moderne kunstsystemet etablert rundt 1830, slik Shiner beskriver situasjonen i de største europeiske byene. Det fantes knapt noen utstillingsvirksomhet i Norge før etableringen av kunstforeningene fra siste halvdel av 1830-årene, og det fantes følgelig heller ingen kunstkritisk aktivitet.

---

<sup>42</sup> Dette var et av Conrad Schwachs dikt til bildene på den første ordinære utstillingen til Kunstforeningen i Trondheim, den 4. oktober 1846. Se Josef Jervell Grimelund og Olav Flønes, *Trondhjems Kunstforening 1845-1945: Med kort tillegg om perioden 1945-1954* (Trondheim: i kommisjon hos F. Bruns bokhandels forlag, 1955), 29.

<sup>43</sup> *Nytaarsgave for Kunstelskere: indeholdende: Anviisning til i tre Timer at blive Kunstkjender og Kunstdommer: især til Brug for dem, som ville blive Medlemmer af Kunstforeninger og Kunstnerselskaber / efter det Tydske* (Christiania: Chr. Tønsberg, 1849), 1. Boken var en redigert utgave av Johan Herman Detmolds *Die Kunst, in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden*, opprinnelig publisert i 1834.

Kunstkritikken ble etablert i den norske offentligheten i forbindelse med kunstforeningens utstillinger, og fra første halvdel av 1840-årene ble den etablert som en regelmessig litterær sjanger. Jeg skal i dette kapitlet se nærmere på hvordan forståelsen for kunsten og dens betydning ble etablert i Norge i tida fra de første kunstutstillingene og fram til slutten av 1850-årene, da Marcus Jacob Monrad publiserte sin estetikk. Det som er påfallende i denne perioden er hvor fort det moderne kunstsystemets sentrale kategorier ble etablert i den kritiske praksisen i Norge. Grunnen til det er at de norske kritikere og estetikere rettet sin oppmerksomhet mot dansk og tysk intellektuelt liv, og spesielt kom den tyske idealismen til å få gjennomslag i Norge.

### ***De første norske utstillinger***

Julaften 1824 ble det rykket inn følgende annonse i *Trondhjem borgerlige Realskoles alene privilegerede Adressecontours Efterretninger*:<sup>44</sup>

Da Flere have yttret, at en, endog ubetydelig Fremstilling af nogle Gipsfigurer og forskjellige andre Kunstsager, saasom norske og svenske Prospecter o. s. v., vilde interessere Mange af denne Byes respective Indvaanere, saa tilkjendegives herved: at fra Juleaften bliver en saadan privat Udstilling aabnet daglig i otte Dage i nogle Værelser i Stiftsretsgaarden.<sup>45</sup>

Utstillingen i Stiftsgården regnes å være den første som fant sted i Trondheim. Dette bekreftes også av en innsender i samme avis noen dager senere: «Da det er første Gang at en saadan Udstilling har været givet her, maa Denne vist ogsaa have vakt et behageligt Indtryk hos Enhver, der besidder Sands og Smag for de skjønne Kunster».<sup>46</sup> De utstilte gjenstandene var samlet inn fra byens kunstelskere og kunstdyrkere, kunne utstillingens initiativtaker generalmajor Birch fortelle, og utstillingen ga dermed et overblikk over hva som fantes av kunstgjenstander i de trondheimske hjem.

I tillegg til gipsfigurer var det stilt ut malerier, tegninger og «øvrigt kunstsager», og det var stor pågang av folk som ville se de kunstgjenstandene som kunstelskerne i Trondheim hadde hjemme. Det vitner en annonse som ble rykket inn den 31. desember, hvor det ble erklært at «for den mere dannede Deel af Publicum, der maatte ønske at tage Samme i et roligere og nøiere Öiesyn» ville utstillingen bli holdt åpen også de fire første dagene på nyåret. Det

---

<sup>44</sup> Dette var avisas opprinnelige navn, den skiftet navn flere ganger. Ved referanser til avisa vil jeg i det følgende omtale den under det navnet som den i dag er kjent under, nemlig *Adresseavisen*.

<sup>45</sup> *Adresseavisen*, 24. desember 1824.

<sup>46</sup> *Adresseavisen*, 31. desember 1824.



er derfor tydelig at utstillingen vakte interesse fra alle samfunnslag, og ikke bare fra byens dannede klasser. Det er vel heller ikke utenkelig at mange besøkte utstillingen rett og slett av nysgjerrighet for hva noen av byens mer bemidlede borgere hadde hengende på veggen hjemme. Da utstillingen ble en slik suksess, ble det antydning at man ville gjøre noe liknende året etter, slik at dette kanskje kunne bli en fast begivenhet i Trondheim rundt juletider. Men det finnes ingen spor av seinere utstillinger, og vi må anta at det ble med denne ene gangen. Det skulle dermed gå mange år før Trondheim fikk en fast utstillingsvirksomhet.

Sylvi Evjenth har i artikkelen «De første kunstutstillinger – den første kunstkritikk?» brakt fram i lyset utstillinger som var arrangert i Bergen så tidlig som i 1810 og 1811.<sup>47</sup> Hun antar at disse også kan ha vært gjenstand for kritiske kommentarer, flere år før en kunstkritisk praksis ble etablert i Christiania. Med tanke på at Bergen på denne tida var Norges største by, med stor kontakt med Europa, er det ikke utenkelig at man kunne finne et mer utviklet kunstliv der enn i Trondheim og Christiania.

Utstillingen i 1811 er godt dokumentert, i både aviser og brev. I en annonse for utstillingen, som sto på trykk i *Bergens Adresse Contoirs Efterretninger* oppunder juletider i 1811, ble det presisert at det dreide seg om «en liden Samling Tegninger og Malerier af Konstens Dyrkere, Yndere, Ynderinder og Læringer i Bergen, tilligemed en større Samling af gode, fremmede Malerier, Tegninger og Kobbere».<sup>48</sup> Utstillingen ble vist i huset til den svenskfødte privatlæreren Andreas Sven Porath, og inntektene skulle gå til Søndagsskolen, en skole for unge håndverkere, som Porath selv hadde vært med og tatt initiativet til. I omfang var utstillingen temmelig stor. Porath kunne i et brev til J.C. Dahl fra 4. januar 1812 fortelle at «Der vare 400 Stykker exponerede blandt hvilke 3 a 4 vare Originaler». J. C. Dahl, som nettopp var reist til København for å studere ved Kunstakademiet, hadde selv deltatt med tre bilder, og minst to av disse var kopier.

At det kun var tre eller fire originaler på utstillingen, sier en del om kunstlivet i Norge på denne tida. Malerier var vanskelige å få tak i, så folk flest hadde bare tilgang til rimelige kobbertrykk av kjente bilder. Lærlingenes prøvestykker var for det meste kopier, og også de fleste av kunstens «dyrkere og yndere» kopierte kjente verk når de selv skulle prøve seg innen kunsten. Ut fra besøkstallet er det likevel klart at denne utstillingen var en begivenhet i Ber-

---

<sup>47</sup> Siri Meyer har også kommentert utstillingen i Siri Meyer, *Kunsthistoriens forhistorie i Norge, noen sentrale aspekter* (magistergradsavhandling, Universitetet i Bergen, 1983), 26.

<sup>48</sup> *Bergens Adresse Contoirs Efterretninger*, 21. desember 1811. Her sitert etter Sylvi Cook Evjenth, «De første kunstutstillinger – den første kunstkritikk? Glimt fra kunstmiljøet i Bergen på akademieleven J. C. Dahls tid», *Kunst og Kultur* 70 (1987): 146.

gen. «Her var i det hele vist 1000 Tilskuere, især mange af saa kaldet Stor-Folk», skrev Porath i brevet til Dahl.<sup>49</sup>

Evjenth har ikke klart å oppspore noen anmeldelser av utstillingen. Når hun likevel antyder at de første eksempler på en norsk kunstkritikk kan finnes i forbindelse med den, så skyldes det en bemerkning i brevet til Dahl fra 4. januar 1812. Her skrev Porath: «Læs de medsendte Aviser saa seer Du Beskrivelse baade over din Faders Tegnebog og Expositionen». Det er henvisningen til beskrivelser i «Aviser» som får Evjenth til å anta at det fantes en begynnende kunstkritikk i Bergen på denne tida. Da det ikke har lyktes henne å finne omtaler i avisene fra Bergen, så mener hun at Porath må ha brukt begrepet «avis» i en annen betydning:

det mest sannsynlige er at Porath bruker uttrykket i betydningen «mening - anskuelse» og at det siktes til trykte eller utrykte pamfletter med beskrivelser av og betraktninger omkring bildene, forfattet av kunstkjennere i Bergen. Slike pamfletter er kjent fra den offentlige, kontinentale kunstkritikk på 1700-tallet.<sup>50</sup>

Selv om disse pamflettene ikke kan oppspores i dag, mener Evjenth at det er rimelig å tolke Poraths brev dit hen at det var et tilløp til en kritisk aktivitet i forbindelse med utstillingene i Bergen.

Evjenth mener Lyder Sagen kunne ha forfattet pamflettene rundt 1810, mens Claus Fasting kunne ha gjort noe tilsvarende i generasjonen før. Begge hadde nemlig vist sin interesse for kunst og estetikk. Sagen hadde i 1800 skrevet artikkelen «Bidrag til Norges Kunsthistorie», som sto på trykk i det danske tidsskriftet *Minerva* i 1800, mens Fasting hadde publisert artikkelen «Om Skiönhed», i sin egen publikasjon *Provinzialblate*, allerede i 1781. Evjenth åpner altså muligheten for at kritikken i forbindelse med utstillingen i 1811 ikke nødvendigvis var et enkeltfenomen, men en videreføring av en praksis som var etablert tidligere, eksempelvis i forbindelse med utstillingene i regi av «Det harmoniske Academie».<sup>51</sup> Hun finner imidlertid ingen klare indikasjoner på en slik kritisk tradisjon, og betrakter derfor «avisene» i 1811 som de første tilløp til kunstkritisk praksis, en praksis som imidlertid ble avbrutt, og ikke tatt opp igjen før mot midten av århundret, i forbindelse med kunstforeningenes utstillinger.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Dag Solhjell har reist tvil om dette besøkstallet kan være korrekt, da det ble tatt 1 spesidaler i inngangspenger, noe som var et betydelig beløp på denne tida. Se Dag Solhjell, *Akademiregime og Kunstinstitusjon. Kunstpolitikk fram til 1850*, (Oslo: Unipub, 2004), 41-42.

<sup>50</sup> Evjenth, «De første kunstutstillinger ...», 147.

<sup>51</sup> Det Harmoniske Academies Tegneskole ble opprettet i 1772 og nedlagt igjen i 1786. Skolen arrangerte offentlige utstillinger enkelte år.

<sup>52</sup> Jeg finner det lite sannsynlig at det var noen kritisk praksis i Bergen i forbindelse med disse utstillingene. Den fremste grunnen for det er at dette ikke var noen mønstring av samtidskunst, mens kritikken vanligvis vokser fram nettopp som en kritikk av utstillinger med samtidskunst. I Bergen var det bare 3 eller 4 originaler, resten var kopier. Det fantes derfor knapt noen grunn til at utstillingen skulle bli gjenstand for kritisk omtale. Det er

I 1891 skrev Andreas Aubert en artikkel om det han omtalte som «Den første norske kunstutstilling».<sup>53</sup> Tittelen henviste til den utstillingen som åpnet dørene for publikum 10. mai 1818 i Calmeyers gård i Christiania. Formålet med utstillingen var å forberede opprettelsen av en tegne- og kunstscole i byen, og initiativet var tatt av maleren Jacob Munch og maleren og kobberstikkeren Heinrich August Grosch.<sup>54</sup> Utstillingen var bredt lagt opp, med hele 166 titler, og Grosch skrev i et brev til den danske billeduggeren Thorvaldsen at hensikten med den «var at samle alt, hvad der fandtes af Konstfrembringelser, for at give Oversigt ... og tillige derved samle en Fond af Indtægten, hvormed man kunde virke til Konstens Bedste».<sup>55</sup>

Av de mer kjente kunstnerne som deltok på utstillingen, finner vi arrangørene Grosch og Munch, samt Johannes Flintoe, bildehoggeren Hans Michelsen og J.C. Dahl. Michelsen var representert med et relieff av Carl Johan, mens man fra Dahls hånd kunne se *Kallehaug ved Vordingsborg* fra 1816, et arbeid fra studietida ved akademiet i København. Det fantes derfor en større andel originalbilder på denne utstillingen i forhold til utstillingen i Bergen i 1811. Den ble også veldig populær blant publikum, og innbrakte over 250 spesidaler i overskudd etter billettsalg. Noe av grunnen til denne populariteten var antakelig at mange av byens egne innbyggere hadde deltatt på utstillingen.

I forhold til utstillingene i Trondheim og Bergen har vi god kjennskap til det som ble utstilt her, da det ble laget en katalog til utstillingen. Den bærer den informative tittel «Fortegnelse over endeel, af indenlandske Forfattere frembragte Kunstarbeider, som findes udstillede i Overværelserne i Hr. Calmeyers Gaard i Christiania den 10de Mai 1818 og følgende dage». Utstillingen var en blanding av tegninger, malerier (både originaler og kopier), billedhuggerarbeider, kobberstikk og arkitekttegninger. Men det fantes også en del arbeider på utstillingen som faller utenfor det man i dag vil forvente å møte på en kunstutstilling. For her var også landkarttegninger og broderier kommet med, og også kunsthåndverket.<sup>56</sup> Aubert

---

mulig at Porath rett og slett har henvist til annonsene for utstillingene i brevet til Dahl, og at farens tegnebok var omtalt i en tidligere avis.

<sup>53</sup> Artikkelen sto opprinnelig på trykk i *Skilling-Magazin* i 1891. Se Andreas Aubert, «Den første norske kunstutstilling», i *Norsk kultur og norsk kunst*, utg. ved Carl Wille Schnitler (Kristiania: Steenske, 1917).

<sup>54</sup> Grosch hadde seinere beklaget seg over at Munch hadde «skjøvet ham til side» og selv tatt æren for utstillingen. Se Aubert, «Den første norske kunstutstilling», 126.

<sup>55</sup> Sitert etter Aubert, «Den første norske kunstutstilling», 125. Bakgrunnen for utstillingen i 1818 var at initiativtakerne ville gi en oversikt over den kunstneriske produksjonen i hovedstaden, og samle inn penger til opprettelsen av en tegnescole.

<sup>56</sup> Innlemmelse av broderier i en kunstutstilling var imidlertid ikke uten presedens. På den årlige konkurranseutstillingen for elevene som fant sted ved akademiet i København, ble det i 1802 for første gang tillatt at noen utenfor akademiet deltok på utstillingen. F. Meldahl har kommentert at «Det var to Damer, som kom til at gjøre Begyndelsen, hver med sin Prøve paa en Haandfærdighed (Brodering), der allevegne stod i høj Anseelse hos hin Tids Mennesker, og som selv Kunstakademiet skjænkede sin Aerkjendelse – dog udtrykkelig ikke som Kunst i ideel Forstand – ved i 1784 at lade Jos. Genelli i Berlin og i 1790 Jfr. C. M. Møller her paa Stedet indskrive blant

kommenterte hvordan det i katalogen ble opplyst om at Petersen den yngre i Drammen hadde gitt prøver på vognlakkering, mens malermester Christiansen i Christiania leverte noen mønstre etter modell av kaptein Munch.

I utstillingskatalogen finnes et poetisk tillegg forfattet av Conrad N. Schwach, Norges fremste versedikter på denne tida. Schwach hadde laget små dikt til utvalgte verk. Dahl hadde blitt æret i et av diktene, og Dahl kunne senere skrive til Schwach at «Jeg erindrer meget vel Deres skjønne Digt om mit store Landskab paa Kunstudstillingen i Christiania i 1818».<sup>57</sup> Schwach ga også sin hyllest til utstillingens broderi, *Urne med Blomster* av jomfru E. S. Riis, hvor dikteren trakk fram at hun hadde «parret huldt med sindrig flid, forenet høst og vaar med sommertid». Schwach priste så kunstens idealiserende makt «som stærkt formaaer, selv under Nordens mørke, kolde Himmel, at skabe evig Sommer, evig Vaar».<sup>58</sup>

Aubert mente at utstillingen viste hvor kort man var kommet innen kunstens utvikling i den nye nasjonen: «Det gjaldt jo at grundlægge alt kunstnerisk fra nyt av i et nyt land, og om ogsaa fordringene til det enkelte 'kunstarbeide' var nøisomme like til det rørende og det latterlige, saa var dog maalet som blev stillet, stort og omfattende nok».<sup>59</sup> Hele utstillingens karakter vitner om at det moderne kunstsystèmes logikk om å skille de skjønne kunstene ut fra brukskunsten ikke var fulgt. Det betyr ikke nødvendigvis at man ikke hadde erkjent dette skillet; det kan like gjerne ha sin grunn i at man med utstillingen ønsket å undersøke grunnlaget for å opprette en Tegneskole, slik Aubert også så det.

Den kongelige Tegne- og kunstskole i Christiania (Tegneskolen) ble opprettet høsten 1818, og en av initiativtakerne til denne skolen, som var tenkt å skulle bli et norsk kunstakademi, var brigadauditør Linstow. Han kom til å vie sin aktivitet stadig mer til kunst og kunstpedagogisk arbeid, og hans refleksjoner over kunsten og dens rolle i samfunnet er en god kilde for å få grep om hvordan kunsten ble forstått i Norge på denne tida.

### ***Linstow: mellom en tradisjonell og en moderne kunstforståelse***

Ut over Schwachs poetiske anhang finnes det ikke bevart noen skriftlige reaksjoner på utstillingen; det er ikke spor av noen offentlig kritikk av utstillingen i byens aviser. Det er det heller ikke i forbindelse med noen av de seinere utstillingene arrangert av Tegneskolen, men Lin-

---

sine Medlemmer». F. Meldahl, *Kunstutstillingerne ved Det Kongelige akademie for de skjønne kunster* (København: Hagerup, 1906), 30.

<sup>57</sup> Sitert etter Aubert, «Den første norske kunstutstilling», 136.

<sup>58</sup> Sitert etter *ibid.*, 126.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 128.

stows tale på årsmøtet i forbindelse med utstillingen i 1820 finnes bevart. Årsmøtet ble holdt i april, like før utstillingen ble åpnet. Talen ble nok ikke publisert i samtida, men en innsender i *Det norske Nationalblad* kommenterte hvordan Linstow, «i en saare skjøn Tale», hadde utviklet «Konsternes viktigste indflydelse i det borgerlige Liv og dets mangehaande Forholde». Innsenderen påsto dessuten at det nok var få av tilhørerne som ikke følte «at det er paa Konsten Haand i Haand med Videnskaben (...) at Fædrelandets Haab paa en lykkeligere Fremtid kan hvile». <sup>60</sup>

Hans Ditlev Frantz Linstow (1787-1851) var født i Danmark. Han studerte ved universitetet i København, hvor han ble cand.jur. i 1812. Samtidig med universitetsstudiene studerte han både tegning og malerkunst ved kunstakademiet. Linstow kom til Norge for å studere ved Bergseminaret på Kongsberg i 1812, og ble siden værende i landet. Mest kjent er han som arkitekten bak Slottet, en oppgave han fikk i 1823. Han arbeidet mye for å utbre sansen for kunst i Norge, og innsatsen hans for Tegneskolen var en viktig del av dette arbeidet.

Det var viktig for Linstow å rettferdiggjøre Tegneskolens virksomhet overfor Stortinget. Derfor la han vekt på kunstens sentrale rolle i samfunnet i sin tale: «Den Indflydelse de nyttige Kunster have paa Samfundets udvortes Vel (...) har været overseet, og de frie Kunstere indvortes Værd, og den Vexelvirkning, hvori de staae til Videnskaberne, have ikke Alle fattet». Det var altså et bredt kunstbegrep han talte ut ifra, hvor de nyttige kunster var tatt med.

Linstow tok også opp en bestemt fordom mot opprettelsen av Tegneskolen, den at kunsten gjerne ble oppfattet som «en Blomst, der kun kan opelskes under Sydens varme Sol». Det var slett ikke tilfelle:

I et Klimat, hvor ikke en yppig Naturs stedse blomstrende Vaar lokker til uafbrudte sløvende Nydelser, hvor kun arbeidsom Eftertanke sætter Menneskerne istand til at overvinde de raa Naturkræfter, under en Himmel, hvor to Trediedele af Aaret den barske Vinter nøder til at søge Lye i den lune Stue, i snevrere men derfor inderligere forende Kredse; der er det Kunsten, som hæver Mennesket og gjør Livet frydefuldt. <sup>61</sup>

Linstow gjorde så rede for menneskets forhold til elementene; han betraktet dem som noe som øver motstand mot våre behov. Kunsten ble viktig fordi den var selve overvinnelsen av denne motstanden («Det er Kunsten, som tvinger det vilde Hav til at bære det lette Fartøi paa sin uveibare Flade»). Derfor var det først de nyttige kunstene som var Linstows tema. De hadde en samfunnsdannende funksjon, da kunsten samlet menneskene i overvinnelsen av elementene. Dessuten gjorde kunsten livet frydefullt, da flere livskilder ville åpne seg for det virk-

---

<sup>60</sup> Sitert etter Anders Krogvig, *Fra den gamle tegneskole: 1818-1918* (Kristiania: Steenske forlag, 1918), 68.

<sup>61</sup> Sitert etter *ibid.*, 72.

somme mennesket. Det lykkelige mennesket var også et bedre menneske, da det var i besittelse av en raus selskabelighet. Slik ble de nyttige kunstene også knyttet til moral. Linstow trakk fram «en af den senere Tids fortrinligste Tænkere» (han kan ha tenkt på Schiller), som hadde hevdet at menneskene var slettere enn vanlig i tider med nød og trengsel:

Da vaagner Egennyttens og lav Egoisme fortrænger Selskabelighedens Elementer, og den, i det mindste instinctmæssige Velvillie, som forener dem. Kunsten, som lærer at anvende Naturens Kræfter og bearbejde dens Frembringelser til Livets Bequemmeligheder, medfører altsaa et Gode, som selv bør være Øiemed: Tilfredshed, Cultur og derved mulig blivende høiere Moralitet.<sup>62</sup>

De nyttige kunstene skjenket menneskene frihet ved at naturen ble gjort tjenende i stedet for fiendtlig. Det var derfor i utgangspunktet et bredt, førmoderne kunstbegrep Linstow snakket ut ifra her. Men han hadde også et begrep for de skjønne kunstene, som han kalte «de frie kunstene», da de var knyttet til frihetslengselen: «Med Friheden vaagner Stræben efter noget Uforgjængeligt. Der opstaar en uforklarlig Længsel efter en Tilstand, hvori alle Fornødenheder ere Tilfredsstillede, enhver Strid opløst i velgjørende Fred, og Materiens indskrænkende Virkning overvunden ved Aandens Magt». Dette lot seg ikke gjøre her i livet, og derfor var det i fantasiens rike at mennesket forsøkte å finne det som manglet i verden: «Han skaber sig af sit Indre en Verden af Ideer, og en høiere Tilværelse aabenbarer sig gjennem Digterens Sange og Kunstnerens Værke».<sup>63</sup>

Men igjen måtte Linstow retorisk stille spørsmålet om det i Norden kunne utvikles noe kunstnerisk talent i samme grad som i Italia. Igjen var det forestillingen om klimaets betydning som meldte seg: «Kun under Italiens varme Himmel kunne Kunstnerne trives, Nordboen er skabt til Arbeide og Eftertanke». Men slik var det ikke, mente Linstow, for skjønnhet fantes overalt, den hadde bare forskjellig karakter. I Norden hadde skjønnheten sin helt særegne karakter, noe som måtte få betydning for den nordiske kunsten. Bare ved å bevare denne karakteren kunne man skape en ekte nordisk kunst. Derfor ble naturstudiet viktig; kunstnerne måtte lære seg å se den skjønnheten som lå i den nordiske naturen, i stedet for å male som italienske kunstnere. Med Winckelmann som sannhetsvitne, insisterte Linstow på at det kun var gjennom studium av naturen at man kunne ledes mot idealet.

Linstows kunstoppfatning hadde både klassisistiske og romantiske trekk. Han kunne omfavne Thorvaldsens klassiske skulpturkunst som det største som var gjort siden Praxiteles og Phidias. Samtidig insisterte han på at man i det nordlige Europa kunne frambringe en egen

---

<sup>62</sup> Sitert etter *ibid.*, 74-75.

<sup>63</sup> Sitert etter *ibid.*, 76.

kunst, som var fullt på høyde med den klassisk inspirerte søreuropeiske kunsten. Dermed knyttet han seg til en tradisjon fra 1700-tallet som omfavnet kunstnerisk mangfoldighet i stedet for å se på den greske og romerske kunsten som forbilder.

Det var en tradisjon som begynte med Abbed Jean-Baptiste *Dubos*, som i sin *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) hevdet at kunsten måtte forstås i lys av de forskjellige forholdene som konstituerte et folks karakter.<sup>64</sup> Dubos brukte begreper som «klima» og «luft» i sin forklaringsmodell, og forståelse av at naturen eller klimaet var bestemmende for et folks karakter og dets kunst kom til å prege mange av 1700-tallets tenkere. Montesquie var opptatt av klimaets betydning for kulturen i *De l'esprit des lois* fra 1748, mens Winckelmann tok opp temaet i sin *Geschichte der Kunst der Altertums* fra 1764. Der trakk han også inn andre faktorer enn klimaet i sin forklaring på den greske kunstens egenart, slik som styresett og kunstneres arbeidsforhold. En sentral tese hos Winckelmann var at et folks kunst ga det beste vitnesbyrd om folkets karakter og forståelsen av dets hele kultur. Winckelmann var likevel en talsmann for den klassiske kunstens overlegenhet, og ville bruke den som et forbilde for en revitalisering av sin egen tids kunst, som han mente var i en tilstand av forfall.

En slik sverming for antikkens kunst var fremmed for en tenker som Johann Gottfried Herder, som isteden omfavnet sin egen tids kultur. Han så det som en umulighet å vende tilbake til tidligere tiders kulturelle uttrykk, og var mer opptatt av å forklare hvorfor samtidas kultur hadde fått sin spesielle karakter. I verket *Von deutscher Art und Kunst* fra 1773, skrevet sammen med Johann Wolfgang von Goethe, var han opptatt av å forklare den tyske kunstens egenart, og hvorfor man ikke kunne se den i lys av den klassiske kunsten. Herder mente at den kunsten som knyttet seg til et folks egen kultur kunne nå den største kraften og rikdommen, da den søkte næring i «folkesjelen». Han avviste derfor at en tilbakevending til den klassiske kunsten var mulig, da en slik kunst bygde på regler og konvensjoner som ikke kunne vinne gjenklang hos samtidas publikum.

Goethe ga også sitt bidrag til denne tradisjonen på egenhånd, da han samme året publiserte sitt lille skrift *Von deutscher Baukunst*, der han beskrev sin opplevelse av den gotiske katedralen i Strasbourg. Han opplevde den som preget av en helt særegen skjønnhet og helhet, forskjellig fra den klassiske arkitekturen. Goethe brukte i beskrivelsen av katedralen begrepet

---

<sup>64</sup> Den følgende redegjørelsen for den kulturelle linjen i 1700-tallets tenkning bygger delvis på Robert E. Norton, *Herders's Aesthetics and the European Enlightenment* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991), kapitlet «The ideal of a philosophical history of aesthetics: The diverse unity of nature», 49-81.

«das Characteristische» om den spesielle helheten som ble skapt i den gotiske arkitekturen.<sup>65</sup> Hver kultur ville kunne framstille et karakteristiske kunstnerisk uttrykk, preget av folkets spesielle karakter. Begrepet om det karakteristiske kom til å bli sentral innenfor den romantiske kunstforståelsen, og vi skal møte det hos flere av de norske kritikerne på 1800-tallet.

Linstow knyttet seg til denne romantiske tradisjonen da han argumenterte for den nordiske kunstens «eiendommelige Charakter». For mens man i Sør-Europas arkitektur hadde etterlignet «ilde forstaaede Rester af Græsk Bygningsmaade», så hadde folket i Norden reist sine kirkebygninger i «gothisk Storhed». Den gotiske arkitekturen viste en «underordnet Mangfoldighed af Forsiringer og Billedværk» som var samlet under «en høiere Idee».<sup>66</sup> Som Krogvig har påpekt, synes Linstows syn på gotikken å bygge på Goethes *Von deutscher Baukunst*, som han skrev under innflytelse fra Herder.<sup>67</sup> Fra dem stammer nok også den interessen for Norden som Linstow ga tydelig uttrykk for i sin tale.

Linstow brukte begrepet om Norden som en fellesbenevnelse for den nordlige delen av Europa, hvor den gotiske folkestammen hadde utbredt seg. Nordens folk hadde utviklet sin kunst og kultur på bakgrunn av «Folkets eget Inderste», og denne folkeånden var det som kom til uttrykk i den gotiske arkitekturen:

Denne Nordens Eiendommelighed udtaler sig paa det bestemteste i Middelalderens høist mærkværdige Bygningsmaade. Den Aand, som bød Ridderne under korsets hellige Palladium drage til Frelserens Grav, fremkaldte en Bygningsmaade, som var herskende saalænge Folkets Oprindelige store Charakter bevarede sig.<sup>68</sup>

Kunsten var for Linstow knyttet til folkekarakteren, den var et uttrykk for folkesjelen, slik Herder hadde forstått det. Linstow knytter seg dermed til denne tyske tradisjonen fra Herder og Goethe. Ifølge denne kunne ikke en genuin kunst skapes ved en etterligning av tidligere kunsts ytre formale trekk; den måtte skapes på bakgrunn av et inderlig samliv med sitt eget folk og sin egen kultur.

Johan Christian Dahl ble viet spesiell oppmerksomhet i Linstows tale. Dahls kunstneriske kall og utvikling ble framstilt som en idealisert fortelling om en ung manns streben etter et ubestemt men skjønt mål. Linstow kunne fortelle hvordan Dahl alt som barn var fylt av en trang etter å framstille de gjenstandene som fylte hans sjel, og hvordan hans talent ble oppdaget av en velgjører (Lyder Sagen), som fikk samlet sammen penger, slik at han kunne reise til

---

<sup>65</sup> Magne Malmanger vektlegger Goethes begrep om det karakteristiske i Malmanger, *Kunsten og det skjønn: Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til det 19. århundre* (Oslo: Aschehoug, 2005), 182.

<sup>66</sup> Sitert etter Krogvig, *Fra den gamle tegneskole*, 84-85.

<sup>67</sup> Ibid., 89.

<sup>68</sup> Sitert etter ibid., 84.



København for å utvikle sine evner. Sentralt i fortellingen står den scenen der Dahl skulle kopiere et bilde av Jan Both:

Længe sad han henrykt i Beskuelsen af Mesterværket. Ikke vilde han copiere det ved at efterligne de enkelte materielle Træk, han vilde fatte Kunstnerens Idee. Med Længsels Taarer i Øiet levede han flere Dage i Beskuelsen af Tavlen: Da blev alt levende for ham, han greb Pensel og Palet, og inden kort Tid stod et Billede fuldendet, ikke nogen slavisk Copie, men hans egne Tanker vakte ved den store Lærers Mønster traadte talende frem paa Dugen (...).<sup>69</sup>

Bildet til Both kunne ikke gjenskapes ved å kopiere del for del; det var bare etter en henført betraktning av bildet, at Dahl skulle kunne male som Both. Ved å la bildet virke på seg i lang tid, kunne Dahl få grep om det sentrale: kunstnerens idé.

Her trer romantikkens estetikk fram. Det viktigste var ikke en klassisistisk komposisjonskunst, hvor man bygde opp maleriet etter klart definerte kunstneriske regler. Det viktigste var noe som var mer uklart og ubestemt, nemlig verkets og kunstnerens idé. Dahls tilegnelse av ideen hos Both må betraktes som et forbilde for publikums tilegnelse av den kunstneriske ideen i andre verk. Og Linstows lærdom var at ideen ville åpenbare seg bare for den henførte betrakteren som, må vi forstå, kunne finne noe av seg selv i verket.

Hos Linstow møter vi en diskusjon om kunsten som kan knyttes både til en tradisjonell og en moderne kunstforståelse. Når han så ubesværet kan veksle mellom de nyttige og de skjønne kunstene i en og samme tale, så viser det at splittelsen og motsetningen mellom dem ikke oppleves som absolutt. De nyttige kunstene blir ikke nedvurdert for sin mangel på frihet, men framheves nettopp for sin evne til å bringe frihet til folket. Dette er den kunsten som stilles som motvekt til naturen. Men med friheten kommer også en lengsel mot en absolutt frihet, som er den frie kunsten. Denne lengselen er en forestilling, en drøm om å frigjøre seg fra materialiteten og virkeliggjøre seg som åndelig tilværelse. Det er kunsten som tar over religionens funksjon.

Og i beskrivelsen av den kjenner vi igjen det moderne kunsts systemets estetikk, der kunstens motpol ikke lenger er naturen, men håndverket. For denne kunsten kan ikke læres, kopiering er fånyttet. Dahl kunne bare lykkes ved å trenge inn til den kunstneriske ideen som lå til grunn, og eneste veien dit var gjennom kontemplasjonen, den henførte betraktningen av et verk som han følte en spesiell tilknytning til.

---

<sup>69</sup> Sitert etter *ibid.*, 80.

### ***Etableringen av en fast utstillingsvirksomhet***

Tegneskolen forsøkte å etablere en fast utstillingsvirksomhet, men lyktes ikke med oppgaven. I utstillingen som ble holdt i 1820 forsøkte man å gjøre et strengere utvalg enn to år tidligere. Det er tydelig at man forsøkte å etablere en utstilling stort sett bare med den frie kunsten, der altså brukskunsten var utelatt. Det ble nå antatt kun 119 arbeider. De eneste kunstnerne som fikk stille ut utenom Tegneskolens krets, var maleren Vogt, medaljøren Middelthun, den svenske majoren Carpelan (som viste noen av sine akvareller fra en tur over fjellet sammen med Flintoe), og den danske arkitekten Løser.<sup>70</sup> I tillegg var elevenes konkurransearbeider (som var kopier etter kjente verk) stilt ut, mens man også fikk vist noen malerier fra Bernt Ankers samling, som lenge hadde vært lagret i Stiftsgården. Man forsøkte å gjøre utstillingen mer lik akademiutstillingene, slik man kjente dem eksempelvis fra det danske Charlottenborg,<sup>71</sup> men hos publikum var ikke grepet så populært. Utstillingen fikk mindre publikumsoppslutning enn utstillingen i 1818.

Den neste utstillingen fant sted i 1823, men den var enda mindre enn den forrige. Utenom elevarbeidene var nå kun 26 verker utstilt, mellom dem Mathias Stoltenbergs første utstilte maleri: *En gammel Mands Portrait copieret efter denne*. Utstillingen ble likevel en publikumsmagnet, noe som skyldtes at Linstows modell for det nye slottet i Christiania var stilt ut. Etter utstillingen i 1824 kunne man lese i årsberetningen at «Den i indeværende Aar afholdte Kunstudstilling har givet et mindre heldigt Resultat end de foregaaende. Antallet af de Kunstværker, som foruden Elevernes Arbeide vare udstillede, var blodt ringe».<sup>72</sup> Inntekten fra utstillingen var heller ikke mer enn 20 riksdaler. Den tynne utstillingen og det dårlige besøket gjorde at man søkte om å arrangere utstillingen kun hvert tredje år. «I saa langt Tidsrum er der Haab om, at et tilstrækkeligt Antal Kunstsager kunne blive samlet, for at give Udstillingen den tilbørlige Interesse», kan man lese i årsberetningen.<sup>73</sup> Håpet viste seg imidlertid ikke berettiget, og snart ga man opp dette også, slik at utstillingene ved Tegneskolen døde stille ut.

Forsøket på å etablere en fast utstillingstradisjon i Norge hadde strandet; forholdene lå ikke til rette for å kunne holde utstillinger av samtidskunst som klarte å interessere publikum.

---

<sup>70</sup> Sitert etter Øistein Parmann, *Tegneskolen gjennom 150 år: [1818-1968]* (Oslo: Statens håndverks- og kunstindustriskole, 1970), 91.

<sup>71</sup> Det københavnske kunstakademiet holdt fra 1805 årlige utstillinger på Charlottenborg, hvor både konkurrerende elever og andre kunstnere kunne stille ut sine arbeider. Det var i de første årene relativt små utstillinger, og først i 1823 nådde man over 200 utstilte verker. Se Meldahl, *Kunstutstillingerne ved Det Kongelige akademie*, 38-47, og Mortensen, *Kunstkritikkens og kunstopfattelsens historie*, 1:76.

<sup>72</sup> Sitert etter Solhjell, *Akademiregime og kunstinstitusjon*, 183.

<sup>73</sup> Sitert etter *ibid.*, 183.

Til det var ikke produksjonen blant de norske kunstnerne av en stor og god nok kvalitet. Resultatet ble at de første årlige utstillingene ikke kom til å foregå i regi av det offentlige Norge, men av de private kunstforeningene.

Mens Christiania Kunstforening ble stiftet i 1836 og holdt sin første utstilling på nyåret 1837, ble kunstforeningene i Bergen og Trondheim etablert i henholdsvis 1838 og 1845. Siden fulgte kunstforeninger i Stavanger i 1865 og i Drammen i 1867, og snart hadde Norge flest kunstforeninger i hele Europa – sett i forhold til folketallet. Kunstforeningene oppsto i Tyskland, hvor de ble viktige for at den økende mengden av staffelibilder som et voksende antall kunstnere produserte, skulle finne sine kjøpere.

J.C. Dahl, som fra 1818 var bosatt i Dresden, så kunstforeningenes suksess i Tyskland, og begynte et iherdig arbeid for å få etablert kunstforeninger også i Norge. I Norge var imidlertid situasjonen heller motsatt av hva den var i Tyskland. Her fantes det svært få utdannede kunstnere da de første kunstforeningene ble etablert på 1830-tallet. Dahls velgjører i Bergen, Lyder Sagen (1777-1850), var skeptisk til muligheten av å få opprettet en slik forening i byen, nettopp fordi det fantes så få kunstnere og Liebhabere der.<sup>74</sup> Det begrensede antall kunstinteresserte viser seg i kunstforeningens medlemstall, som gjennom de første ti årene lå på omtrent 200.

Sigurd Willoch kommenterte i sin jubileumsbok for kunstforeningen i Oslo at etableringen av den kunne knyttes til det 19. århundres borgerlige samfunn. Kunstforeningene ble typiske for borgerskapets omgang med kunst, hevdet Willoch; de ble «en form for borgerlig kunstpolitikk».<sup>75</sup> Det var denne borgerlige kunstpolitikken som kom til uttrykk i innbydelsen til stiftelsen av kunstforeningen i Christiania i 1836. Innbydelsen sto på trykk i et bilag til *Den Constitutionelle*. Den var ført i pennen av Anton M. Schweigaard, som hadde fått oppdraget av bokhandleren Johan Dahl. Schweigaard framhevet i innbydelsen hvordan etableringen av en kunstforening kunne beskytte den norske kunsten:

I Hovedstæder, hvor der residerer et Hof, vil Kunsten ikke savne Beskyttelse for sine Hjælpemidler til den fyrstelige Glands; i Lande, hvor store Rigdomme have deres Sæde, finder Kunsten sin Næring ved sine Bidrag til den høiere Luxus; vi have verken et kongelig Hof eller store samlede Formuesmasser: I Monarchiet kan ikke Kunsten her søge sin Beskyttelse, den maa henvende sig til vor Republicanisme: Det er forbi med Augusters og Mæcenaters Guldalder, der udstroede Dukater, den borgerlige Kobberalder er nu kommen, der *sammenskyder Skillinger*. Den samme Associationstendents, der allerede saa ofte har vist sig stærk og uegennyttig, maa komme

---

<sup>74</sup> Se Robert Kloster, *Bergens kunstforening: 1838-1938* (Bergen: John Grieg, 1938), 21. Lyder Sagen var den som arrangerte en pengeinnsamling for Dahl, slik at han kunne reise til København og få en akademiutdannelse der.

<sup>75</sup> Sigurd Willoch, *Kunstforeningen i Oslo: 1836-1936* (Oslo: Blix, 1936), 8.

den til Hjælp. Det er ikke blot Krigens Pile, der vinde Styrke ved Forening, ogsaa Fredens Palmer give hinanden Beskyttelse ved at plantes sammen.<sup>76</sup>

Schweigaard argumenterte for at en kunstforening kunne opptre som mesen for de norske kunstnerne, slik at ikke all norsk kunst skulle havne på utenlandske hender. Det hadde vært foreslått at foreningen også skulle anskaffe bilder til en fast samling, da det ikke fantes noen offentlig tilgjengelig kunstsamling i Norge på denne tida. Denne oppgaven kom ikke den kommende kunstforeningen til å ta på seg; den ble overlatt til Staten gjennom etableringen av et Nasjonalmuseum for kunst.

Kunstforeningens virksomhet kom primært til å bestå i å kjøpe inn kunstverk for medlemskontingenten, og så lodde dem ut til foreningens medlemmer. «Sammenskytingen av skillinger» sørget for at iallfall noen av borgerne kunne erverve seg kunstverk som de ellers hver for seg ikke hadde råd til å kjøpe. Kunstforeningene var derfor først og fremst til for sine egne medlemmer, noe som var med på å begrense den offentlige tilgangen til utstillingene de første årene. Det var bare medlemmene som hadde adgang, samt deres familier og gjester. De kunne komme og betrakte de utstilte bildene i åpningstida, som vanligvis var to timer om søndagen etter kirketid.

I mange europeiske land vokste kunstutstillingene fram ved at kunstakademiene åpnet sine utstillinger for allmennheten. Slik var det i Frankrike, hvor akademiet fra 1737 arrangerte regelmessige utstillinger for å vise folket hva som ble framstilt der. Disse utstillingene ble svært populære hos Paris' befolkning, og alle klasser og lag i byen hadde anledning til å besøke dem, da det var gratis adgang. I Danmark var det gratis adgang ved akademiutstillingene som fant sted på Charlottenborg, noe som førte til mye besøk de dagene kunsten ble framvist. Det er derfor spesielt for Norge at den første regelmessige utstillingsinstitusjonen var privat, og at bare et begrenset publikum hadde adgang.

Men Christiania Kunstforening sørget allerede i 1838 for at de innkjøpte bildene ble vist til et større publikum, ved å arrangere en utstilling i forbindelse med den årlige *markedsuken* i februar. Her kunne alle som ønsket det få se bildene mot å betale entré. Markedsutstillingene ble, med visse unntak og avbrudd, arrangert helt opp til 1869. «Disse utstillingene blev Kristianias 'Salong', tidens forhold tatt i betraktning vel så viktige som Statens høstutstilling er i dag», hevdet Sigurd Willoch, og underbygde påstanden med det store besøkstallet som utstillingen hadde enkelte år.<sup>77</sup> Utstillingen i 1839 var en suksess, da det kom 3212 besø-

---

<sup>76</sup> *Den Constitutionelle*, nr. 82, 1836.

<sup>77</sup> Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*, 26.

kende, mens det ble solgt omtrent 1200 kataloger. Andre år var besøket dårligere, da man var avhengig av godt vær for å trekke folk til markedsuka. I 1840 sørget regnvær for at det kun var i underkant av 1000 besøkende.

På disse utstillingene kunne folk også ta Nasjonalmuseets samling i øyesyn. Dette var en samling det var blitt bevilget penger til helt siden forslaget om å opprette et Nasjonalmuseum var gått gjennom i Stortinget i desember 1836. Nasjonalmuseets samling ble først åpnet for publikum 3. januar 1842, da den var blitt montert i tre rom i det kongelige slott. Da den åpnet i 1842 var det en relativt liten samling (naturlig nok, da det ikke fantes noen fyrstelig samling å bygge på i Norge), med 79 malerier, to kopier i marmor av antikke hoder, og flere avstøpninger av den danske skulptøren Thorvaldsens relieffer. Men før samlingen fikk sitt faste tilholdssted i slottet, så hadde den altså blitt vist fire ganger (fra 1838-1841) på den årlige markedsutstillingen i februar.

Allerede i forbindelse med den første markedsutstillingen i 1838 ble det klart at bildekunstens publikum ikke var noe tverrsnitt av befolkningen. Avisen *Den Norske Rigstidende* kunne fortelle at «Her traf man nobelt Selskab; hele Christianias beaue monde var dernede, dog ikke alle paa engang».<sup>78</sup> Utstillingen var riktignok åpen for alle, men Kunstforeningen fikk kritikk for at den hadde tatt for høy pris for entreen. Det kostet nemlig 24 skilling for voksne, mens barna slapp unna med 12 skilling. En innsender i *Morgenbladet* reagerte imot denne entreen. Året før hadde bøndene i Aker Sogneselskab leid de samme lokalene (Børsbygningen) for sin utstilling, og de hadde tatt bare 8 skilling i inngangspenger, «en Priis, som satte Huusfaderen istand til at tage sin Familie med, og som opmuntrede Bonden til at offre sin Skjærv heller til denne Øienslyst end til Markedsgjøgleri».<sup>79</sup> Kunstforeningens høye inngangsbillett gjorde derimot at «Udstillingen i den grad blev eksklusiv for de mere Velhavende».

Dessuten var 28 av de i alt 130 verkene malerier som kom fra det nyetablerte Nasjonalmuseet. Man kunne ikke ta betalt for å vise fram folkets egne bilder, og inngangspengene måtte rettfærdiggjøres ved at fortjenesten ble ført tilbake til Nasjonalmuseet igjen, insisterte innsenderen. En slik praksis var det til og med skapt presedens for, da Aker Sogneselskab hadde donert overskuddet blant annet til innkjøp av et bilde av Peder Balke. Den anonyme innsenderen i *Morgenbladet* ga derfor følgende utfordring til kunstforeningens bestyrelse:

---

<sup>78</sup> *Den Norske Rigstidende*, 11. februar 1838. Her sitert etter Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*, 25.

<sup>79</sup> *Morgenbladet*, 15. februar 1838.

Da imidlertid Bestyrerne og Medlemmerne af dette Selskab høre til de dannede Classer i Samfundet, til den elegante Verden, hvis Opoffrelser for det almindelige Bedste ere blevne til et Ordsprog, da de altid fremhæves som en lysende Contrast imod vore Bønders Skillingsaand paa Storthinget, maa man antage det for Kunstforeningens Hensigt at skjænke Nationalgalleriet de indkomne Penge. Den elegante Verden har her endog kun at efterligne den Liberalitet, bønderne fra Aker før have viist.<sup>80</sup>

Kunstforeningen ser ut til å ha tatt hensyn til kritikken. Året etter var prisen for entré halvert, noe som helt sikkert bidro til publikumssuksessen det året, og kunstforeningen hadde besluttet å gjøre sin oppoffrelse for «det almindelige Bedste» ved å bruke overskuddet til å kjøpe inn et alterbilde til Vår Frelsers Kirke.<sup>81</sup>

### ***Dannelse gjennom blikkets foredling***

Jürgen Habermas har i *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (1962) kommentert hvordan kunstkritikken vokste fram som en del av opplysningstidas kritiske tendens. Kunsten ble viktig for et borgerskap som ville opplyses: «På den annen side er det også først gjennom kritisk tilegnelse af filosofi, litteratur og kunst at publikum lykkes i å opplyse seg selv, ja, oppfatte seg som opplysningens levende prosess».<sup>82</sup> Den kritiske tilegnelsen av bildekunsten er viktig da den blir en del av borgerskapets opplysningsprosess. Dannelse handler om å kunne skjelne det gode og oppbyggelige fra det slette og forførende, og dette temaet var i sentrum for den første kunstkritiske artikkelen jeg har kommet over i Norge.

I februar 1837 åpnet Christiania Kunstforening sin aller første utstilling. Den ble anmeldt i *Den Constitutionelle* over to artikler under signaturen C. Signaturen viser til Peter Jonas Collett (1813-1851), som var utdannet jurist, men også kjent som «estetisk-kritisk medarbeider» i *Den Constitutionelle*, der han var en viktig bidragsyter mellom 1837 og 1840.<sup>83</sup>

Innledningsvis kommenterte Collett hvordan gjentagende møter med bildekunst ville kunne foredle blikket. Dannelsen skjedde ved en sammenligningsprosess: «Det er kun gjennom Øiet at Interessen for Kunstens synlige Frembringelser vækkes og befrugtes; ved den

---

<sup>80</sup> *Morgenbladet*, 15. februar 1838. Også sitert i Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*, 25.

<sup>81</sup> Det var i forbindelse med erhvervelsen av dette alterbildet av vi fikk den såkalte Altertavlesaken, hvor Welhaven og Emil Tidemand hadde sterke meningsutvekslinger i pressen om prosessen omkring tildelingen av oppdraget til Adolph Tidemand, og om kravet om at han måtte søke inspirasjon i Italia. For en nærmere behandling av altertavlesaken, se Sigurd Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*, 47-52.

<sup>82</sup> Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 40.

<sup>83</sup> Signaturen C. er identifisert som Collett av J.B. Halvorsen i hans *Norsk forfatter-lexikon: 1814-1880*, 5 bd. (Kristiania: Den Norske Forlagsforening, 1885-1908), 2:56.

gjentagne Beskuelse ledes selv den Uindviede uvilkaarligen til at sammenligne det Efterlig-nede med det Virkelige». <sup>84</sup> Det var derfor både godt og riktig at publikum nå endelig fikk anledning til en gjentakende betraktning av bildene, gjennom Kunstforeningens faste utstil-ling, som medlemmene hadde adgang til hver søndag.

Det norske publikummet var naturlig nok i villrede om hva de skulle mene om den kunsten de fikk å betrakte. Kunstsansen var i en viss knipe, for å si det med forfatteren av *Nytaarsgave for kunstelskere* som Christian Tønsberg fikk utgitt i 1849 (jf. s. 29). Ole Røn-ning Johannessen har sitert fra en kommentar i *Den Constitutionelle* om publikums oppførsel på teateret på denne tida. Her ble det bemerket at «ingen tør tydeligt yttre sit Bifald eller Mis-hag uden at oppebie Naboens Exempel». Det ble videre hevdet at publikum ikke tok noen notis av skuespillerne, verken de gode eller dårlige, og om det skjedde, så var det «med en Usikkerhed, en Forlegenhed og en Famlen, der er høist bedrøvelig». <sup>85</sup> Rønning Johannessen har tolket dette som et tegn på publikums negative holdning til teateret spesielt og til kunsten generelt, en negativitet som var påskyndet av at kritikerne tok rollen som overformyndere, slik at publikum ikke våget å stole på sine egne dommer.

Jeg mener man heller må betrakte observasjonene fra *Den Constitutionelle* som et tegn på at den norske kunstinstitusjonen fortsatt manglet mye på å være fullt utviklet. For en viktig faktor i utviklingen av institusjonen er dannelsen av publikum. Publikum må lære seg den rette estetiske oppførselen, som å sitte stille i teateret og ha oppmerksomheten mot det som skjer på scenen. Og de må lære seg å dømme det de ser ut ifra en estetisk innstilling. Dette var de tydeligvis ikke klar for, verken i teateret eller i utstillingssalen. Det er i en slik situasjon at kritikeren blir viktig. Ikke som en som ved sin autoritet gjør publikum usikre på sine egne dommer, men som en som kan veilede publikum imot en sikrere holdning til kunsten, slik at de vet hva de skal se etter.

Collett var bevisst på at han som kritiker hadde denne rollen. Han kommenterte da også at en gjentakende betraktning av kunsten ikke nødvendigvis var nok for å vinne forståel-se for den. Det var fortsatt en fare for at blikket kunne bli forført:

Let kan den Uerfame villedes ved en Kunstners brillante Maneer, let forledes han til at forvexle det Uvæsenti-ge med det Væsentielle og ofte er det vanskelig at finde det Standpunkt, hvorfra Kunstneren er udgaaet, og den

---

<sup>84</sup> *Den Constitutionelle*, nr. 35 1837.

<sup>85</sup> Sitert etter Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 37.

Hensigt, han med sit Værk har havt for Øie. Det er nødvendigt til gjensidig Forstaaelse at Meningerne derom uforbeholdent udtales; derved opklares mangan dunkel Følelse og mangan slumrende Tanke vækkes.<sup>86</sup>

Collett var altså opptatt av å vise at den kritiske kommentaren, den uttalte meningen om et verk, var av vital betydning. Språkets klarhet kunne være med på å bringe klarhet til det som verket selv bare antydde. Dermed fikk kritikeren en sentral oppgave. Hans mening om et verk kunne styre publikums blikk mot det verdifulle ved verkene, bort fra overflatens forførelse. Collett ville «bidrage til at rette Beskuerens Øie paa det Fremstillede indre Kjerne uden at blandes [sic, antakelig har Collett ment å skrive «blændes»] af den polerede Skals glimrende Farver».

Men hva var så kunstverkene indre kjerne? Hva var det kritikeren ville at publikum skulle se i bildene? La oss se nærmere på hva Collett skrev om et av de bildene han var mest begeistret for, Thomas Fearnleys *Grindewaldgletscheren*.<sup>87</sup>

Hele Prospectet er holdt i et roligt, jevnt fordeelt Lys og Forgrunden heelt i Skygge. Mere Effect kunde maaske Streifelys have frembragt, men det havde forstyrret det Heles rolige Storhed. Om Gletcheren har det været Kunstneren at gjøre, og den ligger klar og isnende kold for os.<sup>88</sup>

Bildet kaltes altså et prospekt («Prospectet af en af Schweitz'es Gletcher»), men det var mer enn en kopi av hvordan isbreen så ut. Publikum fikk se en framstilling av naturens rolige storhet i den klare og kalde isbreen, og utformingen av motivet var underlagt dette målet. Derfor hadde Fearnley unngått enkle effekter som streiflys, som kunne ha livet opp bildet, men som ville ha virket imot det tilsiktede uttrykket.

Kjernen, som Collett ville lede publikum til, gjaldt alltid en *stemning* i bildet, og han reflekterte over dette i sin siste artikkel. Om J.C. Dahls *En Slette i Nærheden af Dresden* kan vi lese at «dette er et af de mest subjective Malerier vi af Dahl have seet; og det beviser, at han, uagtet den strenge Naturtroeskab i hans Fremstillinger, dog inderlig opfatter dens poetiske Udtryk og forstaaer at gjengive det, naar han vil». I sine beste bilder forente altså Dahl naturtroeskab med poetisk uttrykk. Hans bilder var ikke bare kopier av naturen, men også uttrykk for kunstnerens subjektive følelser. De kunstnerne som ikke klarte å formidle sin egen opplevelse av naturen ble kritisert, som Dahls elev Joachim Frich, som ifølge Collett hadde malt rene kopier etter naturen. Dermed klarte han heller ikke å engasjere tilskuerne:

---

<sup>86</sup> *Den Constitutionelle*, nr. 35 1837.

<sup>87</sup> Bildet er senere kjøpt inn til Nasjonalgalleriet, inventarnr. 611.

<sup>88</sup> *Den Constitutionelle*, nr. 35 1837.



Kunstneren maa vide at aflure Naturen dens skjønneste Øieblikke, han maa opfatte, og fastholdende gjengive det momentane Totalindtryk. Det er en bestemt Stemning i Naturen, som vi ønske at gjenkjende. Hvor den mangler, vil Billeder altid lade os kolde og ufølsomme.<sup>89</sup>

Peder Balke, som også hadde vært Dahls elev en kort tid, hadde derimot klare ideer bak bildene sine. De kunne ha ført fram til storartede naturframstillinger, men Balke sviktet dessverre i framstillingen, som manglet Dahls naturtroskap: «han maa i alle Dele vise os Naturen saadan som den er eller kan være. Men nogen saadan troe Opfattelse af de synlige Former finde vi ikke her». Balkes summariske malemåte falt ikke i smak. Ikke bare en altfor naturtro framstilling var problematisk, også mangelen på naturtroskap ville stå i veien for opplevelsen.

Sentralt i Colletts syn på maleriet var at bildeflata skulle framtre som mest mulig transparent; den måtte ikke hindre tilgangen til det essensielle: stemningen, det poetiske og skjønne innholdet. Selve framstillingen måtte ikke tiltrekke seg for mye oppmerksomhet. Dette hadde også Dahl syndet imot, da han i enkelte bilder brukte farger som ikke fantes i naturforbildet. Om et landskap fra Telemark kommenterte anmelderen at man «her mere end i de før nævnte Stykker gjenfinde de brune og graaviolette Tinter, der karakteriserer Dahls Maner». Denne maneren bidro ikke til bildets poetiske uttrykk. Behandlingen av overflata karakteriserte kunstneren mer enn den karakteriserte landskapsmotivet. Kunsten skulle med andre ord ikke knyttes for mye til en idiosynkratisk stil, men være en formidling av den allmenne stemningen som fantes i naturen.

### ***Welhavens borgerlige estetikk***

Johan Sebastian Welhaven (1807-1873) var antakelig en av drivkreftene bak etableringen av Kunstforeningen i Christiania. Sigurd Willoch antyder i sin bok om Kunstforeningen at Welhaven var foreningens mest aktive initiativtaker, men at han holdt seg i bakgrunnen for at ikke hans person skulle stå i veien.<sup>90</sup> Det kan i hvert fall herske liten tvil om at Welhaven lenge hadde ønsket seg en forening som Christiania Kunstforening. Det lar seg lese ut av hans beklagelse over kultur- og selskapslivet i hovedstaden i artikkelen «Christiania vinter- og sommer-dvale», som han fikk publisert i Studenterforbundets tidsskrift *Vidar* i 1834. Welhaven så her kunsten som et middel til å knytte folket sammen, og til å imøtekomme «Menneskets æd-

---

<sup>89</sup> *Den Constitutionelle*, nr. 46 1837.

<sup>90</sup> Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*, 17.

lere Trang og Higen». Men den kunsten som ble budt byens befolkning, var så diletantisk at man godt kunne klart seg uten:

Det er derfor vistnok ei uden Grund, naar man udleder Mangelen paa selskabeligt Liv i vor Hovedstad for en stor Deel deraf, at Kunsten heroppe endnu har saalidet at byde os, og at dens Præstationer egentlig staae under de Nydendes Receptivitet eller Dannelsesgrad, thi i denne sidste Omstændighed ligger en saa dyb Jammerlighed, noget saa væmmeligt for den Tænkende, at han lettelig foretrækker en total Undværelse.<sup>91</sup>

Welhaven hevdet videre at mange kunstgrener som hadde betydning for den «høiere Selskabelighed», bare var kjent ved navn i Christiania, og bildekunsten var helt sikkert en av de grenene han hadde i tankene. Da Kunstforeningen så ble stiftet i november 1836, kom den som et svar på Welhavens bønner. I diktet «En tribut til Kunstforeningen», som sto på trykk i *Den Constitutionelle* bare åtte dager etter selve stiftelsesmøtet, ga han sin hyllest til den nystartede foreningen.<sup>92</sup> Welhaven ble valgt inn i Kunstforeningens styre i 1843, og satt som formann fra 1845 til 1855.

Welhaven var et av de sentrale medlemmene av intelligenskretsen, den såkalte «Tropen». Sammen med Anton Martin Shweigaard, Peter Andreas Munch, Bernhard Dunker, Frederik Stang og Peter Jonas Collett utgjorde han den innerste sirkelen i intelligenskretsen, som hadde *Den Constitutionelle* som sitt organ. De var i opposisjon til *patriotene*, hvor Ludvig Kristensen Daa og Henrik Wergeland var de sentrale skikkelsene. Patriotene var opptatt av at Norge skulle utvikle sitt eget språk og sin egen kultur, og var skeptisk til for mye innflytelse utenfra, spesielt fra Danmark. Wergeland ga uttrykk for dette i tidsskriftet *Statsborgeren*, der han satt som redaktør, på stiftelsesdagen for Christiania Kunstforening den 13. november 1836:

I den Samling Kunstforeningen afholder idag Kl. 12 er der kun altformeget at befrygte, at den Anskuelse gjør sig gjældende, at Øjemedet ikke bliver at ophjælpe norsk Kunst, men at skaffe sig Stykker ihvorsomhelst ifra. Vi have advaret imod slig, efter de stedfindende Omstændigheder, for vidtdreven Kosmopolitisme, og vi haabe, at der vil gives et ikke ringe Antal af Subskribenter, som vide at trække sig ud af en Forening, som, om hiin Anskuelse virkelig skulde seire, kun vil paa norsk Bekostning aabne et nyt Marked især for Danmark.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Sitert etter Johan Sebastian Welhaven, «Christiania vinter- og sommerdvale», i *Samlede verker* (Oslo: Universitetsforlaget, 1991), 3:194.

<sup>92</sup> *Den Constitutionelle*, 21. november 1836.

<sup>93</sup> Se Henrik Wergeland, *Samlede skrifter: Trykt og utrykt*, utg. av Herman Jæger og Didrik Arup Seip (Oslo: Steen, 1934), 51-52.

Lars Roar Langslet har kommentert hvordan Welhavens kritiske evner førte til at han så det «mer og mer som sitt kall å være *korrektiv* til det overspente og umodne i samtiden».<sup>94</sup> Det overspente og umodne var for Welhaven knyttet til patriotenes krets, og spesielt til Wergelands diktning. Som motsetning til patriotenes overspente norskhetsdyrking, var Welhaven en talsmann for en kultur som var modnet gjennom lang tid. Mens patriotene ville bryte båndene med Danmark, var Welhaven og troppistene opptatt av at det som fantes av kultur og kosmopolitisk forfinelse i Norge var hentet fra Danmark. Å bryte disse båndene ville være en katastrofe for den norske kulturen.

Welhavens kunstsyn har blitt beskrevet som en blanding av romantiske og klassisistiske impulser. Asbjørn Aarnes har kommentert hans vektlegging av «klarhetens og den harmoniske forms betydning», som er arven fra klassisismen. Gjennom innflytelsen fra romantikken fikk han så forståelsen for «det anelsesfylte som klarheten skal brytes i og for den inderlige opplevelse som skal fylle formen».<sup>95</sup> Denne estetiske forståelsen gjorde at han kom til å gå til angrep på Wergelands forfatterskap.

Det Welhaven reagerte mot i Wergelands diktning var hva vi kan kalle *anomien* eller lovløsheten. I skriftet «Henr. Wergelands Digtekunst og Polemik ved Aktstykker oplyste», publisert i 1832, kommenterte han hvordan samtidas Norge ikke ga de beste forutsetninger for kunstens blomstring:

(...) medens den store Masse af Folket, under trykkende Kaar, maa kæmpe for Livets første Fornødenheder; og medens de mere oplyste Klasser, som en Følge heraf, have deres hele Opmærksomhed henvendt paa Statsstyrelsen og Betyggelsen af deres borgerlige Tilværelse: under disse Omstændigheder vil man neppe finde det heldige Tidspunkt for en begyndende Literatur, men vel den rigeste Mark for alskens Maadelighed og Anmasselse, der just i en saadan Periode kan drive sit frieste og tryggeste Spil.<sup>96</sup>

Og Wergelands litterære virksomhet var av en slik karakter. Den viste en mangel på «Klarhed i Opfatning og Besindighed i Udførelsen» og var generelt karakterisert av en forskrudd affektasjon. Resultatet var at «den ubændigste Lovløshed, udgjøre Grundtrækkene af denne Forfatters Billede».<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Lars Roar Langslet, «Welhavens kultursyn», *Nytt norsk tidsskrift* 5 (1988), nr. 3:5.

<sup>95</sup> Aarnes' kommentarer om Welhavens kunstsyn er sitert i Langslet, «Welhavens kultursyn», 9. Ole Rønning Johannessen vektlegger på sin side først og fremst at Welhaven var en arvtaker av klassisismen: «Hans fordommer var solid forankret i et klassisistisk kunstsyn, og han ble stående nokså utenfor samtidens kunst», i Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunsideer*, 52.

<sup>96</sup> Johan S. Welhaven, «Henr. Wergelands Digtekunst og Polemik ved Aktstykker oplyste», i *Samlede verker*, 3:26.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 26.

Imot anomien satte Welhaven det strukturerte verket, hvor den klare anskuelsen kunne gjennomtrengne stoffet. Den lyriske poesien skulle framstille dikterens indre liv og følelser på en slik måte at de gjennom sin harmoniske utvikling kunne foredle leserens egne «Tankebilder» til en stemning som var ett med dikterens indre liv og følelser. Ikke alle stemningene kunne imidlertid gi opphav til et sant kunstverk, og spesielt ikke «Lidenskabens Oprør». For et kunstverk krevde en klar betraktning som gjennomtrenger stoffet, og hvor en «reen Menneskelighed» måtte få komme til uttrykk. En slik harmonisk og strukturell utvikling fantes ikke i Wergelands dikt, som endte med å åpenbare «et af de vildeste Lidenskaber sønderrevet Indre, en lænkebunden Trods, der vrider sig i sin Afmagt».<sup>98</sup>

Denne beskrivelsen kan bringe tankene til en kjent skulpturgruppe, nemlig *Laokoongruppen* (fig. 1), hvor presten Laokoon vrir seg i fortvilelse for å slippe løs av slangenes grep. Winckelmann kommenterte dette verket i sin *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), men for ham var det ingen vill lidenskap som kom til uttrykk i prestens ansikt. Laokoon var i stedet et eksempel på antikkens «edle Einfalt, stille Größe». Det kom av at han bar sin smerte med verdighet; den ble ikke støtt ut i form av et forferdelig skrik, men holdt i sjakk av hans edle sjel.<sup>99</sup> Noen slik verdighet fantes ikke i Wergelands dikt. Welhaven hadde blitt kjent med Winckelmanns tekster gjennom sin lærer i Bergen, Lyder Sagen, og hans insistering på det harmoniske og klare i framstillingen av følelser i kunsten har forbindelse med Winckelmanns kunstforståelse.

Welhaven hadde også en forståelse av kunstens samfunnsmessige betydning som knytter ham til Friedrich Schiller, som han ble kjent med gjennom Sagen.<sup>100</sup> Welhaven så kunsten som det stedet hvor folket (borgerskapet) kunne komme til bevissthet om seg selv og sin universelle menneskelighet. I polemikken mot Wergelands diktning kommenterte Welhaven at situasjonen ikke var den beste for kunsten i samtida, etter de «rystende politiske Storme» og mens den store massen av folket levde under trykkende kår.<sup>101</sup> Denne samfunnssituasjonen

---

<sup>98</sup> Ibid., 27.

<sup>99</sup> Winckelmann beskriver Laokoon slik i engelsk oversettelse: «The pain is revealed in all the muscles and sinews of his body, and we ourselves can almost feel it as we observe the painful contraction of the abdomen alone without regarding the face and other parts of the body. This pain, however, expresses itself with no sign of rage in his face or in his entire bearing. He emits no terrible screams such as Virgil's Laocoon, for the opening of his mouth does not permit it; it is rather an anxious and troubled sighing as described by Sadoletto. The Physical pain and the nobility of soul are distributed with equal strength over the entire body and are, as it were, held in balance with one another. Laocoon suffers, but he suffers like Sophocles' Philoctetes; his pain touches our very souls, but we wish that we could bear misery like this great man». Siteret fra Winckelmann, «Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture», i Donald Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 35.

<sup>100</sup> Se Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 40-42.

<sup>101</sup> Se Welhaven, «Henr. Wergelands Digtekunst», 26.

ser også ut til å være bakgrunnen for den *resignasjonen* og det *vemodet* som Welhaven mente måtte karakterisere samtidas kunst.<sup>102</sup> Kunsten blir stedet for tapte verdier; den blir stedet hvor den genuine menneskeligheten fortsatt er bevart.

Tilknytningen til Schiller er åpenbar. Schiller beskrev i *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* hvordan kunsten kunne hjelpe mennesket å finne tilbake til en tapt menneskelighet. Etter det kaoset som oppsto i kjølvannet av den franske revolusjonen, hadde Schiller mistet troen på at folket selv kunne skape et harmonisk samfunn. De lavere klassene var preget av sine primitive og lovløse drifter; de var ute av stand til å utvikle en sann menneskelighet ut fra seg selv. Heller ikke de siviliserte klassene kunne man stole på, da de hadde framvist sin slapphet og sin mangel på karakter. Fordervelsen var satt inn.<sup>103</sup> For Schiller kom dermed kunsten til å bli det privilegerte stedet for dannelsen av mennesket, og slik kom den også til å være det for Welhaven.

Kunsten ble hos Welhaven knyttet til det forgangne, et melankolsk minne om en menneskelighet som var bevart i kunsten, selv om den hadde dårlige kår i det rådende samfunnslivet. Asbjørn Aarnes har kommentert at Welhavens kunstforståelse var knyttet til kunstens evne til å framkalle og holde fast på «indre bilder». Dette knyttet kunstskapelsen og kunstopplevelsen til erindringen. Welhaven framhevet at «kunstopplevelsen adskiller seg fra den blotte sansning ved at inntrykkene er blitt samlet, overskuet og inderliggjort», skriver Aarnes.<sup>104</sup> Dette mener han er karakteristisk for Welhavens syn på både språklige og bildende kunstverk. Og det er lett å finne eksempler på at Welhaven knyttet den bildende kunsten til minne og erindring i forbindelse med samtidas kunstutstillinger. Da Welhaven anmeldte markedsutstillingen i februar 1841, gjorde han et poeng av hvor sjelden man hadde anledning til å betrakte bildekunst i Christiania:

Hos os giver Kunsten Gjesteroller. Livet i dens Billeder kunne vi ikke optage som vor stadige Eiendom; de Indtryk, som deres Betragtning bringer, kunne vi ikke lettelig efter Behag fornye. Men vi bemærke mere og mere, at heri er et Savn, som intet andet Slags Nydelse rigtigt kan erstatte.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Om Wergelands dikt skriver Welhaven at «Intetsteds nyder man uforstyrret Betragtning af den indre Klarhed og ægte poetiske Resignation, der bringer Smerten til at dulme og opløse sig i blid Vemod». Se Welhaven, «Henr. Wergelands Digtekunst», 27.

<sup>103</sup> Se Friedrich Schiller, *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, overs. av Sverre Dahl (Oslo: Solum, 2001), 25-27.

<sup>104</sup> Asbjørn Aarnes, *J.S. Welhaven: Kritikeren og dikteren* (Oslo: Det norske studentersamfunds kulturutvalg, 1955), 22.

<sup>105</sup> *Den Constitutionelle*, 9. februar 1841. Her sitert etter Welhaven, «Kunstutstilling i Børslokalet», i *Samlede verker*, 3:413.

Welhaven mente at man kunne få et rikere liv om man kunne lære seg å «bevare og gjengive de Former og Scener, hvorved Øiet opmærksomt dvæler, og som Erindringen saa gjerne vil afbilde og fremkalde paa ny». Bildekunsten var grunnleggende forskjellig fra andre kunster nettopp fordi dens oppgave var å bevare *visuelle* minner. Derfor kunne den heller ikke erstattes.

Man kan forundres over denne enkle estetiske tilnærmingen til bildekunsten som visuelle minner. Den er veldig demokratisk, ved at den lar kunsten være tilgjengelig for alle mennesker, uten spesielle forutsetninger. Men den kan knyttes til Welhavens universelle, borgerlige estetikk, hans syn på kunsten som det stedet hvor menneskeligheten skulle komme til uttrykk. Hans ideal var en kunst hvor ikke noe fremmedartet fikk trenge seg fram mot betrakteren. Dette reflekterte han over i anmeldelsen av markedsutstillingen i 1841. Det var verkets *sannhet* som skulle melde seg umiddelbart, skrev han. Når denne umiddelbare sannheten var nådd, hadde bildet vendt tilbake til «Livets Frihed», hvor kunsten «virker ... fordringsløst som Naturen, dens Effekt viser sig ingensteds fremlokket eller udtænkt; man veed ikke ret hvori Trylleriet ligger, fordi det er tilstede overalt».<sup>106</sup> Ifølge denne kunstneriske grunnanskuelser er ikke kunsten forbeholdt noen få kjennere; den er tilgjengelig for alle og enhver, fattige som rike, bønder som embetsmenn og borgere. Det eneste man behøvde å bringe med seg av forutsetninger var «et sunt Øie og et modtageligt sind».

Men det kreves en kunstnerisk dannelse å oppdage *hvordan* den enkelte kunstneren når fram til kunstens trylleri, dens letthet. For denne lettheten bygger på en grundighet som må ligge i bunnen:

Alt hvad der synes let gjort og ligesom frembragt ved sig selv er ogsaa her det Bedste, og dog er der Intet i det ypperlige Billede, der seer ud som et Lykkesræf. Til alle Sider er det udvoxet lige fyldigt og roligt. Man opdager at Letheden hviler paa noget Grundigt, og man erkjender tilsidst, at det naturlige Udtryk er det høieste Produkt af den hele Kunststræben.<sup>107</sup>

Welhavens vektlegging av det naturlige uttrykket hadde sitt motstykke i hans kritikk av det kunstferdige uttrykket. Han rettet en advarende pekefinger mot visse kunstkjennere, som satte «et høit Mesterskab i den stærke Fremtræden af saadanne Egenheder, og lægge den bedste Nydelse i at udfinde dem». De egenhetene Welhaven her kommenterte, var slike som kunne «søges udenfor Billedets egen Ramme», hvor gleden som lå i betraktningen av et kunstverk alltid var blandet med noe ytre, noe som forstyrret «den naturlige Betragtning». Det som

---

<sup>106</sup> Ibid., 414.

<sup>107</sup> Ibid., 414.

måtte søkes utenfor rammen, var faktorer som epoke, kunstnerisk skole eller stil. Når kunst-kjennerne var opptatt av slike ting, satte det gjerne i gang en kjedereaksjon: «Der gaaer et Rygte om denne raffinerede Betragtning ned til de Uindviede, og blandt dem er der stræbende Individuer, som blindt søge in i de Kyndiges Flok, og løbe fra deres rette Glæde, idet de over-see det Klare og Tiltalende for at famle efter et Noget, der er dem inderlig dunkelt og tørt».<sup>108</sup>

Den raffinerte betraktningen la vekt på egenskaper ved verket som egentlig var overflatiske, mente Welhaven. Man heftet seg nærmest bokstavelig med verkets overflate, med de faktorene som viste til en bestemt malerskoles stil. Dermed ble *måten* et maleri var framstilt på viktigere enn *hva* som var framstilt. Slik måtte det ikke være:

(...) men i den særegne, beregnede Effekt, der er det Høieste i Skolen, viser seg just Skole-Virtuositetens Utilstrækkelighed til at frembringe fuldkomne Billeder. Thi deri ligger noget Fremmedartet, en Sum af fremstikkende Hensigter, der skulde være skjulte og opløste i Verkets almindelige Sandhed.<sup>109</sup>

Derfor kunne også Welhaven insistere på at «det rette Kunstens Ideal naaes ved Udgang af Skolen og Tilbagevenden til Livet». Gjennom å vende seg bort fra skolen, kom Welhaven også til å insistere på at betraktningen av kunsten ikke var så vanskelig som folk gjerne trodde: «Kunsten, der staaer for vore Tanker som noget overvettes høit og vanskelig, viser sig her med Eet saa naiv, den afspeiler sin Gjenstand saa klart og roligt».<sup>110</sup>

På markedsutstillingen kunne Welhaven anbefale maleriene til Joachim Frich og Adolph Tidemand. Den sistnevnte stilte ut fargeskissen til *Pilegrimstog*, et maleri som Kunstforeningen kom til å kjøpe inn. Welhaven omfavnet skissen for dens sikre komposisjon og for dens karakteristiske motiver. Han framhevet også hvordan Tidemand hadde tilegnet seg den friske og sikre paletten til Düsseldorfskolen, noe som ga ham et sikkert grunnlag. Mange av sjangermalerne i samtida manglet nettopp mesterskapet i koloritt. Det var derfor en generell god holdning til Tidemand og til Düsseldorfskolen Welhaven ga uttrykk for i anmeldelsen av markedsutstillingen i 1841.

Aarnes har kommentert at Welhavens kunstsyn var sterkt metafysisk preget.<sup>111</sup> Det han var opptatt av var hvordan kunsten kunne gjenopprette en tapt harmoni, et tema vi har sett han hadde utviklet på bakgrunn av Schiller. Den metafysiske innstillingen gjorde at Welhaven også ble interessert i Hegels estetikk, som han hadde fått kjennskap til gjennom sin tremen-

---

<sup>108</sup> Ibid., 413.

<sup>109</sup> Ibid., 414.

<sup>110</sup> Ibid., 413.

<sup>111</sup> Se Aarnes, *J.S. Welhaven: Kritikeren og dikteren*, 21.

ning, den danske dramatiker og kunstteoretiker J.L. Heiberg.<sup>112</sup> Innflytelsen fra Hegel preget imidlertid ikke Welhavens kunstkritiske artikler fra 1841, og hans sentrale posisjon i Kunstforeningens styre fra 1843 gjorde at han ikke kom til å forfatte noen flere kunstanmeldelser. Det var dermed patriotenes kritiker, Emil Tidemand, som skulle komme til å introdusere hegeliansk tankegods i den norske kunstkritikken.

### ***Emil Tidemand og historiemaleriets utvikling***

Emil Tidemand (1812-1865), maleren Adolph Tidemands bror, var *Morgenbladets* faste kunstkritiker i 1840- og 1850-årene. Han hadde juridisk embetseksamen fra 1837 og arbeidet fra 1838 som kopist i Finansdepartementets avdeling for det indre. Interessen for bildekunsten ble nok først og fremst vekket ved hans brors kunstnerskap. Han kom da også til å bli en iherdig talsmann for det maleriet som ble praktisert i Düsseldorf.

Høsten 1844 leverte han en kritisk oppsats over Christiania Kunstforenings høstutstilling. «En Oversigt, som nærværende, vides ei forhen at være tilveiebragt»,<sup>113</sup> kommenterte Tidemand, som tydeligvis ikke var kjent med Colletts anmeldelse i *Den Constitutionelle* syv år tidligere. Tidemand ga to forskjellige grunner for at han ville gi en kritisk oversikt over kunstforeningens høstutstilling. Den første handlet rett og slett om tilgjengelighet. Da flere av Kunstforeningens medlemmer befant seg utenbys, ville Tidemand beskrive for dem hva som var kjøpt inn i løpet av året. Den andre grunnen for å skrive kritikken, var at han ville gi en vurdering av hvordan Kunstforeningen var drevet. Han ville søke svar på om «Kunstforeningens Direktion, ved den Maade, den har ledet Selskabets Virksomhed paa, kan siges at have handlet i sine Kommittenters og den fædrelandske Kunsts sande Interesse».<sup>114</sup> Tidemand var spesielt opptatt av de kunstneriske innkjøpene; hvorvidt direksjonen hadde vist god kunstnerisk forståelse og dømmekraft da den kjøpte inn kunstverk til sine medlemmer. Bestyrelsen burde skiftes ut dersom den ikke hadde skjøttet oppgaven sin godt nok, antydte Tidemand.

Men Kunstforeningen var en privat forening, og det kunne stilles spørsmål ved berettigelsen av å underkaste dens utstillinger og innkjøpspolitikk en offentlig kritikk. Tidemands refleksjoner over dette viser den høye betydningen han tilla kunsten, en betydning som også gjorde kritikken nødvendig.

---

<sup>112</sup> Welhaven hadde ikke mange støttespiller blant troppistene i sin beundring for Hegel. Schweigaard var en sterk anti-hegelianer, og hadde tatt et oppgjør med Hegels tankegods allerede i 1835 i artikkelen «De la philosophie allemande», publisert i det franske tidsskriftet *La France Litteraire*. Se Rune Slagstad, *De nasjonale strateger* (Oslo: Pax, 1998), 14.

<sup>113</sup> *Morgenbladet*, 18. november 1844.

<sup>114</sup> *Ibid.*



Så lidet lønnende, for ei at sige upassende, det vilde være, om man i et offentligt Dagblad indlod sig paa at diskutere et reent privat, afsluttet Selskabs mere eller mindre hensigtsmæssige Virken for sit Øiemed, eller underkastede vedkommende Bestyrelses Maade at røgte sit Hverv paa en Kritik, saa Indlysende vil det formentlig paa den anden Side være, at Kunstforeninger, som Selskaber, hvis Tendents maa sættes i noget Andet og Høiere, end blot at skulle virke som Tidskort og Adspredelsesmiddel, og hvis Opgave netop bør gaa ud paa at virke befordrende og forædlende paa deres Medlemmers Kunstsands og Smag, og at lede disse paa den rette Vei, om forhaandenværende Symptomer skulde tyde hen paa en Fjernelse fra det Sande og Rette – ei med noget skin af Ret kunne gjøre Paastand paa nogetsomhelst Privilegium paa, at deres Virksomhed unddrages offentlig Prøvelse, eller at de Principer, der synes af Vedkommende Bestyrelser lagte til Grund for Udførelsen af det dem Paalagte, underkastes en retfærdig og human Kritik.<sup>115</sup>

Tidemands anmeldelse ble presentert for *Morgenbladets* lesere like før Kunstforeningens generalforsamling, da bildene skulle loddas ut og et nytt styre bli valgt. Det var et strategisk valgt tidspunkt, da Tidemand ønsket seg en plass i styret, slik at han kunne ha innflytelse på innkjøpene. Og han hadde tydelig sin bestemte agenda, for i sin alfabetiske gjennomgang av utstillingen reagerte han på mangelen av kunstnere under bokstaven T. Emil Tidemand beklaget at Kunstforeningen ikke hadde kjøpt inn noen bilder av broren Adolph Tidemand (ifølge Emil den eneste norske kunstneren som ikke var representert på utstillingen), til tross for at direksjonen hadde blitt tilbudt å kjøpe et sjangerbilde som maleren nettopp hadde fullført. Dette bildet var *Eventyrtellersken*, «det første heldige Forsøg paa at skildre Folkelivet i vort Fædreland», som Emil Tidemand uttrykte det.<sup>116</sup> Kritikken mot manglende innkjøp av broren var kanskje årsaken til at han ikke signerte anmeldelsen med sitt eget navn, men brukte signaturen *Et medlem av Kunstforeningen*.<sup>117</sup>

Emil Tidemand fikk det som han ville. På generalforsamlingen fikk han en plass i styret, og der ble han en ivrig advokat for Düsseldorf-skolen. Hans sterke engasjement for denne skolen har vel vært medvirkende til at han har fått et relativt dårlig ettermæle som kritiker. Men hans forsvar for Düsseldorf-skolen bygde på klare estetiske refleksjoner, noe som kom klart til uttrykk i hans oversikt over historiemaleriets utvikling.

Tidemand reflekterte over historiemaleriet i en artikkel hvor han tok for seg den tyske maleren Wilhelm Kaulbach, som han betraktet som samtidas mest betydningsfulle historiemalerer.

---

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> *Morgenbladet*, 21. november 1844.

<sup>117</sup> Tidemand avsluttet sin anmeldelse med følgende apell: «Det er nu at vente, at forestaaende Generalforsamling vil, i Erkjendelse af Rigtigheden af det ovenfor Udviklede vide at træffe de fornødne Foranstaltninger til at vor Kunstforenings Virksomhed, for Fremtiden, bliver ledet hen mod sit sande og rette Maal». Og dette ønsket til Tidemand ble oppfylt, for på den påfølgende generalforsamlingen ble han innvalgt i styret.

ler. Artikkelen bar navnet «Wilhelm Kaulbach og hans Hunner-Slag. Med forudskikket Oversigt af Historiemaleriets Skjebne, i dets forskjellige Perioder, indtil vore Dage». Den sto opprinnelig på trykk som en føljetong i *Morgenbladet* i slutten av januar 1845.<sup>118</sup>

Tidemands oversikt over historiemaleriets utvikling ser ut til å ha vært inspirert av Hegels estetikk, skjønt det er usikkert hvorvidt Tidemand selv har lest Hegel eller fått grep om hans estetikk via andre kilder. Hegels historiske syn på kunstens utvikling finnes uttrykt i hans *Vorlesungen über die Ästhetik*, som ble utgitt posthumt mellom 1835 og 1838. Tidemands tilknytning til Hegel kommer tydelig fram allerede i innledningen til Tidemands artikkel, hvor han gjorde rede for forholdet mellom skulpturen og maleriet. Begge kunstartene ble knyttet til sine respektive religiøse opphav. Mens skulpturen vokste fram gjennom antikkens personifisering av naturkreftene som guder, ble maleriet kristendommens naturlige medium. I kristendommen ble ånden viktigere enn kjødet, og maleriet hadde det fortrinnet at det «naturligere og mer gribende end Skulpturen formaar at skildre det Individuelle og de aandelige Tilstande».<sup>119</sup> Derfor skjedde en naturlig overgang fra antikkens framstilling av den skjønn kroppen i statuen (den edle forms forrang), til kristendommens fokusering på åndens opphøydhed i maleriet (hvor inderlighet ble viktigere enn edel form).

Overgangen fra antikkens dyrkelse av den edle formen til den romantiske kunstens dyrkelse av den åndelige inderligheten, hadde for Tidemand sin parallell i historiemaleriets utvikling (den romantiske kunsten er her som hos Hegel den kristne kunsten). Historiemaleriets utvikling fulgte nemlig den samme logikken, hvor inderlighet og åndfullhet etter hvert tok over for komposisjoner som var preget av en karakteristisk utvendighet. Utgangspunktet var Nicolas Poussins historiemalerier fra første halvdel av 1600-tallet, hvis utvendighet ble fortsatt innen det franske kunstakademiet. Jacques-Louis Davids historiemalerier fra slutten av 1700-tallet var en videreføring av Poussins forbilder, og det var spesielt hos David at Tidemand så en tiltakende forringelse av historiemaleriet:

Kun viste sig hos hiin [David] i høiere Grad end hos denne [Poussin] det theatralse Væsen, hvori Datidens franske Kunsts Karakter egentligen bestaar. Davids og hans Skoles Værker vidne noksom om, at de ei ere udsprunget af en selvstændig skabende Fantasi, men kun frembragte ved Reflexion og Forstandens Virksomhed, og de tale ei umiddelbart til Sjæl og Gemyt, da de ere blottede for den Følelse og Poesi, der karakteriserer de Værker, som ere fremstaaede af en levende poetisk Anskuelse.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Artiklene finnes i *Morgenbladet* for 23., 24. og 26. januar 1845.

<sup>119</sup> *Morgenbladet*, 23. januar 1845.

<sup>120</sup> Ibid.

Tidemanns kritikk av David og hans skole bærer bud om det romantiske gjennomslaget i betraktningen av kunst, som skjedde fra slutten av 1700-tallet, hvor følelser og fantasi/imaginasjon tok over for fornuft og refleksjon. Omslaget for historiemaleriets vedkommende kom, ifølge Tidemann, med den dansk-tyske maleren Carstens ankomst til Roma mot slutten av 1700-tallet. «Carstens betraktet det rigtige og levende Udtryk af Ideen som den væsentligste Fordring til et sandt Kunstværk», kommenterte Tidemann. Slik skilte han seg fra akademiske malere, som var for opphengt i korrekt tegning. Med Carstens og hans etterfølgere fikk endelig innholdet, forstått som ideen, forrang framfor den ytre formen. Det ledet til en fornyet interesse for middelalderens kunst, som også bygde på «en levende og betydningsfull Opfatning af Ideen».

Men Tidemann var kritisk til de kunstnerne som forsøkte å etterligne middelalderens kunst direkte, for de endte i affektasjon og i kunstferdige fraser. De kunstnerne som isteden forsøkte å forene middelalderkunstens kristelige sinnelag med en mer moderne kunstferdighet, nådde lengst i sin kunst. Hos kunstnere som Cornelius, Schadow og andre, så Tidemann et fullkomment uttrykk for det som Carstens hadde påbegynt. Hos dem fantes et kristelig tankegods som fikk sin levende, poetiske framstilling i framstillinger som var av det ypperste tida kunne by på.

Wilhelm Kaulbachs storslåtte *Jerusalems ødeleggelse* (fig. 2), var et bilde som fortsatte tradisjonen fra Carstens, Cornelius og Schadow, og Tidemann la spesielt vekt på hvordan verket var framstilt nettopp gjennom en levende poetisk anskuelse. Det var ikke det nakne, historiske faktum Kaulbach hadde framstilt, men «dette Faktums Aand, dets verdenshistoriske, den hele Menneskeheds Skjæbne omfattende Ide, han i høieste dramatiske Fuldendthed har gjengivet».<sup>121</sup> Innen den komplekse komposisjonen, hvor alle scener fant sted på et lite område, hadde Kaulbach vist sin originalitet ved å bryte med doktrinen om handlingens, tidas og stedets enhet. Tidemann refererte her til de reglene som var oppstilt for et dramatisk verk i Aristoteles' *Poetikken*, og som det franske akademiet hadde gjort gjeldende også for maleriet.

Kaulbach var så nyskapende i denne komposisjonen, at han hadde ført den historiske kunsten til nye høyder, mente Tidemann. Mens tidligere historiske malere kun hadde framstilt de bibelske fortellingene som «virkelige faktum», hadde Kaulbach, gjennom en poetisk framstilling av det litterære stoffet, gitt historiemaleriet en helt ny sfære å bevege sig i. Så betydelig var Kaulbachs bidrag, at samtidas kunst i dette verket faktisk hadde «vundet Palmen over

---

<sup>121</sup> *Morgenbladet*, 26. januar 1845.

Rafael og hans Periode», selv om Rafael fortsatt hadde førsteplassen når det gjaldt oppfinnelsesevne og malerisk teknikk.

I Kaulbachs bilde var ideen i verket dominerende, ikke de teatraliske og tomme gestene man fant hos David. Historiemaleriet fikk med Kaulbach dessuten en viktig kulturell betydning, da de store kulturelle begivenhetene fikk sin tolkning her. Historiemaleren ble en seende, som klarte å formidle hendelsenes åndelige betydning gjennom sin skapende fantasi. Karakteristisk nok fant Tidemand dette synet på ideen nettopp i et *religiøst* historiemaleri.

### ***Sjangerhierarkiet og dets oppløsning***

I og med at Kaulbach hadde klart å revitalisere historiemaleriet i *Jerusalems ødeleggelse*, så hadde han for Tidemand også vist hvordan historiemaleriet fortsatt kunne framstå som den mest betydningsfulle sjangeren innen maleriet. Sjangerhierarkiet var fortsatt noe kritikerne tok hensyn til, da maleriene gjerne ble behandlet etter sjanger.<sup>122</sup> Her var historiemaleriet øverst i hierarkiet, fulgt av folkelivsbilder (sjangerbilder), portretter og landskapsbilder, mens stillebenet hadde den laveste prestisjen. Inndelingen var etablert allerede på 1600-tallet i det franske kunstakademiet (den ble uttrykt av arkitekten og teoretikeren André Felibien), og fulgte det man oppfattet som forskjellen i innholdets betydning.

Tidemand brukte selv å behandle bildene etter sjanger i sine oversikter over Kunstforeningens årsutstillinger. Men historiemaleriet var gjerne fraværende i disse utstillingene. Tidemand kommenterte at hele forrådet av kunstneriske innkjøp for sesongen 1844-1845 kunne deles inn i landskapsbilder, sjangerbilder, arkitekturbilder, mens det også fantes noen kobberstikk og litografier.<sup>123</sup> Og det var landskapsmaleriet som dannet hovedstammen i den kunstneriske produksjonen, noe som var vanlig ved enhver utstilling av norske malerier. Derfor ville Tidemand også begynne sin kritiske oversikt med en gjennomgang av landskapsmaleriene.

Landskapsmaleriets dominans viser at sjangerhierarkiet var i ferd med å forvitne i første halvdel av 1800-tallet, i pakt med at de romantiske kunstoppfatningene utfordret akademiets regelestetikk. Ved kunstakademiet i Düsseldorf kom sjangermaleriet og landskapsmaleriet til å bli dyrket på linje med historiemaleriet, noe som viste at svekkelsen av sjangerhierarkiet også var begynt å gjøre seg gjeldende innenfor akademiene. Denne svekkelsen rammet først og fremst historiemaleriet.

---

<sup>122</sup> Også alfabetisk gjennomgang var vanlig, noe som Tidemand gjennomførte i sin første kritiske oversikt over Kunstforeningens årsutstilling.

<sup>123</sup> Se *Morgenbladet*, 13. november 1845.

Welhaven reflekterte også over historiemaleriets posisjon i samtida. Det skjedde i forbindelse med hans anmeldelse av Adolph Tidemands første større verk, *Gustav Vasa blant Dalekarlene* (fig. 3). Tidemand hadde fullført bildet i 1841, og det var blitt kjøpt inn av Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Men før kunstforeningen i Düsseldorf fikk ta imot bildet, sendte Tidemand det nordover til Christiania, slik at Kunstforeningen kunne vise bildet for et norsk publikum. Welhavens anmeldelse sto på trykk (anonymt) i *Den Constitutionelle* i slutten av mai 1841.

Adolph Tidemands bilde var et forsøk på å etablere et historiemaleri med nordisk tematikk. Derfor tok Welhaven utgangspunkt i situasjonen for historiemaleriet i sin anmeldelse av bildet. Historiemaleriet hadde tradisjonelt vært på toppen av sjangerhierarkiet på kunstakademiene. Ifølge Welhaven hadde imidlertid det historiske maleriet gått gjennom det han kalte en lutringsprosess, og det befant seg egentlig i en slags krise. Det var ikke umiddelbart klart lenger hva forskjellen mellom et historiemaleri og et sjangermaleri besto i, da det historiske maleriet hadde frasagt seg «den ydre pomp og teatrale Holdning, der engang blev anseet som den høie Stils nødvendige Udtryk». Nå søkte kunstnerne, som i sjangermaleriet, det *karakteristiske* ved selve handlingen og scenen.

Man gaaer nu mere ind i det givne Moment, og fremsøger, ligesaavel som i Genremaleriet, fremfor Alt det Karakteristiske ved selve Handlingen og Scenen. Man er ogsaa her efter mangehaande overspændte Anstrængelser vendt tilbage til den sunde Menneskeforstand, der altid har et godt Raad, og altid peger paa de rette Veie. Men af denne tilsyneladende Simpelhed og Naivitet gjælder det at udvikle det høiere Udtryk og ædlere Liv, som det betydningsfulde Motiv i den historiske Opgave fordrer, og i denne Forening er kunstens høieste Stadium antydet.<sup>124</sup>

Welhavens analyse var at historiemaleriet måtte tilpasse seg de lavere sjangrenes prinsipper (å artikulere «det karakteristiske») i stedet for å stå hevet over dem. Tida sto fremmed i forhold til det tradisjonelle historiemaleriets demonstrering av sin betydningsfullhet, den søkte heller mot det karakteristiske og enkle, som det høyere uttrykket igjen skulle vokse fram av.

Gjennom kritikken av det tradisjonelle historiemaleriets «ydre Pomp og teatrale Holdning» knyttet Welhaven seg til en romantisk tradisjon som reagerte mot det franske akademiets utstuderte komposisjoner. Denne kritikken har sine røtter i den kritikken som Denis Diderot og andre kunstkritikere i Frankrike hadde rettet mot det akademiske historiemaleriet gjennom siste halvdel av 1700-tallet. Michael Fried har, i *Absorption and Theatricality*

---

<sup>124</sup> *Den Constitutionelle*, 30. mai 1841.

(1980), understreket hvordan historiemaleriet kom til å innta en privilegert posisjon i debatten om hvilke kvaliteter et moderne og betydelig bilde burde ha. Diderot sto fram som en sterk forsvarer for historiemaleriets sentrale posisjon; samtidig var han en av de sterkeste kritikerne av det akademisk komponerte historiemaleriet. Grunnlaget for denne kritikken var at de akademiske maleriene viste seg som *teatraliske*, som manierte.<sup>125</sup>

For Diderot gikk avskaffelsen av det teatraliske hånd i hånd med en vektlegging av det Fried har kalt *absorpsjons*-tematikken. Diderots posisjon kan eksemplifiseres gjennom hans råd for hvordan skuespillerne burde framstille seg på en scene. Ifølge Diderot burde de opptre som om sceneteppet ikke var blitt trukket fra, de burde opptre som om de spilte uten publikum. Overført til maleriet betyr dette at figurene i bildet ikke skulle framstå som om de henvendte seg til et publikum. Da ville de også virke naturlige. I Diderots kunstkritiske virksomhet kom dette kravet om naturlighet til å bli et brennpunkt for bedømmelsen. Han la vekt på at alle figurene skulle underordne seg hovedhandlingen, og reagere på den som om de var helt oppslukt av begivenheten. Når figurene var komponert slik, ga de til uttrykk en så naturlig holdning at tilskuerne ville bli fortryllet. Resultatet var at slike bilder trakk publikum på utstillingene til seg, og holdt dem fast i lengre tid. Publikum selv ble absorbert, kommenterer Fried.<sup>126</sup>

I Welhavens anmeldelse av Adolph Tidemands *Gustav Vasa blant Dalekarlene* blir også figurenes opptatthet av handlingen tematisert. Welhaven kommenterte hovedpersonens forhold til de andre skikkelsene i bildet slik: «En eminent Personlighed fremtræder blandt Mængden og elektriserer den, medens Forsamlingen endnu kun er uvirksom og lyttende; i denne Betegning er Kompositionens egentlige Kunstidee udtalt, og det Heles Effekt afslutter sig deri». Effekten skapes altså av at Gustav Vasa er skilt ut som den handlende, som fanger alle de andres oppmerksomhet. Mengden blir lyttende, oppslukt av hans tale. Ifølge Welhaven finnes også et annet kraftsentrum i bildet, nemlig Gustav Vasas komposisjonelle motstykke, bonden som står kledd i hvitt, og som gjennom lysføringen blir skilt ut fra folkemassen. «Denne Mand har haarde, grove Træk og hans Haar er graat, men hos ham er Øieblikkets Ild og Betydning fuldkommet», skrev Welhaven. «I denne ægte Repræsentant for Folkets Masse har

---

<sup>125</sup> Fried summerte opp Diderots kritiske posisjon slik: «Probably the most striking of these is his abhorrence of the conventional, the mannered, and the declamatory, and his unqualified insistence that representations of action, gesture, and facial expression actually convey what they ostensibly signify». Michael Fried, *Absorption and Theatricality, painting and beholder in the age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 79. Det var nettopp det konvensjonelle, manierte og deklamatoriske som Fried med et samlebegrep kalte det *teatraliske* – som altså ikke signaliserte noen kritikk mot teateret i seg selv, men som for Diderot var noe også teateret burde kvitte seg med.

<sup>126</sup> Se Fried, *Absorption and Theatricality*, 92-105.

Kunstneren lagt sin Fremstillings andet Brændpunkt; han staaer lige over for Gustav og troer paa det Ord, der tales». Gustav Vasas tale er så overbevisende at den gamle tror på hans ord, mens betrakteren av bildet tror på framstillingen. Dermed var det teatraliske overkommet: «Med denne ene, saa dybt opfattede, Skikkelse er Hr. Tidemands Kunstnerkald godtgjort; thi en saadan Inkarnation af den historiske Idee kan den blotte Skoledygtighed aldrig indgive».<sup>127</sup>

Vi kjenner igjen Welhavens angrep på «Skole-Virtuositetens Utilstrækkelighed» fra Børs-utstillingen i 1841. Begrepet om *skoledyktigheten* viste til den overflatiske oppfatningen av gester og bevegelser, som ikke framsto som et naturlig uttrykk for en sjelelig opplevelse. Det var altså ensbetydende med det teatraliske. Welhavens angrep på skoledyktigheten er derfor en parallell til Diderots angrep på det akademiske maleriet.

Også Emil Tidemand var opptatt av at historiemaleriet måtte legge av seg sine utvendige gester, har vi sett. Men Tidemand var også redd for at angrepet på historiemaleriet var et angrep på kunstens storhet og betydning. Han kunne se en utvikling hvor kunsten ikke lenger hadde den samfunnsdannende rollen som den hadde i perioder som renessansen og barokken. Det lå en fare for at kunsten skulle komme til å bli oppfattet bare som «en behagelig, men altfor bekostelig Luxus», mens kunstforeningene fungerte mest som «Lottoindretninger, der tiltrædes i Haabet om for billigt Kjøb at erholde et *Møbel* mer i sit Stadsværelse».<sup>128</sup> For at kunsten ikke skulle miste sin oppdragende og dannende funksjon, så var det like viktig at sjangermaleriet strebet mot historiemaleriets seriøsitet, som at historiemaleriet måtte bli mer naturlig. Resultatet var uansett en utvisking av forholdet mellom de ulike sjangrene.

Emil Tidemand kommenterte denne prosessen i en artikkel i *Morgenbladet* i desember 1846, da han skrev om sin bror Adolph Tidemands historiemaleri *Håkon Jarl og Karker*. Her insisterte han på at historiemaleriet fortsatt måtte betraktes som det høyeste formålet for kunstnerisk streben. «I intet andet af Kunstens mangfoldige Særfag komme saa betydningsfulde Interesser til Orde», mente han, og i ingen andre malerier «udfordres det Fond af skabende Kræfter, den dybe Indtrængen i Opgavens inderste Rod, eller i Almindelighed det Alvor, den Begeistring, som i dette».<sup>129</sup> Derfor måtte historiemaleren være en seer og tolker av de store historiske hendelsene, slik Kaulbach var. Men Tidemand opererte også med et begrep om «den høiere opfatning» av sjangermaleriet, noe som gjorde at han kom til å betrakte forholdet mellom historiemaleriet og sjangermaleriet mer som en gradsforskjell enn en vesensforskjell.

---

<sup>127</sup> *Den Constitutionelle*, 30. mai 1841.

<sup>128</sup> Tillegg til *Morgenbladet*, nr. 335 1846.

<sup>129</sup> *Ibid.*

Sjangermaleriene skilte seg fra historiemaleriene ved at motivet var hentet fra daglige allmennmenneskelige forhold. Sjangermaleren kunne bygge på en umiddelbar betraktning av virkeligheten når han malte sitt bilde. Det var ikke var mulig for historiemaleren, som i større grad måtte støtte seg på fantasien for å framstille sine motiver. I de mest høyverdige sjangermaleriene ble det også fordret et betydningsfullt emne, samt en «levende Følelse» og en skaperevne hos kunstneren, for at verket skulle fortjene navnet kunst. Noen sjangermalere hadde til og med oppnådd å male bilder som nesten var på linje med historiemaleriet, mente Tidemand, spesielt der historiemaleriet beveget seg i en «lavere Sfære».

Et eksempel på et sjangermaleri som nådde opp mot historiemaleriet i betydning, var Carl-Wilhelm Hübners *Utvandrere* (fig. 4), som var innkjøpt til Nasjonalmuseet. Tidemand anmeldte bildet i samme artikkel som han kommenterte brorens historiske maleri. Bildet var en framstilling av et aktuelt tema i tida. Det viser tre forskjellige scener: den ene er en sørge-scene foran en fattig landsbykirkegård, hvor en mann og hans datter i vemod besøker en grav med en vissen krans; den andre scenen viser et utvandrerfølge som sorgløst drar forbi; i den tredje scenen ser vi et par jegere som muntert drar ut på jakt. Bildet framstår i dag som overdrevent sentimentalt i sine enkle virkemidler, men for Tidemand var det et sentralt maleri, der Hübner hadde vist hvordan man av hverdagslivets scener kunne trekke ut en poetisk tanke. Maleren hadde også klart å aktualisere interesser som beskjeftiget samtida gjennom å beskrive de forskjellige personenes stemninger og følelser.

For dette var et aktuelt bilde. Det viste en vanskelig situasjon for proletariatet på landsbygda, hvor valget sto mellom å leve i fattigdom på hjemstedet, eller å bryte opp fra hjemmet og reise til Amerika. «Ja, der er Moral i dette Billede», skrev Tidemand, «der skylder Betragtningen af de sociale Forholdes Mangler sit Ophav, og Kunsten har her forenet sin Stemme med de Manges, der søge efter Midler mod denne om sig gribende Kræft i det moderne Samfundsliv – Proletariernes trykkende Kaar».<sup>130</sup> Det var slike bilder Tidemand gjerne ville se innkjøpt til Kunstforeningen, bilder som ut ifra enkle hverdagsscener kunne peke mot større kulturelle sammenhenger. I likhet med historiemaleriet kunne denne typen sjangermalerier være med på å bevisstgjøre betrakteren ved å tolke samtida.

Landskapsmaleriet hadde ikke samme mulighet til å tolke samtida, og Tidemand mente derfor også at det sto lavere enn sjangermaleriet. Landskapsmaleriet utfoldet seg i «Sfæren af mindre bestemte Følelser og almindeligere Tilstande». Likevel kan man, i tråd med romantikkens estetikk, også se at Tidemand forsøker å gi landskapsmaleriet en høyre betydning og

---

<sup>130</sup> Ibid.



status enn det tradisjonelt hadde hatt. Han hevdet nemlig at også landskapskunsten hadde «hævet sig til en høi aandig Betydning, der neppe anes af dem, der kun erkjende det nøgne *Prospekts* Eneberettigelse i denne Kunstgren». <sup>131</sup> Den åndelige betydningen lå her i den følelsen som hvilte over landskapet, og som kunne treffe en streng hos betrakteren. Det er landskapets preg av *stemning* som igjen er antydnet, og som gjør at landskapsmaleriet får en sterkere grad av subjektivitet og åndelighet.

Sjangerhierarkiet var tydelig i ferd med å oppløses, bl.a. gjennom romantikkens vektlegging av subjektivitet og stemning. Det var også betydningsfullt i forhold til utviklingen av en norsk kunst. Ved å tilkjenne sjangermaleriet og landskapsmaleriet en høyere status, kunne disse to sjangrene uten problemer stå fram som midtpunktet i utviklingen av en norsk malerkunst. Særlig skulle landskapsmaleriet få en sentral posisjon i den norske kunsten. En av de som bidro mest til landskapskunstens utvikling var Hans Gude, og Emil Tidemand var hans fremste talsmann.

### ***Gudes Høyfjell og landskapsmaleriets dialektikk***

En av Tidemands første kunstkritiske artikler var anmeldelsen av Hans Gudes bilde *Høyfjell* tidlig på høsten 1844, da bildet var stilt ut i Christiania Kunstforenings lokaler. Til å begynne med ga han en lengre redegjørelse for den historiske utviklingen til landskapsmaleriet, og han formidlet dermed en kunsthistorie som var ukjent for de fleste leserne. Men Tidemands hensikt var ikke bare å bringe fram i lyset en lang europeisk tradisjon for landskapsmaleri; hans framstilling var både verdiladet og polemisk, da den tjente en helt bestemt hensikt. Tidemand skrev selv at det var nødvendig å ta med denne framstillingen, da den ville kaste lys over landskapsmaleriets «egentlige Væsen», slik at det kunne etableres «et fast Punkt, hvorfra man rettest bør gaa ud ved Bedømmelsen af det Kunstværk, hvormed Hr. Gude for nyligt har glædet og overrasket sine Landsmænd». <sup>132</sup> Det var ved å finne et slikt punkt, at man kunne sikre seg mot at kunstkritikerens dom ble en tom frase.

For Tidemand hadde landskapsmaleriet i Düsseldorf en sentral posisjon i landskapsmaleriets utvikling; malerne i Düsseldorf hadde klart å «hæve sit Fag over en aandløs slavisk Efterlignen til sand Kunst». Sammenligningsgrunnlaget for Tidemand var nederlandske malerier fra det 17. århundret – bilder som han betraktet som rene kopier av det maleren så framfor seg. Nederlenderenes landskapsmalerier var for Tidemand rene speilbilder av det landet de

---

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> *Morgenbladet*, 15. september 1844.

levde i. Men det var ikke bare i forhold til nederlendernes maleri at düsseldorfernes bilder utmerket seg. De sto i like stor avstand fra den andre hovedretningen innen landskapsmaleriet, som var den *grandiose* eller *heroiske* stilen. Denne landskapstradisjonen ble utviklet av Pous-sin, mens Claude Lorrain ble dens store eksponent. I det heroiske landskapsmaleriet ble stor-slagne former og maleriske linjer vektlagt, mens detaljframstillingen var svak.

Dermed kunne Tidemand sette opp to kunsthistoriske motpoler. Det heroiske landska-pet var den rake motsetningen til nederlendernes landskapsmaleri. Mens nederlenderne mang-let fantasi og kopierte naturen foran seg som en daguerreotypi, gikk italienerne og franskmene til den andre ytterligheten, og hentet alt sitt stoff fra sitt eget indre. De henga seg helt og holdent til idealet. På bakgrunn av dette historiske tilbakeblikket kunne kunstkritikeren Tide-mand etablere düsseldorf-landskapet som en mektig syntese. I Düsseldorf hadde man nemlig

... truffet den lykkeligste Middelvei mellem den heroiske Stiils altfor stærke Idealiseringstendents, og mangengang overfladiske Behandling, og det 17de Aarhundredes Nederlænderes ofte smaalig-nøiagtige, skjönt beundringsværdige, Gjennemførelse af sine Opgaver. I Düsseldorff synes Landskapsmaleriet fremstaaet som et Resultat af 2 forudgangne Aarhundreders eensidige modsatte Stræben, hvilken dog nu, betragtet med historisk Overblik, fremstiller sig som ethvert andet Led i den menneskelige Kulturs Udviklingskjæde, hvilken ei er nogen pludselig Affødning af en enkelt Tid, men meget mer en Kontinuitet af i hinanden kjædede Momenter, der først i sin Forbindelse lede til det forønskede Maal.<sup>133</sup>

Ensidigheten og begrensningen hos de to foregående landskapstradisjonene kom først tydelig fram gjennom Düsseldorf-maleriets syntese.

Tidemands innsikt i landskapsmaleriets utvikling, at det gjennom en dialektisk prosess hadde nådd sitt naturlige mål i det düsseldorfske landskapet, var en viktig forutsetning for hans virke som kunstkritiker. Men hvor hadde han sin innsikt fra? Ole Rønning Johannessen viser til et brev som Halfdan Kjerulf skrev til sin bror Hjalmar, der han kommenterte Tide-mands anmeldelse.

Kunstkritikeren i Morgenbladet, Hr. Emil Tidemand er nu endelig fremtraadt med aaben Vezir, med en glimren-de Kritik over et i Kunstforeningen udstillet Landskabsstykke af Gude i Düsseldorff. Opsatsen leverer, (for at vise sin Grundighed i Modsetning til Welhavens Overfladiskhed) hele Landskabsmaleriets Historie, flittig ud-draget af en eller anden Encyclopædi.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Her sitert etter Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 76.

Welhaven var en god venn av Kjerulf-familien, så kommentaren om at Tidemand hadde kopiert fra en encyklopedi var ganske sikkert et spark mot Tidemands mangel på selvstendighet. Og det kan godt være at Tidemand hadde vunnet sin innsikt gjennom lesning i en encyklopedi. Men han hadde ganske sikkert også andre kilder som kunne bekrefte den polariteten han la vekt på mellom det heroiske og det nederlandske landskapet, og da tenker jeg spesielt på hans besøk i kunstsamlinger og kunstmuseer.

Gjennom andre halvdel av det 18. århundret ble det under påvirkning av taksonomien i naturvitenskapen og den framvoksende historisismen stadig mer vanlig å organisere kunstsamlingene ifølge skoler og perioder. Dette ble snart en norm ved alle kunstmuseer, som ble institusjoner for å lære og instruere de besøkende om kunstens historiske utvikling innen forskjellige skoler.<sup>135</sup> Og Emil Tidemand hadde hatt sine dannelsesreiser, der han kunne se hvordan kunstens historiske utvikling foldet seg ut på kunstmuseenes vegger. Det bekreftes i *Morgenbladet* sommeren 1845, der det fra redaksjonelt hold blir opplyst om at Tidemand i lengre tid har «lagt sig efter Studiet af de dannende Kunster, og i dette Øiemed gjort flere Udenlandsreiser, nemlig i lengere Tid opholdt han sig i Italia, fornemmelig i Rom, Florenz og Neapel, hvorved han har hat Anledning til at erhverve Kjenskab til de anseeligste af Udlandets Samlinger».<sup>136</sup>

Det opplyses ikke om når han har gjort disse reisene, men det er naturlig å tenke seg at noen av dem må ha vært gjort før Tidemands beskrivelse av landskapsmaleriets utvikling høsten 1844. Så Tidemand må ha vært godt kjent med de ulike europeiske skolene før han eventuelt satte seg ned og bladde i en encyklopedi. Uansett så er det ikke så viktig hvor han fikk sine innsikter fra; det interessante er at han knyttet seg til den historisistiske forklaringsmodellen som kunne finnes både i kunstmuseene og i encyklopediene, og at denne ble helt sentral for hans virke som kunstkritiker («hans Grundighed i Modsetning til Welhavens Overfladiskhed»). Samtidas kunst måtte forstås ut fra den historiske utviklingslinjen.

Gudes landskapskunst hadde en sentral posisjon i Düsseldorf, og ifølge Tidemand innfridde et bilde som *Høyfjell* syntesen mellom naturgjengivelse og idealisering nærmest til fulle. I *Høyfjell* hadde Gude satt seg den oppgaven å «meddele det i hans Indre optagne Indtryk af det Ødet, det Wilde og den dybe Alvor, der er disse eensomme Steders Særkjende».<sup>137</sup> Gude hadde lyktes med å formidle et slikt inntrykk ved å la komposisjonen være fritt utviklet

---

<sup>135</sup> Se Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris* (Berkeley, California: University of California Press, 1999), 4.

<sup>136</sup> *Morgenbladet*, 9. juli 1845. Her sitert etter Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 81.

<sup>137</sup> *Morgenbladet*, 15. september 1844.

fra motivet, og ved å bre en fargeharmonisk over hele flaten. Dermed hadde bildet hevet seg over prospektet og blitt en «egentlig Kunstframbringelse», som Tidemand uttrykte det. Kunstelementet i landskapsmaleriet tilhørte altså den heroiske landskapskolen. Men like viktig for Tidemand som at bildet var en *kunstframbringelse*, var det at frambringelsen var *sann*. Det var den hos Gude, som lot alle skyggene, også de mørkeste, være transparente. Dermed kunne alle gjenstandene, alle naturelementene, tre klart og tydelig fram. De ble ikke hindret av en blendende malemåte, som også *Den Constitutionelles* kritiker hadde advart mot i 1837. Gude malte slik at naturen fikk vise seg slik den er: «Intetsteds Spor af Stræben efter at blænde ved overdreven Effekt – Alt simpelt, fordringsløst, og dog saa naturligt».<sup>138</sup>

Alle disse fortrinnene i Gudes bilde vitnet om en viktig forskjell, nemlig den som «bestaar mellem sand, naturtro Fremstilling, og mellem den forfængelige Lyst, ved kunstige Midler, paa Sandhedens og den sande Kunsts Bekostning, at ville blænde Øinene hos et med Naturens Betragtning ei tilstrækkelig fortroligt og tilmed et mindre kunstforstandigt Publikum». Tidemands betraktning her minner om Collets syv år tidligere. Ved å være tro mot naturen ville man kunne holde den kunstneriske behandlingen av bildeflata i tømme, slik at den ikke utartet til maner. Den nederlandske ingrediensen var dermed garantien for at kunsten var sann.

### ***Fransk forførelse og nordisk ekthet***

Forskjellen mellom den sanne kunsten og den kunsten som bare blendet øynene, kom spesielt godt fram i den sammenhengen *Høyfjell* hang i, mente Tidemand. Den sammenhengen han da henviste til var de andre bildene som hang på veggene i Kunstforeningens lokaler. Tidemand kommenterte ikke hvilke av bildene i Kunstforeningen han tenkte på, men det dreide seg antakelig om noen franske bilder som var kjøpt inn til utlodningen seinere på høsten. Blant disse fantes et normannisk kystlandskap av en maler med navn Poittevin og et sjøbilde med båter av Mozin. Disse bildene er nevnt i et brev datert 27. juni 1844, som Welhaven skrev til sin venn, den unge maleren Hjalmar Kjerulf. Welhaven skrev i brevet at han nå hadde fått sett disse to bildene på veggene hos kunstforeningen.<sup>139</sup>

Da Tidemand skrev sin anmeldelse over Kunstforeningens innkjøpte bilder i november, var det framfor alt de franske bildene han kritiserte. Han innrømmet at de alle eide en viss

---

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Welhaven, «Brev 75. Til Hjalmar Kjerulf», i Welhaven, *Samlede verker*, 5:163. Welhaven beskrev Poittevins bilde som «Achenbachisk i Effekt skjønt ganske forskjelligt i Pensel». Poittevins og Mozins bilder kostet 60 spesidaler til sammen, og Welhaven mente at det ville være et godt kjøp.

kraft og harmoni i fargen, noe de delte med all fransk malerkunst. De hadde også en harmonisk fordeling av lys og skygge, og en blank overflate, som lot fargen strømme klart fram. Derfor antok han at disse bildene var de mest kjærkomne gevinstene man kunne få for de fire spesidalerne som medlemskapet i Kunstforeningen kostet. Men alle de kunstneriske fortrinne kunne ikke veie opp for bildenes alvorlige mangler. Tidemand mente at disse franske bildene ville være farlige gevinster for et norsk publikum, hvis kunstsans ennå befant seg i sin barndom. Bildene hadde «noget Forførisk ved sig, der ved første Øiekast tiltrækker og blænder selv den mer Erfarne». Bildenes blendende overflate dekket nemlig over noe:

Men hvad om der under al denne Flitter laa prægtigt forstukken Mangel paa gedigen Grundighed i Behandlingen, Mangel paa ordentligt Studium, Mangel paa Udtryk, Mangel paa en bestemt Kunst-Ide. – Tror man da i sligt udvortes Tant at have hentet sig et tistrækkeligt Ækvivalent for Defekterne?<sup>140</sup>

De franske bildene manglet det *nederlandske* elementet, en troverdig framstilling av enkelthetene i bildet. Mens Mozins sjøestykke ble sagt å være preget av en monoton behandling av bølgene, ble Poittevins bilde beskrevet mer som *penselfrekkehet* enn *penseljekkehet*. Også en tredje fransk maler, Lemeriers, var representert med et landskap malt i en stil som avslørte at det var gått rutine i den. Kritikken ble spesielt rettet mot behandlingen av vannet, som var maniert, mens trærne var uten karakter. «Som Dekoration paa et Thebræt vilde det ei være saa ilde», kommenterte Tidemand, «men i en Forening, hvis Opgave det er at bringe rigtigere Begreber om sand Kunst i Omløb blant sine Medlemmer, hører det ei hjemme». En overdreven vektlegging av de rent kunstneriske faktorene, på bekostning av sann og troverdig framstilling, førte dermed over i det mest overflatiske, i dekorasjon og maner.

Tidemand var også kritisk til flere av de norske malerne på utstillingen – spesielt gjaldt det Balke, Baade og Frich. Felles for dem alle var at de hadde tatt for lett på behandlingen av enkelthetene i bildene. Balke fikk strengest kritikk av Tidemand, som beklaget at han hadde fått offentlig stipend, uten at det var knyttet den betingelsen til stipendet at han måtte utdanne seg ved akademiet i Düsseldorf. For ingen av Balkes bilder hadde noen kunstnerisk interesse:

Man seer hovedsagelig kun en Stræben efter at faa bedækket en mindre eller større Flade Lærred med dygtige Portioner Beensort og Hvidt, efter Omstændighederne hist og her indsprængte med nogle blaagraa og guulagtige

---

<sup>140</sup> *Morgenbladet*, 18. november 1844.

Tinter. Her er ingen Tale om storartet Poetisk Opfatning; nei, ikke engang de simpleste tekniske Fordringer, Tegning, Perspektiv, Klarhed, Kraft og Dybde i Farven, findes iagttagne.<sup>141</sup>

Tidemand hadde ikke blikk for de kvalitetene ved Balkes kunst som vi i dag gjerne beundrer, som den faste strukturen og abstraheringen av fargene til et forenklet spill mellom det lyse og det mørke. Kun ett bilde av Balke kunne Tidemand minnes å ha sett som gjorde inntrykk på ham, «en forlængst udstillet og bortloddet Vedute af Vadsøe».

Frich fikk langt bedre mottakelse. Tidemand trakk fram mange gode egenskaper ved hans maleri: «poetisk Opfatning, Talent i vælge sine Partiers maleriske Side, Frihed i Sammensætningen af det givne Stof, Sands for Totalvirkning og Farve». Men maleren som Collett i 1837 var blitt anklaget for å male for fotografisk detaljerte bilder, ble av Tidemand nå kritisert for det motsatte. Frichs brist som kunstner var mangelen på behandling av «det Enkelte»; spesielt trepartiene var summarisk behandlet, og manglet den karakteristiske gjennomførelsen. Frich var med andre ord for knyttet til den heroiske skolen i malerkunsten, skrev Tidemand. Hans penselføring var nå preget av en for stor letthet, en for «bred Behandling». Botemiddelet lå klart i dagen. Frich burde bestrebe seg på et grundigere naturstudium; da ville han bli en kunstner man med glede kjøpte inn til Nasjonalmuseet.

Også J.C. Dahl fikk kritikk for sitt bilde *Parti ved Hønefossen paa Ringerike*. Bildet hadde mange fortrinn, men Tidemand kritiserte det for en «næsten skizzemæssig Behandling og en Mangel paa det Heles Harmoni». Det var dessuten preget av en grellhet i fargene, noe som var karakteristisk for Dahls seinere bilder. Han hadde fjernet seg fra den tro gjengivelsen som karakteriserte hans tidligere bilder, med en omhyggelig bearbeidelse av detaljene og av sannhet og harmoni i fargene. Tidemand reagerte spesielt på Dahls friere maleriske behandling. Den gikk på bekostning av detaljene, som ikke ble godt nok karakterisert: «Trærne ere ei fremstillede i sin hele karakteristiske Eiendommelighed, men mer at betragte som Antydninger, der snarere synes at tale for Skizzen, end for det Gjennemførte Maleri».<sup>142</sup>

Det er en klar likhet mellom Emil Tidemands kritikk av de franske malerne og hans kritikk av de norske malerne, som hadde sin utdannelse fra Dresden. I begge tilfellene kriti-

---

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Emil Tidemands angrep på Dahl ble ikke godt mottatt av Linstow, som rykket ut og forsvarte Dahl i *Morgenbladet*, 10. desember 1844. Linstow mente at daddelen mot Dahl viste mangelen på kunstforstandige autoriteter i landet, spesielt i Christiania. Imot Tidemands synspunkter insisterte han på at Dahl behandlet sine emner med sannhet, slik som de er, det vil si uten smiger. Dessuten var maleriene også en gjenspeiling av Dahls personlighet, som Linstow beskrev slik: «Han er djærv, aaben og uden Svig, som det sig en Nordmand anstaar, hjælpsom mod sine Landsmænd, men sparsom i Smiger». Imidlertid gikk ikke Linstow inn på Tidemands premisser i hans kritikk av Dahl, men hevdet feilaktig at Tidemand miskjente Dahl fordi han ønsket en sydlig og innsmigrende natur. Tidemand kunne dermed lett avvise Linstows angrep (se *Morgenbladet*, 15. desember 1844).

serte han en malemåte som la vekt på fargevirkninger og penselføring, og som gikk på bekostning av detaljframstilling. Tidemand mente at forsømmelsen av naturstudiet ville gjøre malerne ute av stand til å framstille stedets karakteristiske trekk. For å gripe dette karakteristiske var fortsatt landskapsmaleriets mål.

Tidemand hadde selvsagt størst glede av maleriet fra Düsseldorf-skolen. Hans Gude var den maleren som fikk best kritikk på denne utstillingen, hvor han hadde stilt ut et bilde med motiv fra Hallingdal. Det hadde ikke den samme ville monstrositeten som høyfjellsbildet, mente Tidemand, men det var preget av den samme sjeldne troskapen:

Den *sande* Stemning i et norsk Landskab træder os overalt imøde – den nordiske Alvor er bevaret i Steen og Træer, i Bjergenes Form og Farve og i Luften. Overalt bibringes os umiddelbart, uden Reflexion, den hjemlige Egns hele Eiendommelighed. Her er intet Utreret, ingen fremkunstlet Potenseren af Nordens allerede i og for sig tilstrækkelige Alvor og Barskhed. Man føler, *saaledes* er Fædrenehjemmets Natur med Troskab gjengivet.<sup>143</sup>

Som hos Linstow er det en eiendommelig karakter også Tidemand søker i det nordiske landskapsmaleriet. Og denne karakteren i kunsten framstår som en gjenspeiling av naturens karakter (som det alvoret som trer fram «i Steen og Træer, i Bjergenes Form og Farve og i Luften»). Kunsten får sin karakter av naturen. Dette er igjen tradisjonen fra Herder, hvor natur og klima blir tenkt som formende faktorer for folkekarakteren, og derfor også for en kunst som vil ha sine røtter hos dette folket.

Tidemand gledet seg spesielt over Gudes mesterlige gjengivelse av naturgjenstander: «Her fremtræder Gudes næsten mageløse Færdighed i at behandle Stenen i dens mangfoldige Former og dens Overflades forskjellige Modifikationer». Gude var i besittelse av en utpreget ferdighet i maler-håndverket, og maktet det som kunstnerne fra Dresden ikke maktet: å framstille den nordiske naturens alvor og barskhed på en direkte og troverdig måte.

### ***Håndverkskvalitet som motstand mot fordervelse***

Håndverkets rolle i kunsten var så viktig for Emil Tidemand, at han viet en hel artikkel til spørsmålet om forholdet mellom kunst og håndverk. Den sto på trykk i *Morgenbladet* våren 1845, og hadde tittelen «Om forholdet mellem Kunst og Haandværk. Med specielt Hensyn til den til Kunstneres og Haandværkeres Uddannelse her bestaaende kongl. norske Kunstscole». En medvirkende grunn til at han skrev artikkelen var nok at han ønsket seg en plass i Tegne-

---

<sup>143</sup> *Morgenbladet*, 19. november 1844.

skolens styre. Selv om Tegneskolen selv aldri fikk status som kunstakademi, slik man hadde håpet ved oppstarten, så liknet den et akademi ved at styret kom til å virke som et kunstelskap. Tegneskolens styre hadde derfor stor betydning som besluttsende instans i kunstneriske spørsmål. I Tegneskolens statutter fantes en bestemmelse om at en «videnskabelig kunstgjerner» kunne få plass i styret, dersom vedkommende leverte inn en teoretisk avhandling over en kunstgjenstand. Emil Tidemand fant en plass i Tegneskolens styre så attraktiv at han i 1845 bestemte seg for å søke om opptak, og «Om forholdet mellem Kunst og Haandværk» var en av tre artikler han sendte inn.<sup>144</sup>

Tidemand argumenterte i artikkelen for at kunst var en skapende aktivitet hvor man forsøkte å framstille det skjønne i synlig form. Han avviste forsøk på å skille kunst og håndverk, som når man oppfattet bildekunstens oppgave som å uttrykke en *estetisk* idé, i motsetning til håndverket som framstilte en *praktisk* idé. Et slikt skille ville vært en bekreftelse på kunstens autonomi: «Kunst skulde saaledes bestaa i Frembringelse af noget paa sig selv hvilende Almeengyldighet, Haandværk kun i noget af ydre hensyn Betinget». Slik kunne det ikke være, mente Tidemand, da det ville utelukket arkitekturen fra kunsten. Dessuten hadde mange kunstverk religiøse motiver, slik at de også tjente en nyttefunksjon.

Tidemand hevdet isteden at skillet mellom kunst og håndverk var et skille innen kunstverket selv, nemlig mellom *kunsten* i det og *håndverket*. Håndverket var for Tidemand den virksomheten hvor *materien* ble omdannet til å bli et uttrykk for den ideen som kunsten hadde frambrakt.

Kunsten skaber altsaa *Ideen og den Form*, hvori den synlig skal fremtræde, Haandværket efterligner denne form i *Materien*, hvorved Kunstfrembringelsen saa at sige faaer sit Legeme, og det enten et virkeligt, paatageligt (Skulptur o. s. v.), eller med Skin af Realitet, frembragt ved optisk Illusion (Maleri).<sup>145</sup>

Kunsten var derfor knyttet til ideen og den skjønne formen, mens håndverket var å betrakte som en kopiering. Likevel var det ikke noe absolutt skille mellom kunsten og håndverket i kunstverket, da Tidemand insisterte på at den synlige framstillingen av ideen også var en kopieringsprosess. For å kopiere bra trengte håndverkeren sans for kunst og følelse for form, for «Haanden efterligner med Lethed, hvad der staaer klart for Anskuelsen, medens en tilvant, aandløs Haandfærdighed uden fuldstændig Indsigt i Form, aldrig vil afgive nogen dygtig og

---

<sup>144</sup> De to andre var artikkelen om Kaulbach og historiemaleriets utvikling og anmeldelsen av Gudes *Høyffell*. Tidemands søknad ble imidlertid avslått av bestyrelsen på et møte den 9. juni 1845, noe som ble beklaget i en artikkel i *Morgenbladet* den 9. juli. Der trøstet man seg med at de tre «virkelig sagkyndige» medlemmene av bestyrelsen hadde stemt for at Tidemand skulle bli tatt opp.

<sup>145</sup> *Morgenbladet*, 22. april 1845.



paalidelig Haandværker». Tidemand trekker her håndverkeren opp i kunstens rike. Men det er tydelig at han kjente godt til det skillet som vanligvis ble trukket. Slik sett er det vanskelig å si at det er en førmoderne kunstforståelse (i Shiners forstand) som kommer til uttrykk. Vi må vel heller se Tidemands refleksjoner i denne artikkelen i lys av at den var skrevet som en støtte til Tegneskolens virksomhet, der håndverkere fikk sin utdanning, og opplæring i tegnekunsten.

Alle samfunn hadde ansvar for å skaffe seg håndverkere med kunstsans.<sup>146</sup> Det var også et moralsk ansvar: «Ved den Indflydelse, Kunst og uddannet Haandværksdrift udøver paa en Nations Skjönhedssands, modarbeides som oftest den fordærlige Lyst til Pragt og Glimmer og betydningsløs Luxus; thi alene den *ædle Form* tilfredsstillter da». Igjen ble den glimrende overflata, det utvortes tantet Tidemand fant hos de franske malerne, tematisert. Motsetningen til overflatas glimmer var denne gangen ikke detaljrealisme, hvor det karakteristiske kunne tre fram, men en *edel form*. Fokuset på den edle formen antyder her et klassisistisk kunstsyn hos Tidemand, som ser ut til å ha vekslet mellom hvilket fokus han valgte ut ifra hvilken sammenheng teksten var skrevet i. Antakelig følte han at begrepet om «den edle formen» var mer i pakt med det estetiske programmet til Tegneskolen, slik at det kunne hjelpe ham å få innpass i styret. Ole Rønning Johannessen har også helt riktig kommentert at Tidemands artikkel var langt fra original, og at den var skrevet ut ifra samme kunstsyn som Linstow ga uttrykk for i 1820.<sup>147</sup> Det var kanskje også noe av grunnen for at direksjonen ikke lot seg imponere, og avviste Tidemands søknad om opptak.

Tidemands klassisistiske kunstsyn i denne artikkelen var antakelig mer et strategisk spill for å komme inn i direksjonen enn den gjenspeilet hans eget kunstsyn. Likevel var hans estetiske grunnsyn konsistent nok når det gjaldt hans skepsis mot at «kunsten» skulle bli for påfallende i verket. Skepsisen var grunnet i en frykt for splittelse i verket, hvor formen ikke lenger var et legitimt uttrykk for innholdet. Hvis den kunstneriske behandlingen ble påfallende, eksempelvis gjennom en kraftig penselføring, ble det gjerne sett på som en *motepreget* malemåte, flyktig og uten substans.

Allerede i sin første kritiske oversikt over kunstforeningens høstutstillinger hadde Tidemand avvist moten i kunsten:

---

<sup>146</sup> Utdannelsen på *Tegneskolen* betraktet Tidemand som viktig, da håndverkerne for det meste var uten innsikt i kunstens skjønne former: «Vore Haandværkere dreve deres Syssel kun i den tarveligste Nødtørftigheds Tjenest, og som Autodidakter indskrænkede de sig alene til de traditionelle plumpe Former» (*Morgenbladet*, 22. april 1845). Den lave standarden på norske håndverkere gjorde at man måtte søke håndverkere i utlandet når slottet skulle bygges.

<sup>147</sup> Se Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 80.

I intet menneskelig Forhold er vel Modens Absolutisme mer forkastelig, end netop i Kunstens skjønne Rige. Det evige og uforanderlige Skjønne, det Sande og det Karakteristiske ere de Grundprinciper, hvorfra al Kunstvirksomhed bør gaa ud, og det vilde være en reen Selvmodsigelse at paastaa, at det Absolute var underkastet nogen Paavirkning af den allerværste af alle Tyranner, Moden, der, som en sand Proteus, ei er i morgen, som den var i dag, og saa fremdeles.<sup>148</sup>

Tidemand betraktet kunsten som motens motsetning, som det evige som sto imot det flyktige og forbigående. Den skepsisen han uttrykte i forhold til de franske bildene i 1844, kan knyttes til hans generelle skepsis mot en overflatisk og forfeilet dannelse, som han mente var karakteristisk for Welhavens krets. Det lå derfor et etisk element til grunn for hans forkastelse av det franske flitter, «den forfængelige Lyst, ved kunstige Midler, paa Sandhedens og den sande Kunsts Bekostning, at ville blænde Øinene», som han sa det i sin kommentar om Gudes *Høyfjell* (jf. s. 66).

Tidemand forbandt den overflatiske dannelsen med en aristokratisk kultur, som han fryktet var på vei inn i Christianias borgerskap. Hans skepsis til denne kulturen kom fram i forbindelse med en enakters vaudeville som Rolf Olsen fikk oppført første gang 7. november 1847, *Salonen eller Intrigen i Kræmmerhuset*. Det var den første norske vaudeville som ble oppført på Christiania Teater. Arild Linneberg har i *Norsk litteraturkritikks historie* kommentert at Olsen med stykket forsøkte å etablere en borgerlig og demokratisk radikalisme på den norske scenen; han forsøkte å skape en kunst for borgerskapet, som skulle utvikle dets selvbevissthet.<sup>149</sup>

Vaudevillen harselerte med det øvre borgerskapets sverming for fransk kultur, eksemplifisert i stykket gjennom forsøk på å holde salonger etter parisisk forbilde. Rolf Olsen hadde i sceneanvisningene framhevet hvordan de forskjellige aktørene i denne salongen entret scenen med latterlige moderne påkledninger. Begrepet om det moderne var altså knyttet til moten, her framstilt som svermingen for en utspjåket og jålete fransk overklassekultur. Og moten var ikke annet enn staffasje som var tom for innhold. Linneberg ser Olsens vaudeville som et eksempel på at hierarkiet mellom høy- og lavkultur var snudd opp ned i forhold til de gjengse normene. Dannelsen, som skulle foredle menneskene, hadde sine fallgruver; den kunne degenerere i en falsk og overflatisk livsførsel.<sup>150</sup> Syngespilletts dramatiske høydepunkt var da herr Wasserman dukket opp fra under bordet, hvor han hadde gjemt seg, og med sin sunne

---

<sup>148</sup> *Morgenbladet*, 21. november 1844.

<sup>149</sup> Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie*, bind 2: 1848-1870, 30.

<sup>150</sup> Se *ibid.*, 24-34.

fornuft og kjøpmannsånd skjelte ut sin bortskjemte kone og resten av den utspjåkede salongen.

Olsens vaudeville vakte stor begeistring hos publikum, som tydeligvis fant sine fordommer mot det høyere borgerskapets og embetsmennesenes franskinspirerte jåleri bekreftet. Også Emil Tidemand uttrykte sin begeistring i *Morgenbladet*, hvor han gikk i rette med *Rigstidendes* anmelder, som i sin kommentar hadde insistert på at syngespillet ga et falskt bilde av det selskapelige livet, og nærmest degget for det jevne publikum.<sup>151</sup> Denne tendensen i stykket var viktig, mente Tidemand, da Olsen ved sine overdrivelser kunne påpeke det farlige og usunne i fascinasjonen for det moderne, franske bylivets levesett. Tidemand betraktet denne aristokratiske kulturen, som deler av Christianias borgerskap var i ferd med å ta opp, som en kultur som hadde mistet sine viktigste røtter.

Den skepsisen Tidemand hadde vist i forhold til de franske maleriene som var stilt ut i Kunstforeningens lokaler i 1844, var dermed knyttet til hans skepsis til den overflatiske dannelsen. Borgerskapets franskinspirerte og overflatiske selskapelighet hadde for Tidemand sin parallell i de franske malerienes overflatiske penselføring, hvor alt alvor var borte.

### ***Tysk satire og norsk idealisme***

I 1849 ga Christian Tønsberg forlag ut en bok som nyttårgave til leserne. Den var adressert til kunstskere, og bar tittelen *Anviisning til i tre Timer at blive Kunstkjender og Kunstdommer*. Dette var en liten bok, som opprinnelig var forfattet av den tyske advokaten Johan Herman Detmold, og som henvendte seg til de som gjerne ville bli medlemmer av kunstforeninger. Den ble bearbeidet for å passe norske forhold; «Efter det Tydske» står det å lese på forsida. Boka skulle ikke befatte seg med dypsindige teorier om kunst, men heller gi en oversikt over kunstkjennerfraseologien, «en Samling af de Udtryk, Phraser, Floskler og Interjektioner som til sammen udgjøre Kunstkjenderen».<sup>152</sup>

Detmold insisterte på berettigelsen av denne framgangsmåten ved å vise til studenten i Goethes *Faust*, som trodde at «der maatte være et Begreb ved Ordet», noe som viste seg å

---

<sup>151</sup> Anmeldelsen sto på trykk i *Morgenbladet* 5. desember 1847. *Rigstidendes* anmelder Georg Elias Schelderup kritiserte stykket den 23. november, etter først å ha levert en positiv anmeldelse. Stykkets popularitet hos massen hadde imidlertid fått ham på banen igjen, da det var en fare for at folket virkelig trodde at satiren var treffende. Og publikum hadde faktisk ment å kunne kjenne igjen alle av stykkets figurer. Stykkets fare besto derfor i at det bestyrket allerede eksisterende fordommer, mens teaterets oppgave heller var å rette opp skjeve forestillinger og opplyse folket.

<sup>152</sup> *Nytaarsgave for Kunstskere, indeholdende: Anviisning til i tre Timer at blive Kunstkjender og Kunstdommer*, 12.

være dårskap: «Ingen vil forlange det, allerminst av en Kunstkjenders Phraser».<sup>153</sup> At det ikke var knyttet noen begreper til frasene, gjorde det desto enklere å bli kunstkjenner. Det gjorde også at fraseologien var et enda bedre verktøy for å bli kunstkjenner enn den var for å lære seg et språk:

Den som t. Ex. Lærer Engelsk blot formedelst Phraseologi, vil vist forstaae dette Sprog kun meget overfladisk, og kan ikke antages at have opfattet dette Sprogs Aand. Ganske anderledes er det med Kunstkjenderi. Dette bestaaer *ene og alene i Phraser*.<sup>154</sup>

Derfor ville man, ved å lese Detmolds lærebok, kunne bli en *virkelig* kunstkjenner, like godt skolert som noen annen i hele Norge eller Skandinavia. Det eneste man trengte ved siden av å kunne frasene, var en personlig egenskap: «*man maa ikke være forknytt*».

Da Welhaven kommenterte boka i et privat notat, kunne han ikke gå med på Detmolds (ironiske) påstand om at en kunstdommer ikke behøvde noen dypere forståelse for kunsten. Tvert imot måtte man være i besittelse av medfødte evner for å kunne dømme om kunst:

Enhver, der med den sande Interesse har tænkt over Kunsten og dens Væsen, ved at der til den rette Opfatning af disse Ting først og fremmest hører et Naturanlæg, der i sit Væsen ei er forskjellig fra den Evne, der betinger Kunstnerens egen Udvikling. En Kunstdommer, der mangler dette Oprindelige vil ogsaa i sit Raisonnement vise sin Afmagt ligesaa tydeligt som den ukaldede Arbejder i nogen Kunstretning røber ved sit Værk hvad han aldrig kan naae.<sup>155</sup>

Likevel innrømmet Welhaven at en kunstkjenner ikke så enkelt kunne avsløres som en taskespiller, da «Kunstdommerens Gjerning gaaer lettere fra Haanden og hans Surrogater for det manglende Væsen er i Almindelighed mindre udsatte for nøiere Prøvelse».<sup>156</sup>

Det var en typisk satire Detmold ga ut under tittelen *Die Kunst in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden* i Tyskland i 1834. Derfor kan det synes merkelig at Welhaven kunne finne nyttårgaven nyttig som en lærebok for de som ville bli kunstkjenner på en overflatisk måte. Men det finnes en naturlig forklaring på Welhavens anbefaling. Den norske utgaven var nemlig ikke en likefram oversettelse av Detmolds satire. I stedet var det en sjangermessig hybrid som ble gitt leserne i gave. For inne blant Detmolds satiriske og sprudlende tekst blandet det seg rent opplysende avsnitt. De fleste tilleggene var hentet fra Johann Georg Sulzers

---

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Ibid., 33.

<sup>155</sup> Welhaven, «Nytaarsgave for Kunstelskere», i *Samlede verker*, 5:595.

<sup>156</sup> Ibid., 595.

*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1773). Leserne kunne eksempelvis finne en nærmere beskrivelse av hva som karakteriserte historiemaleriet i forhold til sjangermaleriet, og de kunne finne definisjonen til mange av de begrepene som ble brukt i frasene.

Bakgrunnen for denne omarbeidelsen var nok at man anså kunstforholdene i Norge som lite utviklet i forhold til Tyskland. Det fantes ikke et stort og kunstinteressert borgerskap som med letthet benyttet seg av bildekunstens begreper og fraser. Derfor følte antakelig forleggeren Christian Tønsberg at det var nødvendig å få dem forklart. Oversetteren (som forblir anonym) hadde forsøkt å tilpasse disse innskuddene til Detmolds satiriske stil; det ble eksempelvis advart mot å lese Sulzers bok, da dens herskende tone visstnok var ironisk (mens den selvfølgelig er en alvorlig lærebok). Men selv om det var tatt noen slike litterære grep for å redde satiren, så mistet Detmolds bok mye av sin litterære egenart i den norske oversettelsen. Resultatet må likevel betraktes som interessant og ikke minst karakteristisk for den norske kunstinstitusjonen på denne tida.<sup>157</sup>

Vi skal se nærmere på den mest interessante tilføyelsen til Detmolds tekst. Det gjelder tillegget til frase nummer 20, som omhandler *ideen* i et kunstverk. Frasen selv lyder slik: «Et varmt holdt og godt malet lille Billede, hvis Idee tiltaler; Udførelsen vidner om stor Flid og høi Genialitet. Baggrunden træder fortræffelig tilbage og det hele Billede gaaer overordentlig fra hinanden». Denne oversettelsen ligger tett opp til den tyske originalen, som igjen ser ut til å ha vært hentet fra en kunstanmeldelse. Detmold selv hadde ikke funnet det nødvendig å føye noen anmerkning til begrepet *idée*, men i den norske versjonen kunne man lese en lengre redegjørelse for hvordan et bildes idé skulle forstås. Anmerkningen var i dette tilfellet ikke hentet fra Sulzer, slik det var tilfelle med de fleste andre anmerkningene. Det var fordi idé var et begrep «som først opkom i den nyere Tid, og derfor ikke omtales af Sulzer».<sup>158</sup> Tillegget til frasen ser derfor ut til å ha vært oversetterens eget bidrag.

Welhaven kommenterte ikke dette partiet i boka i notatet sitt, noe som kan synes merkelig, da mye av det som ble uttrykt om ideen var i pakt med hans egne tanker. For i kommentaren til frase nr. 20 kunne man bl.a. lese følgende: «Ideen i et Kunstværk er efter min Overbeviisning Kunstnerens Aand, som gjennemtrænger hans Værk. Ideen er Billedets Sjæl». Denne ideen var vanskelig å gripe, og måtte ikke forveksles med en framstilling av et eller annet slags begrep eller en moralsetning: «Der gives mangfoldige Billeder, hvor Kunstneren

---

<sup>157</sup> Den danske oversettelsen av Detmolds satire kom ut i 1854, og den hadde de samme tilleggene som i den norske oversettelsen. Det er derfor sannsynlig at den danske oversetteren, Knud Andersen, har tatt utgangspunkt i den norske oversettelsen.

<sup>158</sup> *Anviisning til i tre Timer at blive Kunstkjender og Kunstdommer*, 43.

netop ved at lægge en saadan Moral i dem, har søgt at erstatte, hvad han manglede, – Aand». <sup>159</sup> Disse bildene passet imidlertid best i bildebøger for barn, for kunstverk var de ikke, insisterte den norske oversetteren.

Når han så skulle forsøke å si noe mer om hva ideen var, så viste den seg vanskelig å gripe:

En sand Kunstner vil i sit mindste Værk, i den meest flyktige Skitse, i den meest ubetydelige Studie altid give os Noget som tiltrækker, rører, fortryller, Noget som har Aand, Sjæl, en Idee. Kun Aanden (i Kunstværket) taler til Aanden (hos Tilskueren), men ligeledes er det ogsaa Aanden alene, som finder Aanden. <sup>160</sup>

Her kommer den idealistiske estetikken tydelig fram. De overflatiske frasene kunne ikke gripe det sentrale i verket likevel, for i verket var det en åndelig kommunikasjon som fant sted. Derfor måtte heller ikke den kunstneriske bearbeidelsen bli for påfallende, slik at den tiltrakk seg oppmerksomhet på innholdets bekostning. Det var dette som ble tematisert i avvisningen av maneren i et annet tillegg i den norske oversettelsen av Detmolds satire:

Naar man altsaa siger om et Maleri, at det har Maneer, da vil man udtrykke, at det har Noget, der strider med Efterlignelsens Fuldkommenhed. Egentlig burde man ved ethvert fuldkomment Kunstværk ikke see andet, end de fremstillede Tings Natur, uden at bemærke Maleren hans Fremgangsmaade. Ved Malerier som ere *manerede*, bemærker man derimod strax en vis særegen Behandling, en særegen Smag fra Kunstnerens Side, hvilke lede os bort fra Gjenstandens Betragtning og henføre vor Opmærksomhed alene paa Kunsten. <sup>161</sup>

Disse betraktningene viser tidas syn på det man kalte «kunsten». Den var et middel for at innholdet skulle tre klart fram; den måtte være transparent slik at innholdet kunne skinne gjennom.

I Detmolds satiriske bok møter vi i den norske oversettelsen det vi kaller den idealistisk kunstforståelsen. Den kom til å bli den dominerende estetikken i løpet av 1800-tallet, og var dermed den kunstforståelsen som de første avantgardistiske retningene måtte gjøre opprør mot. I Norge kom den til å bli systematisert gjennom Marcus Monrads behandling av kunsten og det skjønne, og vi skal se at hans syn på forholdet mellom «kunsten» og innholdet i verket er på linje med det man kunne lære ved å bruke tre timer på å bli kunstkjenner og kunstdommer.

---

<sup>159</sup> Ibid., 43.

<sup>160</sup> Ibid., 44.

<sup>161</sup> Ibid., 55.

### *Monrads idealistiske kunstforståelse*

I en anmeldelse av Wergelands *Den engelske Lods* og *Jødinden* i *Morgenbladet* i 1844, kritiserte den anonyme anmelderen de kritikerne som gjerne slaktet det meste av litteraturen ut fra en kompetanse som bestod i at de «ved en planløs Læsning af alskens – især udenlandsk – æsthetiske Brokker have svækket sin Nydelsesevne og forkvaklet sin naturlige Smag».<sup>162</sup> Som botemiddel mot den forkvaklede smaken og den forringede nytelsesevnen satte anmelderen en estetikk som så visst ikke bygde på brokker, men som var en hel vitenskap, og som kunne vise at det skjønne og det poetiske bygget på et allment og fornuftig grunnlag. Denne vitenskapen var den hegelianske estetikken. Den var ikke noe å gi seg i kast med for det allmennelige publikum, da den krevde «et dybt og omfattende Studium». Det var derfor en jobb for kritikerne.

Den anonyme anmelderen var Marcus Jacob Monrad (1816-1897), som i 1844 nettopp hadde kommet tilbake fra en lengre studiereise. Han hadde i 1842 fått et stipend for å reise til Berlin og studere filosofi og spekulativ teologi. Selv skrev han i sin reiseberetning at formålet med turen var å studere det hegelske systemet, som han allerede før avreisen hadde begynt å beskjeftige seg med.<sup>163</sup> Monrad studerte hegelianismen i Berlin fra august 1842 til våren 1843, da han la ut på en lengre reise i Europa, hvor Roma og Paris var reisemålene. På denne turen studerte han også kunsten i de europeiske kunstmuseene. Med seg som veileder hadde han Hegels *Innledning til Estetikken*, som han fordypet seg i i løpet av oppholdet i Paris.

I anmeldelsen av Wergelands stykker i 1844, insisterte Monrad på at et studium av den hegelianske estetikken ikke ville forandre den naturlige smaken, slik det var tilfelle med den brokkvise lesningen av utenlandske estetikker. Publikums smak sto ved lag; de skulle ikke begynne å tvile på sine følelser. De skulle nemlig «tro; tro sine egne dybe Følelser, tro Begeistringen, naar den river Aanden ud af Hverdagslivets Folder og aabner Udsigten til en høiere Verden, tro de Syner, der herfra skimte ned, tro paa Skjønheden og Kjærligheden».<sup>164</sup>

Monrad skrev ikke mange anmeldelser av bildekunst, men han var en viktig litteraturkritiker i samtida. Denne virksomheten utførte han gjennom flere tiår som anmelder i *Morgenbladet*. Hans base var Det Kongelige Frederiks Universitet, hvor han ble ansatt som universitetslektor i filosofi fra 1845, mens han fra 1851 virket som professor i filosofi sammen med Welhaven. Når det gjelder forståelsen av bildekunsten, kom Monrad først og fremst til å være

---

<sup>162</sup> Sitert etter Tom Christophersen, *Norsk litteraturkritikk 1770-1890: En antologi* (Oslo: Gyldendal, 1974), 89.

<sup>163</sup> Se H.O. Christophersen, *Marcus Jacob Monrad: Et blad av norsk dannelses historie i det 19. århundre* (Oslo: Gyldendal, 1959), 60.

<sup>164</sup> *Morgenbladet*, 22. november 1844.

sentral gjennom sin systematisk oppbygde idealistiske estetikk. Vinteren 1858-1859 holdt han en forelesningsrekke om estetikk, og den ble i 1859 publisert under tittelen *Tolv Forelesninger om det Skjønne*. Denne avhandlingen kom til å bli en sentral referanse for mange av kunstkritikerne i samtida.

Monrads estetikk var en sammenføyning av tendenser fra både Platon og Aristoteles, fra Hegel og Kant. Han avviste i samsvar med Kant enhver regelestetikk, da det knyttet kunsten til spesifikke begreper. Det var slike begreper enkelte kritikere tok med seg etter planløs lesning av utenlandske estetiske brokker, og som i sin tur kom til å stå i veien for den umiddelbare oppfatningen. Men selv om Monrad avviste regelestetikken, lå det likevel en rasjonalitet i bunnen for den estetiske dommen. Den som hadde reflektert til bunns over skjønnetens forutsetninger ville nå klarhet. I likhet med Hegel betraktet Monrad mennesket som et fornuftsvesen; i bunn og grunn var mennesket en filosof. Drifta etter det rasjonelle var det samme som drifta etter å forstå verden; det var menneskets behov for å se seg selv som del av et sammenhengende og fornuftig hele. Monrad sammenfattet denne helheten under begrepet idé, hvor skjønneten var denne helhetens avglans.

Det var som tolker av skjønnetsopplevelsen at kritikeren fikk en sentral rolle hos Monrad. For mens alle hadde muligheten til å gripe skjønnetens åpenbaring, så kunne ikke alle sette seg inn i den filosofiske *begrunnelsen* for skjønnetens sentrale posisjon. Den ble først åpenbart for den som fikk grep om den hegelianske estetikken. I en artikkel om litteraturkritikk som sto på trykk i *Morgenbladet* i 1869 kommenterte Monrad at publikum ville felle korrekte estetiske dommer, men de kunne ikke gi tilstrekkelige grunner for sin dom. Ofte ville man knytte sine dommer til det Monrad kalte «tilfældige Sympathier og Tendenser». De var gjerne knyttet til en bestemt tid, og angikk derfor ikke det som var allmenngyldig sant og skjønt. Det var nettopp slike tilfeldige sympatier og tendenser kritikeren kunne gjennomskue. Monrad tenkte seg derfor kritikken som en aktivitet som ble utøvd fra en privilegert posisjon: «Den bør just være hævet over Øieblikkets Sneverhed og tilfældige Smag; den har ikke blot at vise Behag eller Mishag, men stedse at føre dette tilbage til almindelige, i Sagen selv liggende Grunde og saaledes virke oplysende og befriende».<sup>165</sup>

I Monrads idealistiske estetikk hadde kunsten en sentral posisjon, da den skulle vise veien mot en høyere eksistens. Den skulle vise betrakteren en mer sann verden enn den umiddelbart tilgjengelige, en verden hvor begeistring ventet. Og selv om Monrad forsvarte publikums umiddelbare dom, mente han likevel ikke at hvem som helst kunne dømme rett og få

---

<sup>165</sup> *Morgenbladet*, 26. januar 1869.



del i den umiddelbare begeistringen. Det umiddelbare bygde hos Monrad på noe som ikke var fullt så umiddelbart, nemlig dannelsen. Monrad så dannelsen som en overgang fra å felle smaksdommer på grunnlag av *det behagelige* (som er subjektiv, knyttet til kroppens behov og derfor også til råheten), til å dømme om det *skjønne* (som er frigjort fra det subjektivt behagelige og fra kroppen).<sup>166</sup> Han knyttet seg til Kant ved å se uenigheter i smaksdommer som uttrykk for at man mistok dommer om det behagelige for å være dommer om det skjønne. Ved å gi avkall på sanselighetens egoisme, kunne man åpne muligheten for å gjennomsyres av det skjønne og gode. Dermed ville dannelsesprosessen føre til at man kunne felle gyldige dommer.

Monrad tok i den sjettede forelesningen i *Tolv forelæsninger om det Skjønne* opp Kants begrep om skjønnheten som et formålsløst formål. Kant hadde i *Kritikk av dømmekraften* insistert på at det kunstneriske elementet handlet om en formal kvalitet ved verket, en formal organisering av bildets elementer som gjorde at verket framsto som formålsrettet.<sup>167</sup> For Kant var ikke verkets innhold det sentrale når man skulle felle en estetisk dom. Monrad innrømmet at Kants oppfatning av den estetiske dommen var viktig, da han hadde klart å skille den estetiske dommen fra andre dommer (som den moralske dommen). Men Monrad kunne ikke slå seg til ro med Kants formale kunstforståelse; han fant det nødvendig å knytte Kants oppfatninger til noe *høyere*. Menneskets ånd var ikke skapt kun for behagelige sitringer, insisterte Monrad, men for sannheten, for ideen selv.<sup>168</sup> Formen var skjønn fordi den var ideens. Denne refleksjonen omkring formen som ideens form markerte overgangen fra en kantiansk til en hegeliansk estetikk i Monrads forelesningsrekke.

Formens skjønnhet kom av at den var gjennomlyst av ideen. Dermed ble motsetningen mellom form og innhold opphevet. Formen var ikke bare form, ikke bare en ekstern og konvensjonell manifestasjon av et innhold. Den var tvert imot nødvendig for at ideens egen sannhet kunne manifestere seg. Formen var innholdets egen sannhet.

---

<sup>166</sup> Det er derfor at øyet og øret blir det skjønnes sanseorganer.

<sup>167</sup> Kant kommenterer smaken for bildekunsten i §14: «I maleri og skulptur, ja i bildende kunst, i byggekunst og hagekunst såfremt de er skjønne kunster, er *tegningen* det vesentlige. Det grunnleggende for smaken utgjøres her ikke av det som fornøyer i fornemmelsen, men bare av det som behger gjennom sin form». Sitert fra Kant, *Kritikk av dømmekraften: (i utvalg)*, overs. av Espen Hammer (Oslo: Pax, 1995), 95.

<sup>168</sup> Kant avviste også at det skjønne var knyttet til pirring eller sitring. I §14 avviser han pirringens delaktighet i det skjønne: «Det er en vanlig feiltagelse, og skadelig for den ekte, ufordervede og velbegrunnede smak, å mene at den skjønnhet som tilkjennes gjenstanden på grunn av dens form, kan forøkes gjennom pirring. I den hensikt å interessere – utover det tørre velbehaget – sinnet i forestillingen om gjenstanden, og på den måten tjene til lovprising av smaken og dens kultivering, i særdeleshet når den ennå er rå og uavet, kan pirring riktignok komme i tillegg til skjønnheten. Men pirring skader virkelig smaksdommen dersom den oppfattes som et kriterium for bedømmelse av skjønnhet». Kant, *Kritikk av dømmekraften*, 95. Kant hadde bare overbærenhet med pirringen så sant den ikke forstyrrer den skjønne formen.

For Monrad var utgangspunktet for kunsten en følelse av at man møter et kaos når man betrakter verden: «en Vrimmel af de forskjelligste Ting, der tilfældigt tumles om hinanden, tilsynelatende uden Orden, uden fast Bestemmelse og Øiemed». Men dette kaoset er bare tilsynelatende:

... der er dog stedse Noget, som Tingen *skal være* og som den *i sin inderste Grund er*. Dette, den guddommelige Tanke, hvis mere eller mindre fuldkomne Udtryk Tingen er, kalder man allerede fra de gamle Philosophers Tid dens *Idee*, et Ord, der efter sin Grundbetydning staaer i Forbindelse med at *see, vide, erkjende*. I Virkeligheden er det ogsaa en nødvendig Betingelse for al Erkjendelse, at Tingene ikke egentlig ere dette Ustadige, Flygtige, Præg- og Charakterløse, som de umiddelbart synes at være, men at de have et bestemt, fra Timelighedens og Sandselighedens unddraget Væsen, en *Idee*.<sup>169</sup>

Kunsten var for Monrad derfor en erkjennessfære, hvor tingenes vesen kunne åpenbares. Denne platonske forståelsen var også utgangspunktet for Hegel, som satte opp et skille mellom kunstens verden og hverdagslivets verden: «But the aim of art is precisely to strip off the matter of everyday life and its mode of appearance, and by spiritual activity from within bring out only what is absolutely rational and give to it its true external configuration».<sup>170</sup> For Hegel var det et mål at mennesket skulle gjenkjenne verden som noe som var skapt av ånden, og denne oppgaven ble den sentrale i kunsten. Ved kunsten kunne mennesket se en ytre realisering av seg selv, der materiens fremmedhet var overvunnet.<sup>171</sup>

Kunsten opererte altså i spenningen mellom tingenes flyktighet og deres idé. Og Monrad var klar på at denne spenningen måtte framstilles for at ideen skulle tre desto klarere fram. Det skjønneste skulle ikke bare være en framstilling av ideen i seg selv, men av «Ideer i dens Seier over det Tilfældige; der maa altsaa dog være Spor af Noget, hvorover den kan seire». Da kunstverket skulle vise fram en slik dialektisk prosess, måtte det også oppfylle visse formale krav:

Den virkelig skjønneste Form er saaledes ikke uden et Element af Uregelmæssighed, af Irrationalitet midt i sin Regelmæssighed. Dens Regelmæssighed maa ikke staae der som eensidig, død, engang for alle stedfindende, men som en, der stedse saa at sige fremstaaer, udvikler sig af sin Modsætning. Den vil altid svulme udover den matematiske Linie, men vil dog stedse holde sig tilbage inden harmoniske Forholde.<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> Monrad, *Tolv Forelæsninger om det Skjønne*, 45.

<sup>170</sup> G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on fine art*, 2 bd., overs. av T. M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), 1:289.

<sup>171</sup> Se Michael Podro, *The critical historians of art* (New Haven: Yale University Press 1989), 18-19.

<sup>172</sup> Monrad, *Tolv forelæsninger om det skjønneste*, 60.

Uregelmessigheten ga formen *liv*, noe som var en naturlig egenskap, da ideen ifølge Monrad alltid var levende og utviklende. Det som er levende må også være knyttet til friheten, mente han. Kunstens frihet ledet til kravet om at et kunstverk måtte synes oppstått av seg selv, og ikke gjennom noen tvang. Derfor ble kunsten ett med det organiske verket:

Hvor vi saaledes i Formen see Spor til en ydre Tvang, hvor Formen synes dannet ved Omstændighedernes Magt eller i en for Sagen selv ydre Hensigt, hvor den ikke synes frembragt af sig selv, ved en indre Nødvendighed, der netop falder sammen med Friheden: der er ialfald ikke den fulde Skjønhed tilstede.<sup>173</sup>

En slik organisk utvikling var også utgangspunktet for Monrads refleksjon om forholdet mellom idé og tilsynekomst. Tanken om at ideen kunne gripes gjennom blikket var viktig for Monrad, og det ga bildekunsten en sentral plass i hans estetikk.

For Monrad var (den aristoteliske) teleologien en bestemmende faktor i naturen. Hver art og hver slekt hadde sin bestemmelse; at blomsten var bestemt til å blomstre var nedlagt allerede i dens frø. Om denne teleologiske bestemmelsen fikk utfolde seg fritt, uten å bli hemmet, ville ideen framtre i sin klareste form. Tingenes dypeste vesen var å åpenbare seg, å tre klart og anskuelig fram. Slik ble tingenes innerste vesen ett med det ytre; det mest overflatiske og sanselige falt sammen med det åndeligste. Tingenes ideale overflate ble et uttrykk for deres vesen. Derfor likte han heller ingen bearbeidelse av denne overflata. Monrad var en sterk motstander av sminken; den ble et forførerisk og falskt tegn:

Den organiske Form er kun da skjønn, naar den viser sig som naturligt udviklet af de organiske Kræfter, og Kindens Rødme f. Ex. vil kun da gjøre et tilfredsstillende Indtryk, naar den fremspringer som et naturligt Udtryk for Livets Varme og Sundhed. Den sminkede Farve er naturligvis, saasart den røber sig som Sminke, afskyelig.<sup>174</sup>

Overalt i naturen fant Monrad den samme bestrebelsen etter å skjule materien (som viste til det forgjengelige, til døden), og å framvise den guddommelige bestemmelsen, tingenes ideale form. «Tingenes Skjønhed er saaledes vistnok et *Skin*», skrev Monrad, «i dets dobbelte Betydning at synes og at *straale*».<sup>175</sup>

Skjønnheten kunne ikke tre fullkomment fram i naturen, da materien ofte virket begrensende på formens utfoldelse. Og det ble for Monrad den sterkeste berettigelsen for kunsten, da den skjønne formen der kunne tre fram, renset for det tilfeldige som materien var be-

---

<sup>173</sup> Ibid., 63.

<sup>174</sup> Ibid., 73.

<sup>175</sup> Ibid., 51.

heftet med. Kunsten var «en Fremstilling af det Skjønne for det Skjøttes egen Skyld».<sup>176</sup> Kunsten skulle ha et preg av letthet og flyktighet, en letthet som kom desto sterkere fram som motsetning til materiens tyngde. Dette var skjønnhetens skinn.

Alle som var i besittelse av den guddommelige gnisten, kunne gjenkjenne ideens rene skjønnhet. For Monrad gjaldt dette i prinsippet hele menneskeheten, da alle hadde en guddommelig rest i seg etter syndefallet. Og det var gjennom individuell kontemplasjon av kunsten at man kunne finne tilbake til sitt eget guddommelige opphav. Derfor fantes det heller ingen skjønnhet uten i det «*partiske*» blikket, insisterte Monrad, «for den Aand, der selv har Skjønheden som et Formaal og betragter Tingene fra Skjønhedens Synspunkt».<sup>177</sup> Ideen skjulte seg i den ytre tilværelsen, og kunne bare bli åpenbart ved at den ble «bestrålt» av den levende og subjektive ideen i menneskets ånd. Også kunstbetraktningen ble i dette møtet en aktiv prosess:

Den Betragtning af det Skjønne, hvorved dette først bliver virkeligen skjønt, er saaledes ingen blot Modtagelse eller Optagelse af et Sandseindtryk, men selv for en væsentlig Deel ubevidst frembringende, ikke blot en daguerrotypisk Gjenspeiling, men en indre Malen af et Billede, mere eller mindre modificeret og bestemt af et i Sjælens Indre hvilende Ideal.<sup>178</sup>

Resepsjonen av et kunstverk var altså for Monrad et speilbilde av den skapende prosessen. Mens kunstneren skapte med utgangspunkt i sin visjon av et guddommelig ideal, gjenskapte betrakteren bildet på bakgrunn av idealet i sitt eget indre.

Kunstopplevelsen var avhengig av i hvor stor grad man hadde klart å foredle den guddommelige resten. Kunsten viste oss den ideale verden vi kom fra, og vår oppgave ble å finne tilbake til denne gjennom kunsten. Kunsten kunne nettopp ved sin autonomi, sin avsondring fra hverdagslivet, lykkes med å danne og foredle menneskene:

Kunstens bestemmelse er just at hæve Aanden over Hverdagslivets trange Sphære, befrie den, om end for et *Øieblik*, fra *Øieblikkets* Travlhed og Spænding, lade den smage Evighedens, Ideens rene, forfriskende Luftning og saaledes væsentlig bidrage til Udvikling af den frie ædle *Personlighed*, som igjen giver alle sine Omgivelser og alle Livets Sphærer forhøiet Betydning.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Ibid., 144.

<sup>177</sup> Ibid., 142.

<sup>178</sup> Ibid., 143.

<sup>179</sup> Ibid., 145.

Derfor insisterte Monrad på at kunsten bare kunne være nyttig hvis den ikke var til for nyttens skyld, men for skjønnheten. Den virket gjennom foredling.

Monrad reflekterte spesifikt over den kunstneriske materiens bestemmelse i den siste forelesningen i *Tolv Forelæsninger om det Skjønne*:

En viktig Side ved et Kunstverks Skjønhed er netop at det anskueliggjør Aandens absolute Overmagt over Materien. Denne sidste er for Kunstneren absolut blød; den tør ikke have nogen Betydning i sig selv, noget andet tilsyneladende Formaal, end det at føie sig i den af Kunstneren tilsigtede Form.<sup>180</sup>

Materiens bløthet var også et sentralt moment i refleksjonen over forholdet mellom kunstarten. Monrad tolket utviklingen fra den egyptiske kunsten, over antikken og fram til den moderne tida, som en gradvis overvinnelse av materiens motstand. Denne fortellingen om kunstens utvikling fulgte Hegels kunsthistoriske framstilling, hvor maleriet ble stående som det mest moderne kunstneriske uttrykket. Det sto den åndelige virkeligheten nærmere enn eksempelvis skulpturen, fordi det presenterte seg mer som et uttrykk for noe indre:

Som Materialet her er finere, aandigere og staaer saa at sige ved Synlighedens yderste Grændse, for saa vidt som kun Synlighedens almindeligste Betingelse endnu er tilstede, saa er Maleriets Genstand eller Idee ogsaa en finere, aandigere. I den maleriske Skjønhed er ikke alene Materien forsvunden i Formen, men selv den legemlige Form fremstiller sig her væsentlig kun som et *Udtryk* for noget Indre, noget Sjæleligt. Maleriet maa i langt høiere Grad end det plastiske Verk have *Charakter* og *Stemming*, hvortil det ogsaa netop i *Farven* har det tjenligste Middel.<sup>181</sup>

Monrad beskrev den utviklingen som hadde skjedd innen maleriet – fra historiemaleriet, gjennom sjangermaleriet og til landskapet – som en utvikling hvor det plastiske momentet mer og mer ga etter for fargen. Denne utviklingen var i landskapsmaleriet kommet så langt at Monrad kunne beskrive det som et maleri «der mere og mere strømmer over i subjectiv Stemning, tilsidst næsten kun er en i Farver fastholdt Musik».<sup>182</sup>

Monrads idealisme var altså en autonomiestetikk, hvor kunstens ideal var å hvile i seg selv. Betrakteren skulle bli slått av kunstverkets indre harmoni og ro. Og selv om Monrad var opptatt av at tilskueren skulle tro på sine egne følelser, så var han skeptisk til massepublikumets smak. Han advarte mot en kunst som søkte å smigre publikum gjennom å jage etter effekter. Vi kan se dette som en tematisering også av kunstens situasjon i kunstutstillingens tidsalder. Blant hundrevis av bilder kunne det være fristende for en kunstner å søke publikums

---

<sup>180</sup> Ibid., 151.

<sup>181</sup> Ibid., 154.

<sup>182</sup> Ibid., 155.

oppmerksomhet ved å jage etter effekter. Men dette ville være å gi avkall på kunstens autonomi, dens harmoni og ro, på samme vis som når man søkte nytten for nyttens skyld. Hegel kritiserte selv den effektsøkende kunsten i sin estetikk: «Der Effekt überhaupt ist die überwiegende Richtung nach dem Publikum hin, so dass sich das Gebilde nicht mehr für sich ruhig, selbstgenügend, heiter darstellt».<sup>183</sup> En slik kunst skapte ingen varig virkning, bare en kort og monologisk kontakt mellom bilde og betrakter.

### ***Kunstkritikken som etablert diskurs***

I perioden mellom 1835 og 1860 utvikles mange av de institusjonene og disiplinene i Norge som kom til å utgjøre det moderne kunstsyste­met. Både kunstforeningene og et kunstmuseum ble opprettet i disse årene, og med dem også et publikum for kunsten. Disse institusjonene er viktige for forståelsen av kunsten som en egen verden, opphøyd over hverdagsvirkeligheten. Med Monrads *12 Forelæsninger om det Skjønne* var det også utviklet et estetisk system som tok utgangspunkt i kunstens autonomi, og som forklarte dens samfunnsmessige viktige posisjon på bakgrunn av denne autonomien. Her var også alle de sentrale begrepene innen det moderne kunstsyste­met etablert, som forståelsen av kunstneren som et geni som produserer et organisk kunstverk som skal kontempleres individuelt. Spørsmålet er så om vi også hadde fått en kunstkritisk praksis som innfridde de forventningene man kunne ha til den innenfor dette kunstsyste­met. Mange har ment at det ikke var tilfelle, og har betraktet kunstkritikken som en spesielt lavt utviklet del av kunstinstitusjonen på denne tida. Denne kritikken har gjerne rammet Emil Tidemand, som var tidas mest profilerte kritiker.

Tidemand har fått et dårlig ettermæle som kunstkritiker. Det kan være flere grunner til det, men først og fremst skyldes det nok at han var Adolph Tidemands bror, og en heftig advokat for Düsseldorf-maleriet i all sin levetid. Med denne malerskolens fall fra tronen mot slutten av 1800-tallet, fulgte også dens forsvarer med. Vi husker at Ole Rønning Johannessen kritiserte ham for å være en kritiker med middelmådig kunstforstand og uten noen kunstneriske grunnsetninger som han arbeidet ut ifra (jf. s. 21). Christian Krohg nevnte ham ikke en gang da han skrev sin artikkel «Den norske Kunstkritiks Historie», publisert i *Verdens Gang* i forbindelse med Høstutstillingen 1900.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Sitert etter Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* (München: Mäander, 1983), 19.

<sup>184</sup> *Verdens Gang*, 19. oktober 1900. Artikkelen er trykket opp i Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen* (København: Gyldendal 1920), 54-62.

Den eneste kritikeren Krohg tok med fra den tidligste kritikkens epoke, var Peter Chr. Asbjørnsen, som hadde skrevet en artikkel om Hans Gude i *Illustreret Nyhedsblad* i 1854. Denne artikkelen fant Krohg så god og forståelsesfull at han mente at noe liknende ikke hadde vært skrevet av noen norsk kritiker verken før eller seinere. Asbjørnsen kunne blitt en «stor kunstkritiker» dersom han hadde fortsatt å skrive kritikker, mente Krohg, noe han imidlertid ikke gjorde. Asbjørnsens artikkel om Gude var derfor som et lysglimt i den norske kunstkritikkens historie, en engangstildragelse som aldri ble fulgt opp. Rønning Johannessen støtter denne vurderingen, og betrakter Asbjørnsen som en som gjennom sitt «rike kunstnersinn og sin sikre kunstsans kom malerne i møte og som ærlig prøvde å leve seg inn i kunstverkets ånd». <sup>185</sup> Han beskriver ham også som en kritiker som gjennom en realistisk innstilling kunne stå opp mot den smakløsheten og penselvirtuositeten som «frekt fikk breie seg i vår kunst». <sup>186</sup>

Hva var det så som var enestående med Asbjørnsens artikkel om Hans Gude? Om vi sammenligner den med Emil Tidemands kritiske aktivitet, så framstår den faktisk ikke som spesielt enestående. For i likhet med Tidemand skrev også Asbjørnsen seg inn i den tradisjonelle idealistiske kunstforståelsen. Det er også verdt å merke seg at Asbjørnsen selv ikke betraktet sin artikkel om Gude som en kunstkritisk artikkel. «At meddele nogen egentlig Kritik over Gudes Arbeider ligger ligesaa langt udenfor denne Artikels Omraade, som det er over Forfatterens Indsigt», innrømmet Asbjørnsen. <sup>187</sup> Derfor kommenterte han heller ikke enkeltbilder i artikkelen. Ved siden av den obligatoriske biografiske oversikten over Gudes liv og virksomhet som maler (slik det var typisk for den illustrerte ukepressen <sup>188</sup>), ga Asbjørnsen en generell karakteristikk av Gudes kunst, og vurderte den opp imot andre kunstnere og kunstretninger. Ofte brukte han sitater fra Gude for å underbygge sin egen tolkning av hans kunst.

At det er idealismens estetikk Asbjørnsen omfavnet går tydelig fram av en sammenligning som Asbjørnsen gjorde mellom Gudes malerier og de naturalistiske maleriene. Naturalismen var nettopp begynt å gjøre seg gjeldende i samtidas maleri. Asbjørnsen oppfattet den som en retning som kunne ta hvilket som helst dagligdags motiv som utgangspunkt, bare motivet ble avbildet med troskap og nøyaktighet. Men for Asbjørnsen manglet disse naturkopistenes bilder både «Smag, Aand og Poesi». Den naturalistiske maleren endte med å framstille «et Slags ufuldkommen Daguerrotyp, men neppe noget Billede af Naturens friske organiske

---

<sup>185</sup> Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 38.

<sup>186</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>187</sup> *Illustreret Nyhedsblad*, 11. mars 1854.

<sup>188</sup> Siri Meyer har vektlagt dette som typiske karaktertrekk i kunstmalerne i ukepressen på denne tida. For nærmere redegjørelse for ukepressens artikler om kunst, se Siri Meyer, *Kunsthistoriens forhistorie i Norge*, 67-70 og 96-120.

Liv». Dessuten ble solskinnet framstilt som et engstelig grått lys, ute av stand til å varme publikums sjel. Å male slik kunne ikke være noe mål for en maler. Asbjørnsens oppfatning var i stedet at man burde lete i naturen etter det som var karakteristisk, og ut ifra det få grep om det ideale. Det var noe de norske malerne hadde lært seg i Düsseldorf. Gjennom sine studier ved akademiet i byen hadde de fått innblikk i kunsten til fortidas og samtidas mestere, og hadde kort vei ut til resten av Europa. I den tradisjonsrike europeiske malerkunsten var kunstens idealitet paradigmatisk til stede.

Danskenes kritikk av det norske maleriet, at de norske malerne var for opptatt av fargeeffekter og komponerte sine bilder for mye, avfeide Asbjørnsen som et uttrykk for danskenes eget tyskerhat. Danskenes egen kunst betraktet Asbjørnsen som altfor strengt naturalistisk; han kalte danskene «supernaturalister», og anklaget dem for å ha et smålig syn på hva som var kunstens vesen. Nordmennene, derimot, søkte mer enn den tørre og grå overflaten på gjenstandene: «Det er ikke Stof, ikke Materiale de søge alene, men Vækning og Beaandelse af den Natur, der er voxet dem ind i Sjælen fra den tidlige Alder, da Øiet først med Kjærlighed begyndte at hænge ved Skov og Sø og Hei og Fjeld». <sup>189</sup> Gjennom kunsten beåndes altså naturen, og hos Gude skjedde beåndelsen gjennom det Asbjørnsen omtalte som en musikalsk fargebruk og en poetisk sannhet i komposisjonen.

Krohgs framheving av Asbjørnsens ene artikkel om Gude synes merkelig i lys av Tidemanns mangeårige innsats som kunstkritiker. Det er spesielt merkelig fordi Asbjørnsen skrev om nettopp Hans Gude, som var den kunstneren som Emil Tidemand skattet høyest ved siden av sin bror. Jeg har en mistanke om at det nettopp var henvisningen til den musikalske fargebruken som var årsaken til at Krohg framhevet Asbjørnsen, og som fikk ham til å se mellom fingrene med den idealistiske estetikken, som han måtte ha følt seg fremmed i forhold til. Og jeg har en mistanke om at det var Krohgs omfavning av Asbjørnsen igjen som fikk Rønning Johannessen til å gjøre det samme. <sup>190</sup> For Krohg var det i 1900 naturlig å tenke på behandlingen av farger som en parallell til en musikalsk komposisjon, noe vi skal se nærmere på i kapittel 5. Hans omfavning av Asbjørnsens kritiske innsats gjenspeiler den overraskelsen han må ha følt da han fant en slik sammenligning i en kritisk artikkel fra 1854.

Men en slik sammenligning var ingen sjelden tildragelse på denne tida. Vi har nettopp sett at Monrad betraktet landskapsmaleriet som «en i Farver fastholdt Musik», og man kan

---

<sup>189</sup> *Illustreret Nyhedsblad*, 11. mars 1854.

<sup>190</sup> Rønning Johannessen legger spesielt vekt på den kjensgjerningen at Asbjørnsen var den eneste kunstsribenten som Krohg kunne omfavne da han skrev sin artikkel om den norske kunstkritikkens historie. Det er myten om at bare kunstnere kan forstå andre kunstnere som Rønning Johannessen omfavner, da han legger vekt på at også Asbjørnsen var en kunstner på sitt felt. Se Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 111-112.



også finne den hos Emil Tidemand, som i 1849 skrev om *Brudeferden i Hardangers* «elegiske Grundklang». En slik beskrivelse fant han naturlig, da det var helt vanlig å sammenligne toner og farger: «man taler jo f. eks. om Farvetoner, Farveskala, Farveakkorder. Saameget mer kunde hin Sammenligning, hvad Totalvirkning angaar, her lade sig høre, som Farven overalt i dette Billede er tildelt en høist væsentlig Rolle».<sup>191</sup>

Emil Tidemand var gjennom sin store interesse for den bildende kunsten og sin store iver etter å formidle den til publikum den personen som bygde opp den kritiske praksisen i Norge, og han var gjennom 1840-årene den mest betydningsfulle kunstkritikeren i landet. Hans innsats blir ikke forringet av at han var talsmann for Düsseldorf-maleriet, da det er vanlig at en kritiker knytter seg til bestemte kunstnere eller bestemte skoler. Det hadde Diderot gjort i århundret før, og det kom Greenberg til å gjøre i århundret etter, uten at deres kritiske innsats ble forringet av det.

Tidemand var selvfølgelig ingen banebrytende kritiker som markerte seg ved å gå imot tidas gjengse smak, eller som utmerket seg gjennom originale og utfordrende synspunkter. Han var en typisk representant for borgerskapets kunstoppfatning. Likevel er det ikke sant at han manglet estetiske grunnholdninger i sin kritikk, da hans kritiske praksis var klart grunnet i den idealistiske estetikken og kunstforståelsen som utgikk fra Hegel. Det var gjennom den at han kunne få perspektiv på de ulike kunstverkene, og det var også gjennom den at han så sin kunstkritiske virksomhet rettferdiggjort selv. Samtidig hadde han også blick for de kunstneriske virkemidlene, som han i pakt med tidas kunstforståelse oppfattet nettopp som virkemidler i tjeneste for noe høyere: bildets stemning eller innhold. I maleriet var materialet så fint og formelig, at det kunne oppløses som uttrykk for et indre, et sjelelig uttrykk. Tidemand var rett og slett en kunstkritiker som virket i pakt med tidas idealistiske kunstforståelse, og han var i sin kritiske praksis fullt på høyde med den kunsten han anmeldte.

---

<sup>191</sup> *Morgenbladet*, 20. februar 1849. Her sitert etter Meyer, *Kunsthistoriens forhistorie i Norge*, 85.

## 2. Nordisk kunst og inderlighet

Vi kunne aldrig haabe, at denne Landstrækning vil fostre et talrigt eller mægtigt Folk; men denne herlige Natur vil heller aldrig, det kunde vi haabe med Fortrøstning, avle en smaasindet Slægt. Ikke blot at vore Omgivelser ere saa stolte og saa forskjellige fra dem, hvorunder andre Folkeslag lever, at de maa paatrykke endog den sløveste af os et Ejendommelighedens Stempel; selve dette Klimats Strenghed, denne Stenmassens Goldhed, maa lære os at Vejen til Lykke og Berøm ikke kan være Blødagtighed og forfinet Luxus, men at de evige Aandens Skatte maa eftertrages, som ledsage Mennesket i Ørkenen, opløfter ham fra trange Livsvilkaar og som han tager med sig naar den hele Sandselighed forvandles til Muld og Støv.

Ludvig Kristensen Daa, 17. mai 1847 <sup>192</sup>

Tidemands og Monrads vektlegging av den subjektive inderligheten knytter dem til det modernes estetikk. Habermas har kommentert hvordan subjektivitetens prinsipp ble dominerende i den moderne estetikken, som begynte med romantikken: «*Modern art reveals its essence in Romanticism; and absolute inwardness determines the form and content of Romantic art*». <sup>193</sup> Vi så i først kapittel hvordan Linstow knyttet seg til romantikkens estetikk i forståelsen av den nordiske arkitekturen og i omfavnelsen av Dahls kunst. Her var inderligheten knyttet til Herders forståelse av «folkesjelen», som hos Linstow ble omtalt som «folkets eget Inderste». For Linstow var denne kunstforståelsen viktig for å kunne hevde at også Norden kunne framstille en egen kunst, en kunst som var like verdifull som den klassiske kunsten.

Habermas fant inderligheten dominerende både innen reformasjonen, opplysningstida og den franske revolusjonen; han oppfattet derfor alle disse kulturbevegelsene som sentrale i etableringen av subjektivitetens dominans. Reformasjonen var viktig fordi Luther gjorde den religiøse troen inderlig: «the world of the divine was changed in the solitude of subjectivity into something posited by ourselves. Against faith in the authority of preaching and tradition,

---

<sup>192</sup> Ludvig Kristensen Daas festtale på Studentersamfundet 17. mai 1847. Se Sanness *Patrioter, intelligens og skandinaver: Norske reaksjoner på skandinavismen før 1848* (Oslo: Universitetsforlaget, 1959), 395-396.

<sup>193</sup> Jürgen Habermas, *The philosophical discourse of modernity: Twelve lectures* (Cambridge: Polity Press, 1987), 18.

Protestantism asserted the authority of the subject relying upon his own insight».<sup>194</sup> Subjektets inderlighet, vendingen mot det indre livet, var en forutsetning for at det guddommelige kunne åpenbares. Denne inderligheten var en forutsetning for både kunstskepelsen og kunstopplevelsen, og den gjennomtrenger Monrads kunstforståelse. I Monrads estetikk er inderligheten knyttet til reformasjonens inderlighet, som en inderlig forbindelse med det guddommelige i tilværelsen. Denne estetikken gir kunsten en særegen status og verdi, fordi den kan ta over en erfaring som tidligere var forbeholdt religionen. Monrads *Tolv Forelæsninger om det Skjønne* kom derfor ikke til å befatte seg med de forskjellige nasjonenes bidrag til kunsten og det skjønne. Tvert imot kan Monrads vektlegging av idealiseringen av mennesker og ting oppfattes som en støtte for et klassisistisk kunstsyn.

Men Monrad var også en stor tilhenger av nasjonalitetsdannelser og av de forskjellige folks åndelige slektskap og bestemmelse. Og for å se hvordan de norske kritikerne siden kom til å forholde seg til Monrads hegelianske kunstforståelse, er det viktig å få grep om hans skandinavisme. I refleksjonen omkring skandinavismen skal vi se at det blir viktig å få grep om hva som karakteriserte den skandinaviske folkesjelen eller folkeånden, for bare ved å gripe denne kunne man også bestemme hvordan den skandinaviske kunsten burde være. Både refleksjonene omkring den skandinaviske og de forskjellige nasjonenes folkesjel ble viktige i forbindelse med de skandinaviske utstillingene som kom til å blomstre fra 1850-årene og framover.

Skandinavismen må også ses på bakgrunn av den moderniseringen man kunne oppleve i samfunnet. For refleksjonen omkring hvordan en norsk eller skandinavisk kunst skulle være skjedd på bakgrunn av en omfattende forandring av en tidligere tradisjonsbundet kultur. Dermed måtte man også reflektere over hva disse forandringene innebar, og på hvilken måte kunsten burde forholde seg til dem. Modernitetserfaringen ble en utfordring for kunstkritikerne.

### ***Monrad som skandinavismens talsmann***

Monrads appell til begeistring og de dype følelsene viste hans tilknytning til patriotene. Han kritiserte troppistene for at deres nasjonalromantiske følelser var lunkne; det var *de* som hadde «forkvaklet sin naturlige Smag» ved lesning av utenlandske estetiske brokker. Welha-

---

<sup>194</sup> Ibid., 17. Også Monrad selv la stor vekt på både reformasjonens og den franske revolusjonens store historiske betydning ved at de brøt med autoritetstro og i stedet lot individet få mer betydning. Vi skal se på hvilken betydning han tiller dette som han kalte «individuasjonsprinsippet» når vi ser på hans syn på skandinavismen.

ven og troppistene var jo også talsmenn for en kulturell forfinelse, hvor det virtuose verkets letthet og harmoniske presentasjon var sterkt vektlagt. Monrad betraktet dem som kosmopolitiske estetikere som fulgte skiftende moter i utlandet, uten å være i kontakt med sitt eget folk og dets følelser.<sup>195</sup> Hans egen fremtoning kan sees i lys av en slik advarsel mot forfinelse og eleganse. Kristian Gløersen, Monrads elev i 1860-årene, kunne fortelle at han «førte seg skjødesløst og hengslete, gikk fort og slengende, det så ut som om ingen klær ville sitte ordentlig på ham, og ingen fremmed kunne falle på at dette var en høyt dannet professor og estetikker».<sup>196</sup> Men Monrad tok også avstand fra de mest nasjonal-kjære patriotene, som han oppfattet som alt for proteksjonistiske. De var mer opptatt av å hegne om Norges nasjonale egenart enn å finne sitt slektskap med de andre nordiske folkene. Dette slektskapet kom til å bli viktig for Monrad, og hos Hegel fant han en filosofisk begrunnelse for sin patriotiske holdning til det folkelige fellesskapet som fantes i Norden.

Da Monrad reiste ut i 1842, var han ingen tilhenger av skandinavismen. På sin europeiske reise etter studietida i Berlin hadde han truffet Orla Lehmann, den danske skandinavisten, i Roma. Lehmann var en forkjemper for både en kulturell og en politisk skandinavisme, og forsøkte å overbevise Monrad om skandinavismens nødvendighet. Men Monrad hadde opponert, og ikke latt seg overtale.<sup>197</sup> Da han kom hjem til Norge i 1844, sto han imidlertid fram som en sterk tilhenger av skandinavismen, og publiserte tre artikler om «Den skandinaviske Idé» i *Morgenbladet* i september samme året.<sup>198</sup> Her argumenterte han for skandinavismen ut fra Hegels tanke om folkeånden.

Monrad tok utgangspunkt i det han kalte skandinavismens idé. Han ville undersøke om det fantes en slik idé, det vil si et skandinavisk fellesskap som man kunne utvikle. Spørsmålet han ville søke et svar på var om «Skandinaven virkelig er *Noget*, er en Nationaleenhed, der har sin bestemte Mission, og da *hvilken* denne er».<sup>199</sup> Monrad bygde sin artikkel dialektisk opp. Han tok utgangspunkt i en statsdannelse bygd på autoritetsprinsippet, det vil si en ytre tvang som holdt folket sammen. Dette særpreget fyrstestatene før den franske revolusjonen. Men ved siden av autoritetsprinsippet hadde individuasjonsprinsippet eksistert, et prinsipp som hadde kommet til uttrykk i reformasjonen: «Reformasjonen angrep det middelalderiske autoritetsbegrep i dets rot, idet den på det indre, religiøse, område vakte følelsen av individets

---

<sup>195</sup> Se Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver*, 135-136.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 339.

<sup>197</sup> Se *ibid.*, 354.

<sup>198</sup> Artikkelen sto på trykk i *Morgenbladet* 24., 26. og 28. september 1844.

<sup>199</sup> *Morgenbladet*, 24. september 1844.

selvstendighet og evige berettigelse».<sup>200</sup> Individuasjonsprinsippet hadde blitt overført til det politiske området ved den franske revolusjonen. Det var rettet imot autoritetsprinsippet som en direkte negasjon: man satte individenes frihet opp imot den ytre tvangen. Denne prosessen satte inn for fullt etter den franske revolusjonen, kommenterte Monrad. Norge løsrev seg fra Danmark, Belgia fra Holland. Frihetstrangen savnet imidlertid grenser; i prinsippet kunne oppstykkingen gjelde stadig mindre enheter, slik at eksempelvis det nordenfjelske Norge ville løsrive seg fra det sønnafjelske. Derfor var samlingstanken like viktig som løsrivelsestanken. For Monrad var samlingstanken knyttet til nasjonalitetsprinsippet; nasjonaliteten var et dypt historisk fellesskap, som ga naturlige grenser for nasjonalstaten. Dette var Monrads oppgjør med naturretten: nasjonalstaten var ikke grunnlagt på en kontrakt, men på et naturlig kulturelt fellesskap.

John Sanness har påpekt hvordan Monrad knyttet seg til Hegel i vurderingen av de forskjellige folkelige fellesskapene: «Fra Hegel hadde han hentet den grunntanken at de germanske folkene nå tok førerskapet i verdenshistorien fordi de var kommet lengst i erkjennelsen av det enkelte menneskes evne til fritt og bevisst å virke for idéen, for fellesskapet».<sup>201</sup> Monrad knyttet seg altså til tanken om et germansk folkefellesskap, som sto i motsetning til et søreuropeisk romansk folkefellesskap og et østlig slavisk. Med denne historiske forståelsen var han også på linje med troppistenes historiker P.A. Munch. For Munch kom germanismen til å være et viktig fellesskap nettopp for å motstå trusler utenfra, først og fremst fra de slaviske folkegruppene. Fem år etter at Monrad skrev sin artikkelserie hadde Munch, i skriftet *Om Skandinavismen*, påpekt nødvendigheten av at det germanske folkefellesskapet måtte stå sammen mot «slavismen» som truet fra øst.<sup>202</sup>

Monrad var også av den oppfatningen at Skandinavia hadde en særstilling innen det germanske folkefellesskapet. Ingen steder var individuasjonsprosessen kommet lenger enn her:

Det skandinaviske Norden staar for Øieblikket paa Høiden af vor Tids Civilisation; idetmindste er Folkeoplysningen ligesaa stor og udbredet som nogensteds; Protestantismen, hvis vældigste Forkjæmpere allerede engang før herfra ere udgangne, har her mer fuldstændigt, end noget andet Sted, gjennemtrængt Befolkningen. Den politiske Frihed har i den norske Konstitution allerede reist sig et herlig Tempel ...<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> H. O. Christophersen, *Marcus Jacob Monrad*, 70.

<sup>201</sup> Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver*, 360.

<sup>202</sup> Se Øystein Sørensen, *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen* (Oslo: Cappelen, 1997), 57. Se også Peter Andreas Munch, *Om Skandinavismen* (Christiania: Johan Dahl, 1849), 63.

<sup>203</sup> *Morgenbladet*, 26. september 1844.

Skandinavia kunne derfor bli det nye sentrum i Europas historiske utvikling. For utviklingen hadde vist at senteret for de viktigste europeiske begivenhetene hadde flyttet seg stadig lenger nord. Mens sentrum for antikkens periode lå i Sør-Europa, var Mellom-Europa med Frankrike sentrum i årene rundt den franske revolusjonen. På grunn av Skandinavias langt framskredne sivilisasjonsutvikling var det stor sannsynlighet for at siste akt i det europeiske drama ville foregå i Norden. Men én ting sto i veien for at Norden skulle få spille denne hovedrollen i Europas utvikling: landenes splittelse.

Norge, Sverige, Danmark er hver for sig for lidet til at lægge noget betydende Lod i Europas Vægtskaal; først samlede vilde de kunde gjøre sig egentlig gjældende, først samlede vilde de med Kraft kunne udføre det store og vanskelige Hverv, hvortil de alt tydeligere og tydeligere vinkes.<sup>204</sup>

Monrad gjorde seg dermed til talsmann for en politisk samling av Skandinavia. Dette var et viktig stridsemne i Norge, hvor mange så med skepsis på ambisjonene om å danne et politisk fellesskap av de skandinaviske landene. Den hardt tilkjempede friheten ville man nødig miste.

Monrad var bestemt på at den politiske samlingen måtte bli en konføderasjon, der hvert av de nordiske landene hadde en stor grad av selvstendighet. Slik ble også frihetstemaet understreket. Han var også bestemt på at det var viktig for de forskjellige landene å utvikle sin egen kulturelle identitet før den politiske samlingen ble en realitet. Ikke minst gjaldt det for Norge, som hadde en lite utviklet kultur på mange områder. En slik kulturell utvikling var viktig for den nasjonale identiteten; det var gjennom åndskulturen at folk kom til bevissthet om seg selv. Derfor måtte «Alt, hvad der betinger almindelig Aandskultur, Historie, Filosofi, ja lige indtil Poesi og de skjønne Kunster, betragtes som uundværligt i enhver isandhed selvstændig Stat». Skjedde den politiske samlingen for tidlig, kunne det norske folket lett bli underlegne sine skandinaviske naboer.

Den skandinaviske idéen måtte også tre fram i kunsten. Monrad hadde ikke selv forsøkt å gi noen karakteristikk av hvordan skandinavismens enhet kom til uttrykk i bildekunsten. Da han skrev artikkelserien om den skandinaviske ideen var det også for tidlig. Norsk kunst var i sin spede begynnelse, og ifølge den organiske forståelsen av kunsten måtte den få utvikle seg fritt. Først på et senere stadium kunne dens identitet bestemmes. Monrad ga eksplisitt uttrykk for denne grunnleggende usikkerheten i 1844:

---

<sup>204</sup> Ibid.

Af hvad Beskaffenhed denne skandinaviske Eenhed forresten bør være eller vil blive, ligger det udenfor nærværende Øiebliks Mulighed nærmere at bestemme. Det vilde ikke være vanskeligt at skrive en Bog derom og gjøre Forslag i dusinviis, med det vilde kun lidet nytte. Slige Spørgsmaales sikre og fuldstændige Løsning skeer først igjennem Seklernes Gang, ei i en Tænkens Hjerne.<sup>205</sup>

Det skulle imidlertid ikke være sekler før noen forsøkte seg på en forklaring på hva den skandinaviske enheten i bildekunsten besto i. Da de skandinaviske kunstutstillinger ble arrangert fra 1850-årene og framover, var temaet om den skandinaviske kunstens karaktertrekk det sentrale for mange av anmelderne. Og da var også de forskjellige nordiske nasjonenes kunstneriske egenart i fokus.

### ***Bjørnson: kunsten som uttrykk for nasjonal identitet***

Tanken om en politisk forening mellom de tre skandinaviske rikene holdt seg sterk hos skandinaverne gjennom 1850-årene, men etter den andre slesvigske krigen i 1863-1864 var den politiske skandinavismen så godt som død. Danskene følte seg sviktet av broderfolkene, og det var tydelig at en politisk samling ikke ville skje. Likevel holdt tanken om en kulturell enhet i Norden seg lenge, og et viktig utslag av denne tanken var de skandinaviske kunstutstillingerne. Den unge forfatteren Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) skulle komme til å reflektere over den skandinaviske kunsten i sin anmeldelse av den skandinaviske utstillingen i 1857. Men før vi går inn på hans kritiske betraktninger skal vi se nærmere på hans syn på kulturens oppgave i Norge, og på hans tilknytning til skandinavismen.

Noen måneder før Bjørnson anmeldte den skandinaviske utstillingen i 1857, hadde han skrevet en artikkel i *Morgenbladet*, hvor han henvendte seg til Stortinget og argumenterte for bevilgninger til teateret. Denne artikkelen viser viktige sider ved Bjørnsons betraktninger om kunsten og dens misjon innen nasjonen.

For Bjørnson hadde kunsten en viktig rolle for dannelsen av folket, og det gjaldt alle i landet, uansett hvor de bodde: «Ingen bor dog saa langt væk, at han jo ikke befatter sig med at blive et dygtigt klart Menneske, og herpaa arbeider Kunsten».<sup>206</sup> Og det menneskene skulle bli klare på, var først og fremst sin identitet, som var knyttet til det nasjonale fellesskapet. Teateret var ved sin popularitet et viktig springbrett for å kunne arbeide seg fram til en forståelse av dette fellesskapet. For ved siden av å more folk, så var den indirekte virkningen den viktigste: «at give idelig Opmuntring, idelig Speilbillede, idelig hjælpe til den, som i Epos,

---

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> *Morgenbladet*, 21. juni 1857.

Lyrik og Drama, i Musik, Maler- og Billedhuggerkunst, vil gribe det store Fælles i den smaa, allesteds fra komne Enkeltheder – og derved samle». Kunsten samlet dermed nasjonen, man kunne gjennom den komme til forståelse av sin nasjonale identitet. Gjennom forståelsen av den nasjonale identiteten kunne man også nå en større sikkerhet. En slik sikkerhet om hva det ville si å være nordmann var manglende i samtida, mente Bjørnson. Utlendinger ville ved første møte med en nordmann lett oppfatte ham som ubehagelig, da nordmannen ville famle etter sin form, og dekke over usikkerheten ved «en brus, kort, næsten voldelig Fremtræden».

Men hva skyldes denne usikkerheten; hva var det som gjorde at nordmennene med ett trengte at kunsten satte opp et speilbilde for dem, slik at de lærte seg selv å kjenne? Svaret ser ut til å kunne finnes i moderniseringsprosessen og modernitetserfaringen. For da Bjørnson skulle karakterisere sitt hjemland fant han lite å begeistres over; han betraktet det norske samfunnet som et lite Amerika:

Hammerslag lyder, Minerernes Taktsange i de opbrudte Veie, Spadernes Klirren med Smaastene nede i Kanalanelaggerne, Fabrikstønnene, Skibsbyggeriets Øxesnak, Maageskrigene omkring Sildeflokken, Bjergsværksminerens Dunder – kort et Balder i Bulder af det forfærdeligste materielle Livs Tordenbrag, som udkaster sig mellem Fjeldene.<sup>207</sup>

I det norske samfunnet var dette materielle livet så dominerende at kunstnerne helst måtte tilpasse seg det for å overleve. Det var tilfelle for forfattere som arbeidet helsen av seg i travle dagblader, eller de skrev skjønnlitterære verk som innlegg i fattigkommisjonsforhandlinger. Kunstnere som hadde høyere mål for sin kunst måtte reise ut, slik som de fleste malerne gjorde. De som ble værende i landet sto i fare for å gå til grunne. Bjørnson nevnte Wergeland som et eksempel på en begavelse som på tragisk vis måtte være trell i den materialistisk orienterte tida. Hans samtidige forsto ham ikke, og hans forfatterskap tok gjerne form av en flukt. Best var han da han skrev om blomster og naturen, «thi al hans indbildte Lykke i dette Samliv med den døde Natur er dog et stort Klageskrig over Menneskene, fra hvem han er flygtet».

Kunsten måtte altså flykte fra samfunnet, som ikke ga den næring på annen måte enn som et negativt motstykke. Liksom hos Wergeland fantes det mange sønderknuste evner og kvestede livsanskuelser, og Bjørnsons appell til Stortinget var at vi måtte lære av Wergelands skjebne. Det måtte legges bedre til rette for den kunstneriske utøvelsen:

---

<sup>207</sup> Ibid.



«Tiden» er ikke Noget, som tvinger os til at springe i Havet; «vi er selv dens Guder», siger hin Skjald netop i sin Storthingssang, – vi bør kunne se den og se hvad Modvægt vi bør stille. Ikke bestandig bør Udlændingen sige om den norske Nation: «der er Kræfter i denne Nation» – og intet Videre.<sup>208</sup>

Bjørnson påpekte nødvendigheten av at disse kreftene måtte få «Form og Frihed», og det var nettopp kunstens bidrag. Motvekten var å finne i kunsten, og derfor måtte man også legge til rette for den. Hvis ikke ville Wergelands innsats fortsatt stå som et sinnbilde på det norske åndelige livet: «sterkt og formløst, blot glimrende i Gjennembrud».

Utlendingene hadde ikke den samme usikkerheten som nordmennene, da de hadde lært seg selv å kjenne nettopp gjennom sin kunst og kultur. De hadde utviklet et harmonisk uttrykk for sine nasjonale eiendommeligheter. Bjørnson uttrykte en frykt for at nordmenn som møtte denne sikkerheten i utlandet med sin egen usikkerhet, ville søke hvile i den fremmede harmoniske formen. Slik var det også gått med mange nordmenn: «Her gaar til Ex. mangen en god norsk Dansk oppe blandt os, og det er Synd og Skam at måtte sige, at det tildeels er af vore bedste Folk».<sup>209</sup> For Bjørnson var det derfor viktig at man utviklet en harmonisk følelse for hva det ville si å være nordmann, noe som bare kunne skje gjennom kunsten. Dermed ble det også viktig å få grep om den norske kunstneriske egenarten, slik også Monrad hadde gitt uttrykk for tidligere.

Bjørnstjerne Bjørnson hadde et sterkt engasjement for skandinavismen, et engasjement som hadde kommet klart til uttrykk i en artikkelserie som han publiserte i *Morgenbladet* i 1856.<sup>210</sup> Dette året hadde han deltatt på studentertoget til Uppsala, der han blant annet hadde latt seg rive med av den danske dikteren Carl Plougs engasjerte tale. Ploug hadde talt varmt for en union av de skandinaviske landene, en union som måtte bygge på «fuld indre Frihed og Selvstændighed».<sup>211</sup> I sin lange beretning i *Morgenbladet* beskrev Bjørnson sin begeistring over det skandinaviske broderskapet, og spesielt sin beundring for Ploug, som hadde vist seg som en handlingens mann. For å kunne handle måtte man også ta parti og være rede til å ta konsekvenser, og dette beundret Bjørnson hos sin danske kollega: «Skjønt man ikke kan gaa med Ploug ret længe, tvinges man dog til at agte ja at elske ham, som man elsker alt som er frit, kjækt og kraftig».<sup>212</sup>

---

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> Bjørnsens beretning finnes publisert i *Morgenbladet* 25., 27. og 30. juni, samt 2., 6. og 9. juli 1856.

<sup>211</sup> Plougs tale er gjengitt av Bjørnson i hans artikkelserie i *Morgenbladet* om «Upsalatoget», og finnes i *Morgenbladet*, 2. juli 1856.

<sup>212</sup> *Morgenbladet*, 2. juli 1856

Men Bjørnson var ganske sikkert skeptisk til Plougs påstand om at Norge og Danmark sto på «samme Kulturgrund», og derfor også sto hverandre nært i nasjonalt henseende. For Bjørnson hadde tidligere i artikkelen omtalt seg som en munchianer som ikke uten videre kunne gå med på at Uppsala-høydene i følge tradisjonen skulle være Odins, Tors og Føyas. Bjørnson hadde tydelig tatt inn over seg historikeren P. A. Munchs teorier om at den norrøne mytologien egentlig var en norsk mytologi, som danske historikere hadde konstruert som en felles nordisk mytologi.

En slik nordisk felleskultur fantes ikke i oldtida, mente Munch, og han brukte denne argumentasjonen imot skandinavene som søkte å begrunne foreningen av de nordiske statene blant annet gjennom forestillingen om en oldnordisk felleskultur. Munch var nemlig i motsetning til Bjørnson en innbitt motstander av skandinavismen. I 1849 hadde han advart imot en konføderasjon av de tre nordiske nasjonene i sin artikkel *Om Skandinavismen*. For Munch var ikke en skandinavisk samling naturlig, da de tre nasjonene var kulturelt og etnisk alt for forskjellige.<sup>213</sup> Danskene hadde de siste hundreårene knyttet seg nærmere til tysk kultur, mens Norge og Sverige var mer opprinnelige nordiske nasjoner. Historien hadde også vist at selv etter fire hundre år under dansk styre hadde ikke det norske folket funnet en slik forbindelse naturlig.

Munch var også blitt mistenksom overfor flere av skandinavismens danske talsmenn. Danskene bar nemlig på «Forestillingen om Kjøbenhavns aandelige, maaske politiske Herredømme».<sup>214</sup> En samling av de tre nordiske nasjonene kunne derfor komme til å skje på danskernes premisser, og dette ville være en fare for den norske nasjonen. Munch var dermed talsmann for nasjonalismen (fokus på de enkelte nasjonene) og for pangermanismen. Han kommenterte selv hvordan «den nationale Eenhedsfølelse og Eenhedsstræben nærmest tilhører de nyere og nyeste Tider», men advarte samtidig mot at en fanatisk nasjonalisme kunne føre til ufrihet og erobningslyst.<sup>215</sup> Det var dette som blant annet hadde rammet tyskerne, da de gjorde krav på Slesvig-Holstein for Tyskland.

Bjørnsons tilknytning til Munch er tydelig gjennom Bjørnsons framheving av de skandinaviske landenes forskjellige kultur, der hver enkelt nasjon burde få grep om sin egenart. Dette perspektivet skulle han også ta med seg i sin anmeldelse av den skandinaviske kunstutstillingen i 1857.

---

<sup>213</sup> Munch betraktet Norge og Sverige som de genuint nordiske nasjonene, og knyttet seg til sin kollega Rudolf Keyzers teorier om at den skandinaviske halvøya var befolket nordfra, mens Danmark var befolket sørfra.

<sup>214</sup> Munch, *Om Skandinavismen*, 11.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 14

### ***Bjørnsøns anmeldelse av den skandinaviske utstillingen i 1857***

Den første skandinaviske kunstutstilling fant sted i Stockholm i 1850. Siden fulgte en utstilling i København i 1851, mens Christiania var vertskap i 1852. Utstillingen i Christiania var imidlertid ikke særlig representativ, da danskene holdt seg borte, mens det fra Sverige var kommet 25 bilder. Den neste utstillingen i Christiania i 1857 var mer representativ. Her var det stilt ut nærmere 200 kunstverk, hvorav 46 var kommet fra Sverige, mens Danmark var representert med 34.

Anmeldelsen av denne skandinaviske utstillingen kom til å bli Bjørnsøns første og eneste anmeldelse av en kunstutstilling.<sup>216</sup> Men han må ha oppfattet den som et viktig bidrag til forståelsen av de skandinaviske nasjonenes særpreg, og han tok derfor ikke lett på arbeidet. I et brev til Clemens Petersen i juli 1857 kommenterte han hvordan han i hele tre måneder hadde vært oppe i de nye universitetsbygningene og betraktet bildene, og hvordan dette hadde vært en velgjørende opplevelse.<sup>217</sup> I det samme brevet skrev han at Monrad hadde vært en av hans veiledere, og det er ikke vanskelig å spore noe av Monrads idealisme i Bjørnsøns kritiske oversikt. De var nok også stort sett på linje når det gjaldt nasjonalitetens betydning for kunsten.

Bjørnson var opptatt av at han som kritiker skulle være en veileder for publikum. I sin første artikkel forsøkte han å gi sine lesere en enkel tilgang til bildene ved å se dem som poesi:

Men Publikum hjælper man vel snarest en Mening til, naar man foran ethvert Maleri eller Billedhuggerarbeide stiller den simple Sætning op: dette skal være et Digt. Kan man finde Digtet, saa har man fundet, hvad man skal finde, kan man det ikke, skal al Verdens Linier, Lighed og Farver ikke hæfte Øiet. ... Denne Domstol er den poetiske, og findes hos ethvert Menneske med sund Følelse og saavidt udviklet Forstand, at Kunstens forskjellige Midler kan jevnt opfattes».<sup>218</sup>

Med denne appellen til den sunne og poetiske domstolen, rettet Bjørnson samtidig skytset mot de tendensene i tida som var i ferd med å føre til en splittelse mellom folket og kunsten. Bjørnson kommenterte hvordan det i den seinere tida hadde vist seg «visse Fordringer, vel skikkede til at skræmme Folk væk (skjønt ikke deres Penge), Fordringer, som, hvis de var

---

<sup>216</sup> Bjørnsøns kritiske oversikt sto på trykk i *Morgenbladet* 23. og 30. august, samt 6. og 20. september 1857.

<sup>217</sup> Se Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 123.

<sup>218</sup> *Morgenbladet*, 23. august 1857.

sande – forvandlede al Kunst fra et Opdragelsesmiddel i Folket, til et Nydelsesfag for høist tre, fire i ethvert Land». Kunsten var i ferd med å bli et investeringsobjekt, preget av en overflatisk nytelse. Og malernes egen måte å betrakte kunsten på var med på å forsterke en slik oppfatningen. For malerne kritiserte tilskuerne for deres mangel på innsikt i malerkunstens teknikk; de hevdet at man selv måtte være malere for å kunne forstå malerkunsten. Disse malerne skilte mellom teknikk og ånd, hevdet Bjørnson, og det var ikke uvanlig å høre dette uttrykt i setninger som: «stor Aand, men liden Teknik, liden Aand, men stor Teknik». En slik kunstforståelse hadde Bjørnson lite til overs for, da det forutsatte at man skilte ånden fra teknikken, og gjorde denne til noe som kunne rettferdiggjøres ut fra seg selv.

Det var et slikt skille mellom ånd og teknikk det poetiske standpunktet skulle motvirke, ved å insistere på enheten. Et ensidig fokus på teknikken var for Bjørnson å hengi seg til overflatiske kvaliteter, som ikke opprettet forbindelsen med folket. Gjennom det poetiske standpunktet ville denne forbindelsen og massens domsrett bli gjenvunnet. I den poetiske bedømmelsen så man *tanken* som det samlende, mens teknikken var midlet til å framstille den klart. Det var en vekselvirkning her, for teknikken kunne ikke bli bra før tanken var klar. Teknikken ga form til tanken, den ble et indisium på tankens klarhet. Bjørnson ville ha en kunst hvor stoffets idé var kunstens sjel. Han var kritisk til en kunst som dyrket teknikken for dens egen del, og ikke brydde seg om noe annet enn at det var «godt gjort». En mengde åndløse verk kunne vinne innpass ved en slik dyrkelse av kunstens tekniske side. Kunsteleven «arbeider og arbeider, Ingen seer Noget, han selv ikke heller, men han tænker: det kommer nok. Han udstiller sine «Studier», d. e. Farver, Linier, Ingen seer Noget; men de tænker: det kommer nok!»<sup>219</sup> Men ingenting ville komme. Profetisk hevdet han at en slik oppfatning av kunstskapelse måtte gjøre at verden snart fløt over av kunst og kunstnere.<sup>220</sup>

Bjørnson ønsket isteden at man skulle nå fram til følelsen av «en enfoldigere, men mægtigere Kunstanskuelse». Dette var forståelsen for kunstens dannende virkning på nasjonens folk, som han hadde gitt uttrykk for sommeren samme året. Bjørnson ga i den forbindelsen maleriet en framtreddende posisjon. Sammen med musikken hadde maleriet muligheter til

---

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Rønning Johannessen var også opptatt av disse partiene i Bjørnsons kritiske praksis, og kommenterte at det viste Bjørnsons frykt for fagmannens syn. Innsiktsfylt skriver han at det både er «et spiritualistisk og et kunstdemokratisk prinsipp Bjørnson er talsmann for». Se Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 125. I det store og hele gir Rønning Johannessen Bjørnson en god attest som kritiker, da han gikk bort ifra den eldre kritikens klassiske estetikk, og kunne se verkene mer på deres egne premisser. Men Bjørnsons avvising av fagdommen kom han til å være kritisk til, og mente (helt grunnløst vil jeg hevde) at han måtte bære noe av skylden for det kritiske transsynet som naturalistene ble møtt med i 1880-årene.

å lodde dybder som ikke diktningen kunne nå. Bjørnson beskrev hvordan diktningen kunne føles fattig i forhold til en folkevise:

Thi der dæmrer bag disse Melodier en Forbindelse med den Folket omgivende Natur, og tillige en Udsigt imod Fortids-Erindringer og Fremtids-Drømme, som gjør de udsagte Ord saa grændseløs fattige. Ligeoverfor disse Toner er Ordets Digtning at ligne med Kirkeklokkerne, som lyder fra hver Del Landet rundt, klart og klarere; men sagnet gaar, at de Klokker, der har den allerklareste Klang, ligger sjunkne paa Havets Bund, skjønt ganske nær ved Stranden. Og dette sidste er netop Digterens Sorg; thi i klart Veir kan de se dem, men gribe dem kan de aldrig.<sup>221</sup>

Både musikken og maleriet kunne liknes med de sunkne klokkene. Bjørnson beskrev maleriet som et røvet ord fra en nasjons hemmelighet. For å komme inn på en nasjons hjerte måtte man derfor oppsøke en kunstutstilling, og da først og fremst oppsøke de bildene som framstilte menneskene. Landskapsmaleriet ville også kunne gi uttrykk for det nasjonale, men ikke like tydelig for alle.

Da Bjørnson så anmeldte de forskjellige landenes kunst, fant han klare forskjeller. Svenskene var glade i historiske emner fra sin stolte fortid, men Bjørnson ser ut til å ha funnet de svenske karaktertrekkene først og fremst i sjangerbildene. Om Wallanders bilde *Flickorna från Wingåcker* skrev han at det minnet om de svenske kjempevisene «der synger om ‘dufvan, med røde gullband på hufvan’». <sup>222</sup> De svenske sjangermaleriene gikk imot det søtlige og sentimentale. En slik kunst var fremmed for nordmenn.

Når det gjaldt den norske kunsten, så var Bjørnsons fokus rettet mot Tidemand; «den norske Afdeling er ham», kommenterte han. Betegnende for de norske malerne var at når de malte det norske folket, så var det de norske bøndene som ble framstilt. Adolph Tidemand hadde malt dem i *Haugianere*, og siden var dette bildet av bøndene ført videre i alle hans bilder. Bjørnson beskrev mannfolkene i hans bilder som kraftige og klare skikkelser, men de var «saa indvortes tõeiledede af Religion og Opdragelse, at ingen af dem kan falde paa noget Galt». Kvinnene var framstilt som enfoldige og fromme. Tidemand hadde åpenbart ikke noen oppfatning om at kvinnene var særlig kløktige, kommenterte Bjørnson. Han var i det hele skeptisk til hvorvidt Tidemand hadde truffet særlig godt i sin karakterisering av de norske bøndene:

---

<sup>221</sup> *Morgenbladet*, 6. september 1857. Se også sitatet hos Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 128.

<sup>222</sup> *Morgenbladet*, 6. september 1857.

Det, som ligger til Grund for Tidemands Fremstilling, synes at være dyb Religiositet, saasom der breder sig et stille Troens Lys udover Alt, han gjør; han udelukker derfor bestemt, hvad som kunde gjøre Oprør. Uden at ville bestride vort Folks dybe religiøse Trang, viser det sig dog neppe endnu i Flertal som fremvoxne af saa smuk en Grund, og det kommer an paa, om Hr. Tidemand derved er kommen til de store Hovedaarer deri.<sup>223</sup>

Så selv om Bjørnson anerkjente Tidemand som den store mesteren blant de norske malerne, og som en maler som utmerket seg gjennom sine psykologiske skildringer, så uttrykte han også frykt for at Tidemand kunne være på vei bort fra det norske. «Tidemand har aabenbart taget mere og mere Retning mod det Bløde», skrev Bjørnson, og håpet at det ikke lå noe symbolsk i det at han i sitt siste bilde hadde gitt seg i kast med et svensk emne.

Det var likevel de danske malerne som ifølge Bjørnson kom dårligst ut. Det var fordi danskene ikke malte livet selv, men det *holbergske* bildet av livet. Dette var tydelig i framstillingen av bøndene, som ikke var malt med «den stille alvorlige Mening», slik det var vanlig i hos norske malere, men «lader et lidet ironisk Skjær glide ud over det Hele, - kort, den æstetiske Livsopfatning er det man helst finder».<sup>224</sup> Denne estetiske livsopfatningen var en grunnleggende overflatisk holdning, mente Bjørnson.

Begrepet om en estetisk livsopfatning har Bjørnson sannsynligvis fra danskenes egen Søren Kierkegaard, som i *Enten – Eller* (1843) hadde utviklet forskjellen mellom en etisk og en estetisk livsanskuelse. I forordet til verket reflekterer Kierkegaard over forholdet mellom det «utvortes» og det «innvortes» hos et menneske. Han vil i verket vise at det ikke nødvendigvis er slik at det første er en gjenspeiling av det siste. I boka skal han beskrive to personligheter, Kierkegaard kaller dem A og B, hvor det for den første gjelder at hans «Udvortes har været i fuldkommen modsigelse med hans Indvortes». Dette gjelder også til en viss grad for den andre, «forsaavidt han under et ubetydeligere Udvortes har skjult et betydeligere Indre».<sup>225</sup> Disse to personene er to personligheter, der A er estetikerens, mens B er etikeren.

I første del av boken, som inneholder estetikerens As papirer, blir den estetiske anskuelseren noe karikert framstilt i kapitlet «Vexeldriften». Her beskrives den estetiske holdningen som distansert; «man hengiver sig med en vis Mistro», som Kierkegaard uttrykte det.<sup>226</sup> Estetikerens beskrives som en dyrker av det tilfeldige, en som omfavner det fragmenterte for fornøynsens skyld. Estetikerens holdning er den aristokratiske holdningen, og den er preget av behovet for å holde kjedsomheten på avstand. Slik distanserer estetikerens seg fra massen og

---

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Søren Kierkegaard, *Enten – Eller*, i Kierkegaard, *Samlede værker*, utgitt av A. B. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange, 5. utg. (København: Gyldendal, 1994), 2:10.

<sup>226</sup> Ibid., 2:271.

fra borgerskapets liv; for mens deres liv er preget av en aversjon mot lediggang, så omfavner aristokraten lediggangen. Den estetiske livsanskuelsen er dermed også karakterisert av indifferens, av en distansering i forhold til verden og dens alvor.<sup>227</sup>

De danske malerne som framstilte sine motiver med et ironisk skjær var i besittelse av denne distanserte holdningen. De var betraktere av livet, og maktet ikke å fylle sine bilder med det alvorset som lå i den etiske livsanskuelsen. Dette var Bjørnsons hovedinnvending. Den etiske livsbetraktningens inderlighet og alvor skulle gjenfinnes i kunsten. Den søkte enhet og konsentrasjon, ikke fragmenter og adspredelse.

Av de danske malerne var det bare Christen Dalsgaard som ifølge Bjørnson nådde noen dypere strenger. Dalsgaard var representert med bildet *Landsbysnekkeren bringer kisten til det døde barn* (fig. 5), et alvorlig tema som ved sin dype menneskelighet burde kunne holde folk fast. Men bildet maktet likevel ikke det, noe som skyldtes Dalsgaards tørre farger. Det var en fargebruk han delte med de andre danskene på utstillingen, og danskene farger skremte folk vekk. Bjørnson kunne ikke forstå hvordan danskene kunne ha funnet fram til disse tørre fargene:

Det er aldeles umuligt, det er naturstridigt, at det Folk, hvis Hoveddigter Oelenschläger er, kan af egen Drift finde frem til denne grændseløs tørre Farve og stive Tegning. Der kan skrives, skrives, males i aarvis og det bliver lige naturstridigt; det bliver ogsaa lige umuligt at faa en udenlandsk Mand til at standse og se paa det, dersom han ingen personlig Velvillie har at føre med.<sup>228</sup>

Fargene så ikke ut til å ha vokst naturlig fram i forbindelse med motivene; man følte foran danskene bilder at det var anvendt «ydre Tvang». Det «utvortes» klarte altså ikke å gjenspeile den dybden som lå i motivet selv. Bare Jørgen Sonne hadde vunnet Bjørnsons sympati, for han tilsto å ha sittet i timevis foran hans to bilder på utstillingen.

I sin siste artikkel anmeldte Bjørnson det norske landskapsmaleriet, og han var ikke nådig når det gjaldt dommen over en tidligere så godt mottatt sjanger: «Nu – der er klappet nok!», insisterte han. Det norske landskapsmaleriet ga nemlig ikke noe edruelig bilde av den norske naturen. Det var landskapsbilder som syntes mer ment for tyskere enn for nordmenn. De var malt i Tyskland av nordmenn med hjemlengsel, og bildene framstod som «dygtige Bjørnehistorier, som man fortæller Udlændingen om sit Land, naar man sidder og har Hjemve». Det disse landskapsmalerne manglet, var et begrep om den norske folkeånden. Det var

---

<sup>227</sup> Det var slik den ble beskrevet i etikeren Bs brev til estetiker A. Se Kierkegaard, *Enten – Eller*, 3:159.

<sup>228</sup> *Morgenbladet*, 6. september 1857.

nemlig den samme ånden som «efter Sagaens Vidnesbyrd» levde i folket, som også fantes i landskapet. Denne ånden karakteriserte Bjørnson slik: «Denne Aands Væsen er det ikke at give sig helt hen i nogen enkelt Stemning, saalænge det blot er muligt at undgaa det; den har stor Jevnhed i Omgang og sørger gjerne for at bevare denne udvortes, selv hvor den længst er vegen indenfra».<sup>229</sup> Derfor hevdet Bjørnson at den som ikke våget å søke storheten i denne jevnheten, han var heller ingen norsk dikter.

Kritikken rammet de norske malerne i Düsseldorf, som ble sagt å male bilder i en *overgangsfase*, den tida da norske kunstnere var i utlandet og kjempet for å kunne bosette seg i hjemlandet. Disse malerne valgte seg norske motiver, men framstilte dem mer på tysk måte; de ble det Bjørnson kalte halvtyske malere. Hvis landskapsmalerne igjen skulle klare å male med norsk stemme, burde de lese Sagaen flittigere, mente Bjørnson. For det er Sagaens figurer landskapsmaleren også egentlig befatter seg med, da menneskets tanker og dåd er et *ubevisst* avtrykk av den naturen det er knyttet til: «Den, som maler Landet, maler følgelig Folket, - saa gammelt det er, saa sikkert er det ogsaa at lægge til Grund for enhver Kritik over hvad de gjør».<sup>230</sup>

Hans Gude var den maleren som med størst hell hadde malt oss for utlendingene, mente Bjørnson. Hans høyfjellsbilder måtte ha gjort lykke i Tyskland, for det var kommet en underlig melodi inn i dem. Når man betraktet Gudes bilder, så fikk ikke øyet hvile et eneste sted, men måtte stadig søke rundt. Dette mente Bjørnson var som å lese et tysk dikt av Heine, der Heine støtte sammen med Goethe. Gudes melodi var altså tydelig preget av det tyske. Karakteristisk for disse halvtyske stemningsmaleriene var at de var «fint utførte indtil Ængstelighed». Bjørnson hadde dermed et helt annet blikk for Gudes landskapsbilder enn Emil Tide- mand, som hadde betraktet dem som gjennomført norske i karakter. Han var også redd for at de halvtyske stemningslandskapene ville befeste seg, da de fleste norske malerne gikk i Gudes skole. Mest kritisk var Bjørnson likevel til J.C. Dahls norske elev, Knud Baade, som hadde vunnet ry som måneskinnsmaler i Tyskland. Bjørnson betraktet ham som den mest tyske av alle de norske malerne. I Baades landskapsbilder var alt fremmed for en nordmann, selv skyggene kunne Bjørnson kjenne igjen fra den tyske romantiske poeten Ludwig Uhlands romanser.

De norske malerne som Bjørnson nærte størst håp til, var de unge malerne Morten Müller og Magnus Bagge. Til tross for at deres landskapsbilder var svært forskjellige, så hadde de felles evnen til å se og framstille rikdommen i fattigdommen. Müller så med et norsk

---

<sup>229</sup> *Morgenbladet*, 20. september 1857.

<sup>230</sup> *Ibid.*



øye på en norsk natur, og derfor klarte han å få fram den beskjedne norske sannheten som hvilte over landskapet. Det gjorde også Bagge, som i et fjordmaleri fra Bergensområdet hadde framstilt en fargestemning som viste at han hadde sett med et norsk øye. For Bagge hadde utviklet gråfargen som hvilte over fjellene med «en Afvexling og Rigdom, som netop er, hvad jeg tænker mig der kan arbeides ud af den norske Natur, naar man først ser kjerligt, hjemligt paa den, og ikke netop vil laane den til at slaa Udlændingen ihjel med».<sup>231</sup> Beskrivelsen minner om Kierkegaards beskrivelse av etikerer, som «under et ubetydeligere Udvortes har skjult et betydeligere Indre». Man måtte søke sannheten i det norske, og ikke en blendende overflaute.

### ***Georg Anton Krohgs ønske om en nasjonal kunst***

Ved utstillingen i 1857 hadde ikke *Aftenbladet* funnet noen kompetent kritiker, ble det hevdet, men avisa hadde likevel en bred dekning av utstillingen, publisert anonymt.<sup>232</sup> Anmelderen ga flere ganger uttrykk for sin mangel på kompetanse når det gjaldt malerkunstens tekniske sider, og ville derfor avstå fra å gi kunstneriske dommer. Han ville derfor stort sett holde seg til rene beskrivelser av hva som var utstilt. Ole Rønning Johannessen har identifisert denne kritikeren som Georg Anton Krohg, fullmektig i Indredepartementet, hvor han arbeidet sammen med både Emil Tidemand og Hans Arentz (som også var kunstanmelder i *Aftenbladet*).<sup>233</sup> Krohg hadde i tiåret før vært en framtreddende forsvarer for skandinavismen. Han holdt i 1845 en begeistret tale om det skandinaviske fellesskapet ved studentermøtet i København.<sup>234</sup> I 1857 var han dessuten far til en fem år gammel gutt, som seinere skulle bli kjent som maleren Christian Krohg.

På tross av sin beskjedne innledning ga Georg Anton Krohg ved flere anledninger mer enn bare en beskrivelse av bildene. Det finnes flere eksempler på at han opptrådte som kunstdommer – blant annet var det tilfelle i forbindelse med danskenes kunst, som fikk en helt annen mottakelse enn den Bjørnson ga. Et talende eksempel er kommentaren som fulgte et bilde av den unge danske folkelivsmaleren Carl Block:

Det hele Billede er tiltalende ved sin Sandhed, Simpelhed, Friskhed og Naivitet, ligesom man overhoved hos Flerheden af de danske Kunstnere erkjender en Troskab mod Naturen, en Frihed for at søge Effekt, en Sempel-

---

<sup>231</sup> Ibid.

<sup>232</sup> Den kritiske oversikten i *Aftenbladet* sto på trykk 18., 19. og 27. juli, samt 4., 6. og 8. august 1857.

<sup>233</sup> Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 114.

<sup>234</sup> Se Sanness, *Patrioter, intelligens og skandinaver*, 322.

hed, Jevnhed og Gemytlighed, der svarer saa vel til det hele danske Væsen, og som ikke kan andet end tiltale den *fordomsfrie* Beskuer.<sup>235</sup>

Interessant nok er dette omtrent den samme beskrivelsen som Bjørnson ga av den *norske* folkeånden, og som han mente burde kommet til uttrykk i landskapsbildene. Likevel kunne også Krohg bekrefte at publikum så ut til å ha større glede av svenskenes bilder enn av danskenes, noe som kom av at de fant mer smak i svenskenes bløte fargetone enn i den hardere danske tonen.

Krohg så som Bjørnson en splittelse i den nordiske kunsten. Danskenes bilder skilte seg klart fra den svenske og norske kunsten, som sto hverandre nær gjennom kunstnerens tilknytning til Düsseldorf. Krohg ville imidlertid ikke felle noen dom over hvilken nasjonal kunsttradisjon som var å foretrekke, da han mente at utvalget var for lite. Men det er verdt å merke seg at han ikke anklaget de norske eller svenske malerne for å male etter tysk maner, slik som Bjørnson hadde gjort. Han skrev stort sett positivt om alle de norske malerne, og ønsket til og med at et av Knud Baades bilder kunne bli innkjøpt.

Men selv om Krohg ikke direkte kritiserte de norske malerne, så stilte han prinsipielt spørsmål omkring deres nasjonale tilknytning. I sin siste artikkel tok han opp spørsmålet om den fremmede innflytelsen. De levde «under umiddelbar og stadig Indflydelse av en *fremmed* (ja fortiden med den nordiske fiendtlig) Aand; bevæger sig i en helt forskjellig borgerlig Samfundsorden».<sup>236</sup> Fortsatt kunne de skape en kunst med nasjonalt preg ved sine minner om hjemlandet og gjennom sine besøk. Men faren var at den tekniske beherskelsen som de lærte seg ved et fremmed akademi skulle komme til å fjerne deres kunst fra det norske. Krohg reflekterte over dette gjennom forståelsen av den organiske forbindelsen mellom form og innhold:

Men det er ogsaa et Spørgsmaal, om den større tekniske Kunstfærdighed, som paastaaes at kunne vindes ved stadigt Ophold ved fremmede Akademier, ikke kjøbes dyrt paa det *Indres* bekostning. Det er en Kjendsgjærning, at i Kunstens Verden er Indhold og Form paa det nøieste sammenknyttede; Tanke og Billede er der samfødte, og deres Udvikling udner en mægtigere fremmed Kunsts Indflydelse maa derfor ifølge Sagens Natur væsentlig paavirkes i en Retning, der i *Længden* ikke vil kunne undgaa at antage et mer eller mindre fremmedt Præg, hvilket vi dog har mindre let for at opdage, da vi nu engang ikke har en fuldt selvstændi og blomstrende national Kunst, med hvilken vi kan sammenligne de düsseldorfiske Billeder.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> *Aftenbladet*, 18. juli 1857.

<sup>236</sup> *Aftenbladet*, 8. august 1857.

<sup>237</sup> *Ibid.*

Krohg var i utgangspunktet også skeptisk til at nettopp Düsseldorf skulle kunne gi norsk kunst den næringen den trengte. Kunstnerne kom alle steder fra. Det bodde mellom 500 og 600 av dem i Düsseldorf, kunne Krohg berette, og de kom naturlig til å omgås hverandre. Slik ble, skal vi forstå, en rotløs samling av unge mennesker. Da hjalp det heller ikke at byen manglet et galleri som viste eldre kunst; den moderne kunsten ble eneherskende. Byen var dessuten «erkekatolsk» og var uten et fritt folkeliv.

Den naturlige følgen av dette var for Krohg at de norske kunstnerne vendte hjem. Han innså at det var mange faktorer (stort sett av økonomisk art) som fortsatt måtte på plass for at det kunne skje. Men han var ikke i tvil om at dette ville føre til at det ble skapt en norsk kunst som var mer interessant for utlandet, da den ville komme til å «bære Præget af umiddelbar Oprindelse fra det nationale Liv».

Den norske kunsten ville også kunne være av stor interesse for et norsk publikum. Ikke minst ville de bildene som framstilte den norske landsbygdas skoger og tjern være interessante for bymennesker, som hadde mistet kontakten med naturen. Og snart ville disse bildene også være det som sto igjen som minne om en verden som var i ferd med å gå tapt:

Snart er jo Skoven aldeles udryddet i det Frie – – saa er det godt, at Malerne bevarer i det Mindste nogle Minder af dem for Efterkommerne – der i det Høieste vil faa «Kunstslove» at se paa Lærredet eller om Lykken er god paa Marken; – snart vil ogsaa vore brusende Vandfald være «regulerede» og tæmmede til Industriens Tjeneste, og vore Krogkleive; Vaarstier osv. afløste ved nivellerede Kunstveje. Selv Sæterlivet skal nu vige for Staldfodringens Nationalisme, medens Amtmændene officielt roser sig af, at have fordrevet Naturens gamle Underguder, som Tomtegubber og deres Lige.<sup>238</sup>

I likhet med Bjørnson så Krohg noe av det verdifulle i kunsten som en flukt fra den moderne tidas nivellering av alle forskjeller og verdier. Kunsten kunne minne oss om det som hadde dannet oss som folk, og som vi stadig bar med oss. Krohg levde i en tid hvor det tradisjonelle samfunnet var i ferd med å erstattes av et moderne bysamfunn hvor tradisjonene holdt på å forvitte. Han var tydelig uroet over denne utviklingen, og søkte i kunsten et uttrykk for en nasjonalånd som knyttet samtida til en levende tradisjon.

Mange av de perspektivene som Krohg tok opp her skulle også med tiden komme til å bli viktige for *Aftenbladets* anmelder av den skandinaviske utstillingen i 1861, Lorentz Dietrichson. Vi skal senere se hvordan han kom til å betrakte de norske kunstneres utlendighet som et problem. Et slikt perspektiv var imidlertid ikke fremtredende i hans anmeldelse i

---

<sup>238</sup> *Aftenbladet*, 6. august 1857.

1861, der han skulle komme til å gi en ganske annen vurdering av de skandinaviske landenes kunst enn den Krohg ga.

### ***Dietrichsons anmeldelse av den skandinaviske utstillingen i 1861***

Lorentz Dietrichson (1834-1917) hadde i likhet med Bjørnson deltatt på studentertoget til Uppsala sommeren 1856, og han var da blitt en svoren skandinavist. Han tok teologisk embetseksamen i 1858, og hadde ved siden av studiene gjort seg bemerket som forfatter, med utgivelsen av diktsyklusen *Olaf Liljekrands* i 1857. I 1859 flyttet han til Sverige, og fra 1860 besatt han en stilling som dosent i litteratur og estetikk ved universitetet i Uppsala. Dietrichson virket som litteraturkritiker i *Aftenbladet* fra 1860, og han hadde samme året også begynt å interessere seg for bildende kunst. Denne interessen skulle i 1875 føre til at han fikk Norges første professorat i kunsthistorie i 1875. Hans fascinasjon for bildekunsten ble vakt på en reise til Tyskland i 1860, hvor spesielt et møte med Hans Gude kom til å være avgjørende. Det var nok denne nyvakte interessen sammen med hans interesse for skandinavismen som gjorde at Dietrichson fikk i oppgave å anmelde den skandinaviske utstillingen i 1861 i *Aftenbladet*.<sup>239</sup>

Dietrichson var alt annet enn fordomsfri i sin tilnærming til utstillingen. Han viste seg som en overbevist tilhenger av den hegelianske estetikken, som han hadde blitt kjent med gjennom Monrad. I den første artikkelen kommenterte han hvordan kjærligheten ledet ham i bedømmelsen av kunsten:

(...) det som leder vore Domme, er Kjærlighed saavel til Kunsten selv som til de nordiske Nationaliteter, en Kjærlighed, der meget vel kan bestaa ved Siden af og i en streng sandhedskjærlig Pegen paa Misvisninger i Udviklingsgangen, thi det er den rette Glæde over det Skjønne, som fødes af Kjærlighed til det Sande; saaledes maa Kunstneren skabe om hans Kunstverk skal eje sandt og varigt Værd, saaledes maa Beskueren opfatte, om han vil bære med sig hjem i sin Stue fra Billedsalen mere end en tom forvirred Hob af Farver.<sup>240</sup>

Kjærligheten til sannheten burde gjelde for både kunstneren og betrakteren, fortsatte Dietrichson; den var forutsetningen for kommunikasjonen mellom dem. Denne kjærligheten fant han liksom Bjørnson i det *poetiske* syn, som dikteren brukte for å dikte, og betrakteren brukte for å dikte etter.

Dietrichson tok sin oppgave som kunstkritiker på alvor. Gjennom sju artikler gikk han gjennom utstillingen – fra en generell estetisk tilnærming i den først artikkelen, til en mer

---

<sup>239</sup> Dietrichsons anmeldelse sto på trykk i *Aftenbladet* for 29. juni, 2., 6., 9., 18. og 31. juli, samt 8. august 1861.

<sup>240</sup> *Aftenbladet*, 29. juni 1861.

detaljert behandling av de forskjellige lands kunstnere i de påfølgende. Dietrichsons overordnede perspektiv på utstillingen handlet, som hos Bjørnson, om at den skandinaviske kunsten måtte gjenspeile den skandinaviske folkeånden. Denne kritiske tilnærmingen viste seg å lede til et ideologisk oppgjør med den danske kunsten på utstillingen. Mens Georg Anton Krohg i 1857 oppfattet den danske kunsten som preget av troskap mot naturen, enkel og fri for effektjag, så Dietrichson fire år seinere stort sett bare trivialitet og simpelhet hos danskene. Om deres bilder var et naturlig uttrykk for den danske folkeånden, noe Dietrichson sterkt betvilte, så hadde den danske folkeånden fjernet seg helt fra den skandinaviske ånden. Dietrichsons kritikk av danskene var altså på linje med Bjørnsons, men han var enda krassere.

I den første artikkelen ga Dietrichson en oversikt over de forskjellige nasjonale skolen i kunstens historie. For selv om kunstneren skapte ut fra sin individualitet, var individualiteten knyttet til nasjonaliteten. Og de forskjellige nasjonene hadde sine egne oppgaver å fylle i maleriet. For det var spesielt malerkunsten som var knyttet til det nasjonale. Skulpturen arbeidet med skjønne former, her gjaldt en *direkte* idealisering. Dietrichson omtalte skulpturen som et medium som gir *formens aristokrati*. Maleriet spiller på et større register, det utfolder seg gjennom en *indirekte* idealisering, der til og med uskjønne figurer kan settes sammen til et skjønt hele gjennom «Antithesens Magi». Det som gis i maleriet er derfor *åndens demokrati*. Mens skulpturen gjennom sin direkte idealisering enten er antikk eller kristelig, altså av den mest generelle art, så er maleriet også preget av de nasjonale eiendommelighetene. Maleriet var dermed mer moderne for Dietrichson, da det var knyttet til den moderne nasjonalitetstanken og til demokratiet.<sup>241</sup>

Dietrichson erklærte at det fantes tre forskjellige hovedskoler, hver med sin form for skjønnhet. Det var den italienske, den tyske og den nederlandske skolen. Italienerne var eksponenter for den skjønne, ideale stilen; nederlenderne var italienernes motsetning, og viste en annen side av det skjønne, nemlig det komiske; germanernes kunst viste skjønnheten i dens sublim skikkelse. Dietrichson skilte altså ikke mellom det sublim og det skjønne, slik Kant hadde gjort, men så det sublim som en bestemt manifestasjon av det skjønne.

Begrepet om det sublim skilte dessuten den nordeuropeiske kunsten fra den søreuropeiske. Den nordiske kunsten ville, som barn av protestantismen, naturlig uttrykke det sublim, mens det sanselig skjønne kom naturlig til uttrykk i katolisismen. Dietrichson ga her eks-

---

<sup>241</sup> Også for Bjørnson var maleriet mer moderne enn skulpturen, da det kunne fange det karakteristiske i tida. «Billedhuggerkunsten staar derimod kold, som det Materiale, hvori den virker, foran Livet og dets skiftende Udseende», skrev han, «beskjæftiger sig uforanderlig med det Uforanderlige: Skjønhedsformen i den levende Natur» (*Morgenbladet*, 30. august 1857).

plisitt uttrykk for et skille mellom protestantisk og katolsk kunst, et skille som Emil Tidemand tidligere hadde antydnet i sin sontring mellom Gudes alvorlige bilder og de franske forføreriske bildene. Også for Dietrichson kom spesielt den franske kunsten til å stå som den nordiske kunstens motpol. Fransk kunst var slik at den «med all dens Skjønhed dog altid virker farligt og destruerende for Nordboen, der i dens Farverigdom neppe finder Erstatning for Tabet af kunstnerisk Holdning».<sup>242</sup>

Den skandinaviske kunsten hadde sin helt egne oppgave innen det germanske kulturfellesskapet. Det fantes nemlig to forskjellige former av det sublime, mente Dietrichson. Mens *begeistringen* var karakteristisk for Tyskland, så var *alvoret* det naturlige uttrykket i Norden. Alvoret lå ikke for tyskerne, som ikke tålte indre anskuelser. Dietrichson fant litterære eksempler som skulle vise at skillet mellom tysk og nordisk ånd var grunnfestet i historien. Han satte tyskernes utadvendte *Nibelungenlied* i motsetning til den mer introverte *Edda*, mens begge ble sett som motsetning til de romanske nasjonenes svulmende lyrikk.

Forklaringen på skillet mellom den nordiske og den tyske folkeånden fant Dietrichson i landenes forskjellige natur og miljø, en tenkning om nasjonale forutsetninger for kunstneriske uttrykk som vi har sett kan spores tilbake til Herders innflytelse. Det innadvendte alvoret som preget det nordiske folket, skyldtes et langt liv i strev og slit i en karrig natur; hele livet ble en kamp. Derfor var også den nordiske gleden stille og innadvendt, ikke søt og sentimental.<sup>243</sup> Kunsten gjenspeilet dette i sin karakter: det er «Intet, der higer efter at glimre paa Overfladen», som Dietrichson uttrykte det. Han forfulgte dermed et tema som var utviklet både hos Emil Tidemand og hos Bjørnson. Det norske var preget mer av en beskjeden skjønnhet enn av noen glimrende fargeprakt. Dietrichson brukte bildet med kronen og roten, der roten var forutsetningen for at kronen skulle kunne heve seg mot himmelen. Og forbindelsen med røttene hadde vært sterk i den nordiske kunsten. De nasjonale særegenhetene kunne desto sterkere bringes fram ved at kunstnerne gjorde folkets liv, dets gleder og arbeid, til motiv for sin kunst. Og det var alvoret som kom til uttrykk i motivene; de nordiske kunstnerne valgte enkle og betydningsfulle motiver, grepet i sine mest betydningsladde øyeblikk.

For Dietrichson burde det være en overensstemmelse mellom motivet og utførelsen av det; det ytre burde gjenspeile det indre, for å ta opp Kierkegaards tema fra *Enten – Eller*. Et slikt samsvar var en vesentlig faktor i skapingen av en betydelig nordisk kunst. Dietrichson la vekt på det pregnante øyeblikket, på komposisjonens enkelhet. Han insisterte på at komposi-

---

<sup>242</sup> *Aftenbladet*, 29. juni 1861.

<sup>243</sup> Her er Dietrichson dermed ikke helt på linje med Bjørnson, som i 1857 kommenterte at det svenske sjangermaleriet var søtlig og sentimentalt (jf. s. 99).

sjonen måtte være *konsentrert*, mens fargeleggingen skulle være *dempet* og *kraftig*. Bildets idé skulle være immanent utviklet, noe som betyr at det måtte finnes en kausal forbindelse mellom figurene i bildet. Bildet måtte ha en klart definert hovedgruppe, som samlet oppmerksomheten og skapte en enhet. Dietrichson omtalte enheten som «Compositionens energiske Sammenslutning». Komposisjon ble her forstått også som en relasjon mellom figurene i bildet, og ikke kun som en disponering av bildelementene på bildeflaten, som seinere skulle bli den gjeldende forståelsen av komposisjonsbegrepet.<sup>244</sup>

I Dietrichsons beskrivelse av den stille og alvorlige nordiske kunsten, kjenner vi igjen Bjørnsons oppfatning fire år tidligere. Og i likhet med Bjørnson endte Dietrichson med å avise de danske maleriene på utstillingen, fordi de ikke uttrykte den nordiske inderligheten. Danskenes kunst oppfylte ikke de forventningene Dietrichson stilte til en nordisk kunst. Han betraktet dem som ensidig opptatt av tegning. Og selv om de med fullkommenhet etterlignet naturen, så var deres bilder ikke i «høyere forstand naturtro». De klarte ikke med kjærlighet å få grep om det virkelig poetiske, som hvilte i den nordiske naturen.

Christen Dalsgaards bilde av landsbysnekkeren var det hederlige unntaket for Bjørnson i 1857. For Dietrichson kom den samme Dalsgaard til å framstå som kjerneeksempelet på danskenes mangel på inderlighet. Det var spesielt bildet *Mormonerbesøk* (fig. 6) som fikk hard medfart. En hovedinnvending mot Dalsgaard gjaldt det Dietrichson betraktet som den danske malerens *uklarhet*; han hadde ikke klart å skape en enhet i figurframstillingen. Maleren hadde ikke maktet å fylle figurene med den ideen som skulle formidles. Det var derfor vanskelig å avgjøre hvem av figurene som var mormoner. Det burde Dalsgaard enkelt ha klart, ifølge Dietrichson, da mormonkirken var en falsk religion. Falskheten skulle ha lyst ut av øynene på mormonpredikantene, noe som altså ikke var tilfelle. Slik sett var bildet karakterisert også av en mangel på moral. Dalsgaard hadde også feilet i sin behandling av scenen, da han ikke hadde klart å formidle noe av det dramaet som ville utspille seg i omvendelsen av dumme bønder til en falsk religion: «Vi finde nogle Ansigter, der almindeligt holdt udtrykke den lavere staaende Art af Bønders almindelige Stupiditet; - der er ikke Spor af nogen bestemt

---

<sup>244</sup> I Frankrike fantes på 1700-tallet et skille mellom komposisjon, som gjaldt forholdet mellom figurene, og *ordonnance*, som beskrev hvordan bildeelementene var arrangert på bildeflaten. Se Fried, *Absorption and Theatricality*, 84. Dette begrepsskillet fantes ikke i det norske kunst-vokabularet på 1800-tallet, da begrepet om komposisjon dekket begge betydningene. Krohg hevdet i artikkelen «Den norske kunstkritiks historie» fra 1900 at komposisjon tidligere var blitt brukt av norske kritikere kun om forholdet mellom figurene, men dette polemiske utsagnet medfører altså ikke riktighet.

Virkning i disse Ansigter af enten at Personerne selv ere inde i en falsk Lære, eller at de skulle overtales til dens Antagelse – man staar kold og ligegyldig». <sup>245</sup>

Dietrichson oppfattet bildet som komisk eller humoristisk, og ikke fylt av det nordiske alvoret som preget et bilde som Adolph Tidemands *Haugianere* (fig. 7). Danskenes bilder ble jevnt over beskrevet på samme måte som Dietrichson hadde beskrevet bildene i den nederlandske skolen. Denne maleskolen kunne ikke tilfredsstillte det nordiske publikummet, som fordret alvor framfor komikk. Dietrichsons kritikk av danskenes bilder faller dermed sammen med Bjørnsons.

En beslektet innvending mot den danske kunsten var knyttet til det moderne i tida, nemlig industrialiseringen og dens konsekvenser for arbeidet og opplevelsen av samtida. Dietrichson kritiserte danskene for å legge for stor vekt på det *trivielle* i bildene sine. Denne kritikken rammet først og fremst Constantin Hansens *Hammermøllen* (fig. 8), som Dietrichson mente var forfeilet fordi maleriet bare viste fram arbeidets *trivialitet*, ikke dets *ære*. Hansens burde heller ha vist hvordan arbeidet kunne ha en herdende innflytelse på mannens sinn. Det er tydelig hvordan den etiske dimensjonen (det moralske) må tenkes inn i kunsten for å motvirke den estetiske indifferensen (det trivielle eller det tilfeldige), som Hansens bilde vitnet om. Bildekunsten måtte ikke bekrefte lønnsarbeidets trivialitet, men burde sette arbeidet inn i en større sammenheng, som bekreftet dets mening.

Dietrichson innrømmet derfor at det moderne arbeidet hadde en plass i kunsten (ikke bare bondens arbeid var et kunstnerisk tema), men en behandling av dette arbeidet var interessant bare i den grad *det skjønne* også kom til uttrykk. For med det trivielle fulgte også det stygge, og det stygge var ikke et emne for bildekunsten. Når Dietrichson ser det trivielle som det stygge, så skyldes det nok at det trivielle kan knyttes til det tilfeldige, altså det fragmenterte. En slik kunst kan ikke gi tilskueren den følelsen av livets sammenheng, som utvilsomt var kunstens oppgave for Dietrichson. <sup>246</sup>

Om det stygge ikke var et tema, så var til gjengjeld det fattige et naturlig tema i nordisk kunst. Og begrepet om det fattige gir assosiasjoner til protestantismen, i motsetning til den prakten man finner i katolisismen. Dietrichson hevdet nemlig at den nordiske kunsten «med sikker kunstnerisk Bevidsthed griber det ejendommelig Alvorsfulde, som hviler over det fattige, det for tom Farvepragt blottede, som aabenbarer sig i vort Folkeliv i Modsætning

---

<sup>245</sup> *Aftenbladet*, 2. juli 1861.

<sup>246</sup> Avbildningen av det trivielle arbeidet kan her knyttes til Kierkegaards beskrivelse av den estetiske livsholdningen som preget av det tilfeldige, som nettopp fragmenterer tilværelsen og estetikerens selv.



til Sydboens». <sup>247</sup> Fransk mennene hadde han kommentert som ensidig opptatt av farge og fargemønstre (tom fargeprakt). De norske og svenske kunstnerne hadde lært av tyskerne å behandle fargene på en slik måte at *inderligheten* glødet fram.

At tyskerne, som selv ikke tålte inderlighet, kunne lære bort en slik fargebehandling, er et paradoksalt trekk ved Dietrichsons argumentasjon. Men det fantes i den tyske, akademiske tradisjonen en behandling av lyset som hadde betydning for fargenes virkning. Og for en nordisk kunstner var en slik lysbehandling essensiell:

Den Kunst at dæmpe Lyset, men dog lade alle Farver virke med fuld Natursandhed og Friskhed, saaat ikke et grelt Farvespil opstaar, maa være en Hovedsag for Kunstneren naar det er hans Mening, at han vil virke i den Aands Tjeneste, der skal aabenbare det Skjønhedsliv, der leves i et Folks Indre, hvis hele Tilværelse er stille og fuld af indre Sandhed. <sup>248</sup>

Danskene derimot, viste «Mangel paa Respekt for det Ideelle, der kan hvile i den simpleste Belysning»; de sto derfor langt fra en genuin nordisk malerkunst, også når det gjaldt malerisk behandling.

Når Dietrichson tok avstand fra den tomme fargeprakta, så tok han ikke samtidig avstand fra kolorisme. Danskenes problem, mente Dietrichson, var deres fiendtlige holdning til Tyskland. Den måtte med nødvendighet prege danskene etter krigen med Tyskland om Slesvig og Holstein mellom 1848 og 1850, og danskene hadde heller ikke tatt imot noen impulser fra Tyskland i ettertid. Den gode tegningen som karakteriserte danskene hadde de fra Thorvaldsen, men fargene var karakterisert av en «Metalliskhed og Træskjærertørhed». Disse fargene kunne riktignok oppfattes som sanne ved at de etterlignet fargene i det danske landskapet til fulle, men de var ikke sanne i en *høyere* forstand. Det betyr at de ikke maktet å framstille det «virkelig poetiske» som preget den nordiske naturen, som for Dietrichson var den alvorlige og fattige inderligheten. I synet på danskenes farger var Dietrichson altså helt på linje med Bjørnson fire år tidligere.

Danskene hadde beveget seg bort fra den nordiske inderligheten med sin tørre farge og sin usentimentale behandling av motiver. Det var imidlertid ikke bare den konstante krigstruselen fra Tyskland som kunne forklare danskenes egenrådighet. En annen faktor var at danskene oppfattet seg som overlegne i forhold til Nordens to andre nasjoner, mente Dietrichson. De søkte å utvikle en helt særegen dansk kunst, og endte med å isolere seg fra det øvrige Norden.

---

<sup>247</sup> *Aftenbladet*, 6. juli 1861.

<sup>248</sup> *Aftenbladet*, 29. juni 1861.

Utviklingen av den nasjonale særegenheten tok en helt spesiell retning fra 1840-årene: «Nationen arbejdede paa at løfte sig fra det naive Standpunkt til en højere kritisk Reflexion, og det lykkedes Kjøbenhavn at drive det saa vidt i Retning af kritisk Skarphed, at det Ideelle blev opgivet for det Pikante, det Sublime for det Ironiske». Dietrichson tolket den danske kunstens utvikling som en frykt for unaturlighet og svulstighet, en frykt som hadde ledet de danske kunstnerne inn i trivialitet og kjedsomhet. Han uttrykte en skepsis i forhold til Københavns storbykultur, som hadde fjernet seg for mye fra den opprinnelige danske folkeånden. Det var bymentaliteten i København som hadde ledet danskene på feil vei. I denne beskrivelsen er det lett å kjenne igjen Kierkegaards beskrivelse av estetikerens indifferens, den distanserte holdningen til verden som Baudelaire skulle beskrive så godt i *Le peintre de la vie moderne*, utgitt bare to år etter den skandinaviske utstillingen i 1861.

Det fantes likevel på utstillingen tegn som tydet på at dansk kunst ville erkjenne at det fantes noe høyere enn dagliglivet, at det kunne skapes genuint poetiske bilder. Dalsgaards forsøk på å skape sagabilder var et slikt tegn, mente Dietrichson, liksom Constantin Hansens mytologiske framstillinger. Men endringen ville ikke komme brått, for «der er engang gaaet ind i de Danskes Blod en Rædsel for det over det Daglige Løftede, billedligt fremstillet, at de foretrække at fremstille de stygge og platte Ansigter, vi have omtalt, fremfor at give idealere Hoveder».<sup>249</sup> Kunstens idé, som var å framstille det ideale, hadde måttet vike for den københavnske «lapsekritik», mente Dietrichson. Og dens representanter ville se folket fra gata paradere i kunsten, og tålte ikke å se noen vakrere enn seg selv.

### ***Kritikken av Dietrichson***

Dietrichsons kritikk av de danske kunstnerne fikk ikke stå uimotsagt. En anonym innsender i *Aftenbladet*, «X.», hevdet at det nettopp var de danske bildene som var mest nordiske i karakteren. Han ville ikke godta Dietrichsons påstand om at den nordiske nasjonaliteten var kjenetegnet ved det stille og innadvendte alvor, og underbygde sin påstand med den nordiske krigshistorien, som understreket at det nordiske folket var et kjempende folk.

Danskenes nasjonale maleri var motpolen til de tyske kunstneres malerier, som var preget av filosofisk dybde eller «smektende vemod». Danskene hadde dermed motstått det forfatteren kalte den «smitsomme tyske Verdenskultur», mens de norske kunstnerne hadde gitt avkall på sitt eget i omfavnelsen av det tyske. Det samme gjaldt for det norske publikum,

---

<sup>249</sup> *Aftenbladet*, 6. juli 1861.

som hadde sett norsk natur og folkeliv tolket i de düsseldorfske fargene så lenge «at vi har vanskelig for at opfatte det fortjenstfulde i den eneste nordiske Skoles Arbeider, der har hatt og har sit Hovedarnested hjemme i Norden selv og der har gjort det til sin Hovedopgave at gjengive dets Natur i dens egne Trek og med dens egne Farver».<sup>250</sup>

Også fra dansk hold ble det protestert mot Dietrichson. Den danske teologen J.R.L. Dalsgaard publiserte i *Aftenbladet* en lengre artikkel, hvor han i likhet med «X.» definerte den nordiske ånden helt annerledes enn Dietrichson. Dalsgaard så Dietrichsons dom over danskenes maleri som utslag av en forargelse over en kunstretning som brøt med de teoriene for en nordisk kunst han selv hadde stilt opp. Det var forargelsen over en ny åndsretning som var i ferd med å bryte fram, før den hadde kunnet vinne anerkjennelse for sine verdier.

Denne åndsretningen var imidlertid ikke fullstendig ny eller moderne, ifølge Dalsgaard. Tvert imot var det en gjenoppvekking av en nordisk ånd fra middelalderen, en ånd som alltid hadde vært preget av, og definert ved, sin brytning mot den tyske ånden. Og Dalsgaard kunne ikke forstå hvorfor ikke den norske kunsten hadde forstått hvor viktig det var å distansere seg i forhold til den tyske kunsten:

Herr Dietrichson synes at mene, at for nuomstunder at være national paa en god Maade maa en Konstner leve i et fremmed Land, d. v. s. Tydskland. Men dette er jo en saa fuldkommen Udtalelse af den germaniske Ide som den verdensherskende Ide, at ingen Tydsker vilde kunne gjøre det bedre; og det vilde tillige være at hævde Konstens Universalisme, hvad dog vel ingen Konstdommer for Alvor vil gjøre for nærværende Tid, hvor alle de ideelle Bestræbelser som sagt gaa i modsat Retning. Der bliver saa intet Andet tilbage end at hævde, at jo klarere og bestemtere et Lands Konst forstaaer at udpræge dettes nationale Ejendommelighed i sin kvalitative Forskjel fra al anden Nationalitet, desto større og fuldkommere er ogsaa samme.<sup>251</sup>

Dalsgaard fant det derfor merkelig at Dietrichson hadde angrepet den danske kunsten for å være for egenrådlig, ettersom tida nettopp var preget av nasjonalitets-prinsippet.

Både Dietrichson og Dalsgaard oppfattet de nordiske landene som én nasjonalitet, som hadde sin spesielle oppgave innen kunsten. Forskjellen handlet om hvordan de skilte den nordiske ånden fra andre nasjoners og kulturområders ånd. Mens Dietrichson så det nordiske som del av det germanske, og hvor grensa først og fremst ble trukket i forhold til det katolske Sør-Europa (en pangermanistisk tanke), insisterte Dalsgaard på at skillet mellom Norden og Tyskland var like stort og like viktig. For mens de nordiske folkene var preget av enfoldighet og inderlighet, var det overspenhet og vidløftighet som karakteriserte tyskerne.

---

<sup>250</sup> Sitert etter Rønning Johannessen, *Kunstkritikk og kunstideer*, 209-210.

<sup>251</sup> *Aftenbladet*, 27. august 1861.

Det hadde også kommet til å prege de norske kunstnerne som utdannet seg i Tyskland. Dalsgaard kunne hos Tidemand se «en Tendents til at jage efter en falsk theatralisk Effekt i Opstillingen eller en Mangel paa Naiviteten i Udtrykket eller Sandhed i Farve- og Lysvirkningen». Denne framstillingsmåten sto i motsetning til de dype og skjønne motivene som Tidemand tross alt hadde funnet fram til, og som vel ifølge Dalsgaard må forstås som det nordiske elementet i Tidemands kunst.

### ***Stillebenet som utfordring***

Sjangerhierarkiet var fortsatt en realitet for de norske kritikerne som kommenterte de skandinaviske utstillingene i 1850- og 1860-årene. Både Krohg, Bjørnson og Dietrichson behandlet maleriene etter sjanger, og startet gjerne med historiemaleriet som det viktigste. Og selv om vi har sett eksempler på at sjangerhierarkiet var i ferd med å miste mye av sin betydning på denne tida, blant annet gjennom en statusheving for både sjangermaleriet og landskapsmaleriet, så kom stillebenet fortsatt til å nyte en lav status hos de norske kritikerne. Det skyldes den norske idealismens sterke fokusering på inderlighet og innholdets betydning. Stillebenmaleriet lot seg ikke så lett tilpasse til idealismens estetiske kategorier.

Stillebenet var også lenge en lite utbredt sjanger i norsk maleri; de norske malerne som fikk sin utdanning i Tyskland ble stort sett landskapsmalere og folkelivsmalerere. Men på den nordiske utstillingen i 1857 stilte en maler fra Bergen ut flere stilleben; det var Frants Bøe, som hadde sin kunstneriske utdanning fra København og i Paris. Bøe gjorde stillebenet til sin spesialitet, og Bjørnstjerne Bjørnson fant det nødvendig å vurdere hva som karakteriserte denne sjangeren i forhold til de andre sjangrene i norsk maleri.

Bjørnson forsøkte å se stillebenet i lys av landskapsmaleriet. Da framsto stillebenet som «en Variation af et enkelt Thema i et større Musikstykke», hvor landskapet var hele musikkstykket.<sup>252</sup> Et stilleben var først og fremst et «Farvebad, hvor man svømmer og svælger i en Overdaad af Farveskifte, medens det dog altid er blot hin ene lille Ting, der behandles». Det som var igjen etterpå, var kun «et Farvespil i Øiet». En musikkvariasjon ga den samme følelsen, da man – tross velbehaget man følte – bare sto tilbake med en «Bølgering» i sinnet, ingen bestemt tanke. Derfor klarte ikke Bjørnson å sverme verken for musikkvariasjoner eller for fruktstykker. Men han innrømmet at en maler som Bøe evnet å male bilder som hadde «formaaet at stemme Sindet og holde det fast i Længere Tid». Stillebenet maktet altså å holde

---

<sup>252</sup> *Morgenbladet*, 20. september 1857.

betrakteren fast, men det var likevel ikke nok. Bjørnson så ikke for seg at stillebenmaleriet kunne ha noen framtid i Norge. «Den ligger bedre for en noget udlevet kunstsands, og et mere overdaadigt Liv», avrundet han sin kritikk. Stillebenets mangel på tanke gjorde denne sjangeren uegnet for nordmenn. De lot seg ikke forføre bare av teknisk briljans, slik den dekadente kulturoverklassen i Europa gjorde.

Fire år seinere stilte Bøe ut sine stilleben på den neste skandinaviske utstillingen i Christiania, hvor Dietrichson kommenterte dem. Og tross den skepsisen han viste mot søreuropeisk kunst i denne anmeldelsen, hevdet han at stilleben var en type maleri som faktisk *kunne* males etter fransk smak. Stillebenet beskrev han nemlig som «den gren, hvor Farvernes Samvirken og Glød, hvor de blotte Formers indbyrdes Harmoni i sig selv bidrager saameget til at lægge Ideen ind i Billedet». Stillebenmaleriet skulle ikke gi et umiddelbart bilde av menneskeånden, eller en sjelelig stemning i et landskap; dets oppgave var å få grep om «den formelle Skjønhed hos visse, ligesom tilfældigt sammenhobede Ting».<sup>253</sup> Men denne tilsynelatende omfavnelsen av det autonome verket, det som skulle virke gjennom sin formale skjønnhet alene, ble Dietrichson ikke stående ved. Det var nemlig viktig for Dietrichson at stillebenets gjenstander skulle være *liksom* «tilfældigt sammenhobede». For bak den tilsynelatende tilfeldigheten skulle en betrakter på bakgrunn av sammensetningen av gjenstandene kunne lese seg til en historie: «man skal i Stillebenbilledet bag de døde Ting, kunne skimte en menneskelig Sjæl, der frit har lagt dem, som de ligge der, – uden Beregning, – og jo mere vi i denne Sjæl, der staar bag Billedet, kan opdage en ejendommelig Individualitet, desto mere – med eet Ord – poetisk bliver Billedet».<sup>254</sup>

Det viste seg også at Dietrichson foretrakk det stillebenmaleriet av Bøe hvor han klarer seg fram til et poetisk innhold. Han kalte Bøes *Et Toiletbord* hans mesterstykke på utstillingen, og grunnen var at bildet hadde «en egen Duft af Menneskeliv, af den Poesi, der ligger i Gjenklagen af Ballets Hvirvel sammen med en ung Piges Sjælsbevægelse». Bildet var et mesterstykke fordi Bøe hadde klart å mane fram situasjonen *bak* komposisjonen på toalettbordet. For «hvem seer ikke den trætte unge Pige, Natten efter Ballet, som maaske netop har besvaret et for hendes Liv vigtigt Brev – i de med dyb poetisk Sandhed samlede Gjenstande: Et næsten nedbrændt Lys, en Statuette, et Brev, et Stykke Lak, aflagde Balsmykker og Blomster – alt dette foran et Tojletspejl, hvori Alt reflekteres». Bøes mesterstykke var egentlig en framstilling av en menneskesjæl; kunstverket åpenbarte sin idé for den som var i stand til å tyde det ikke helt tilfeldige arrangementet.

---

<sup>253</sup> *Aftenbladet*, 31. juli 1861.

<sup>254</sup> *Ibid.*

### ***Den skandinaviske utstillingen i 1866: En ny oppfatning av den nordiske kunsten***

Den skandinaviske utstillingen i Stockholm i 1866 var stor og representativ. Her var det stilt ut 350 bilder fra 99 svenske kunstnere, 169 bilder fra 53 norske kunstnere, mens danskene var representert med 103 bilder fordelt på 54 kunstnere. Også finnene deltok på utstillingen, med 46 bilder fordelt på 18 kunstnere. Av de norske kunstnerne vekket igjen Tidemand og Gude mest interesse. Tidemand var representert med bilder som *Haugianerne*, *Bjørnejegerens hjemkomst* og *Fanatikerne*, mens Gude vist fjord- og fjellmotiver.

I Dietrichson anmeldelse av utstillingen kan vi se at han trekker opp nye linjer i forhold til anmeldelsen fem år tidligere. I 1861 var det tydelig at det var staffelimaleriet Dietrichson hadde i tankene da han beskrev den nordiske kunstens karaktertrekk. Bare i det relativt lille formatet er det mulig å nå komposisjonens enhet, og det var også i slike bilder at inderligheten best kunne finne sitt uttrykk. I 1866 var han blitt opptatt av monumentalkunsten og dens betydning for nasjonene. I innledningen reflekterte over den nasjonale kunstens betydning:

(...) en konst når först då sin höjdpunkt, när ett folk behöfver monumentala byggnader, hvilka skola inrymma arbetet för folkets nationella utveckling eller representera densamma; omkring dylika byggnader samlar nationen i bildlig framställning sina historiska minnen såsom naturlig dekoration, utgången ur sjelfa folkets historiska medvetande, og då har konsten inträdt i sin naturliga ställning i kulturlivet.<sup>255</sup>

Dietrichson fryktet at kunsten ikke skulle få den sentrale posisjonen i samfunnet som den ut fra sin natur burde ha. Den fylte sin oppgave først når den gjennom monumentalkunsten ble et samlingspunkt for folket. Hvis kunsten kunne få en slik posisjon, ville kunstneres svermeri for sydeuropeisk kunst opphøre, denne «till hälften starka och dugtiga, till hälften sjukliga, aldrig tillfredsställda längtan från hemmet mot södern», som han uttrykte det.<sup>256</sup> Hvis monumentalkunsten ble etablert i Norden, ville kunstnerne finne sin plass hjemme, og bli tilfreds-stilt ved å arbeide for folket. Dermed ville rastløsheten forsvinne.<sup>257</sup>

Monumentalmaleriet skulle knytte folket sammen ved å framstille nasjonens historiske minner; dermed måtte det nødvendigvis være et historiemaleri. Historiemaleriet var imidlertid

---

<sup>255</sup> Lorenz Dietrichson, *Skandinaviska konst-expositionen i Stockholm 1866: Sverige, Norge, Danmark, Finland* (Stockholm: særtrykk av *Ny illustrerad tidning*, 1866), 7.

<sup>256</sup> Dietrichson, *Skandinaviska konst-expositionen*, 8.

<sup>257</sup> Temaet om den moderne tidas rastløshet kom til å bli viktig i kunstresepsjonen. Vi skal komme tilbake til det mot slutten av kapitlet.

ikke etablert i Norden, og Dietrichson så derfor mye av kunsten på Stockholms-utstillingen som et forarbeid for det historiemaleriet som skulle oppstå. Det måtte være en stor fellesoppgave for den nordiske kunsten å få fram et historiemaleri som var et genuint uttrykk for den nordiske folkeånden. Her sto landenes folkeliv og natur helt sentralt, da det var her folkeånden best var gjenspeilet. Derfor var landskapsmaleriet og folkelivsmaleriet viktige som *forstudier*. Ved å ta utgangspunkt i disse sjangrene, ville det nordiske historiemaleriet kunne ta en annen retning enn i München, hvor det var forsøkt konstruert rett ut fra kunstnerfantasiaen.

Naturstudiet ble derfor spesielt viktig for Dietrichson. Og i motsetning til dommen fem år tidligere, var det nå Danmark som kom best ut, nettopp ved sin ærlige gjengivelse av naturen. Det som karakteriserte danskene på utstillingen i Stockholm var «trogen sanning og kjærlek till naturen», riktignok «en och annan gång så ängslig, att den hellre lånar sin pensel till framställningen af det fula, än skapar något skönt».<sup>258</sup> Likevel var Danmark på rett vei, het det nå, for de danske malerne arbeidet seg gjennom virkeligheten til sannheten, og ville fra sannheten igjen kunne nå skjønnheten.

Oppfatningen av den nordiske kunsten var snudd helt om for Dietrichson i løpet av de fem årene som var gått siden 1861. På utstillingen i Stockholm var det den *norske* kunsten som ikke gjenspeilet den nasjonale kulturen, da den lå under for tysk innflytelse. Dietrichson så derfor ut til å ha tatt inn over seg kritikken fra dansk hold i 1861, og revurdert sine oppfatninger om både den danske og den nordiske kunsten. I kommentarene til Tidemands kunst kan vi se omslaget tydelig. Mens Dietrichson fortsatt beundret den norske folkelivsmaleren for hans inderlighet og poetiske oppfatning, kunne han i Tidemands bilder fra de seinere årene se en tendens til at den norske folketypen forsvant. Tidemand hadde begynt å male de samme typene igjen og igjen, men modellene var ikke norske. Det viktige studiet av det norske folkelivet og den norske naturen var forsvunnet fra hans bilder; folket kunne ikke lenger vente å finne sitt innerste skjulte vesen fortolket i Tidemands folkelivsbilder. De hadde mistet kontakten med virkeligheten.

Det samme var ikke tilfelle hos den danske maleren Julius Exner. Hans folkelivsbilder var slik at alle kunne kjenne seg igjen i dem. Dietrichson hadde sett bevis for det ved å betrakte publikums møte med hans bilder:

... huru ofta hafva vi icke i samlingarna på Christiansborg och Charlottenborg sett unga flickor från Amager med förvåning och förtjusning betrakta hans taflor: och detta är ett mycket betydande tecken; ty folket är icke lätt att

---

<sup>258</sup> Dietrichson, *Skandinaviska konst-expositionen*, 15.

rycka med, der det gäller framställningen af dess eget; sker det, så är det ett tecken på att en utomordentlig sanning, – vi skulla närast hafva sagt: verklighet – råder i dessa taflor.<sup>259</sup>

Så lovende fant Dietrichson danskenes sjangerbilder, at han spådde at danskene om tretti år ville ligge langt foran sine naboland i utvikling. De måtte bare bli kvitt sin engstelighet, slik at de kunne frigjøre seg fra den slaviske kopieringen av naturen og nærme seg det skjønne gjennom en djervere tilnærming.

I fordringen om at den danske kunsten burde nærme seg det skjønne, lå det fortsatt en forventning om at maleriene måtte preges av det poetiske. Dette ga Dietrichson tydelig uttrykk for i behandlingen av landskapsmaleriet:

Från förmågan att kunna återgifva ett landskaps linier och dess hufvudtoner, till förmågan att lyssna till och uppfånga dess djupaste hemligheter, finna och återgifva det egendomligt poetiska i hvarje landskap – är ett oändligt språng, och utan att måleriets och poesiens genier båda två hafva kysst målarens öga, blir han aldrig annat än landskapsfotograf – aldrig landskapsmålare.<sup>260</sup>

Kunstneren skulle ikke søke landskapet selv, men de stemningene og følelsene som grep mennesket i møtet med det. Og fortsatt skilte Dietrichson mellom to landskapstradisjoner, en som søkte linjenes skjønnhet og formens harmoni, og en som søkte inntrykkets og stemningens poesi, formidlet gjennom fargene og lysets spill. Det nordiske landskapet tilhører fortsatt denne siste tradisjonen for Dietrichson.

Den norske avdelingen var dominert av landskapsmaleriet, og det var også den sjangeren hvor de norske malerne overgikk sine nordiske kolleger. «Norge är naturskönheternas land», kommenterte Dietrichson, «och sjelfva folklifvet karakteriseras af denna djupa, stilla fjällnatur, som öfverallt lägger sin melankoliska, sin tysta, sin pittoreska prägel öfver hela lifvet».<sup>261</sup> Mesteren i å gjengi dette landskapet var som tidligere Hans Gude. Danskene hadde vært skeptiske til Gudes landskapsbilder, og ment at de var en tysk løgn om norsk natur (slik også Bjørnson hadde ment), men Dietrichson insisterte på at Gudes landskapsdikt var sannhet. Han hadde bare framhevet den poetiske siden, og nådd større skjønnhet. Den kritikken som ble Tidemand til del, kunne altså ikke røre Gude.

Mellom 1861 og 1866 hadde altså Dietrichson helt forandret sin oppfatning av det nordiske maleriet. Det utskjelte danske maleriet var blitt forbildet for de andre nordiske lan-

---

<sup>259</sup> Ibid., 32.

<sup>260</sup> Ibid., 73.

<sup>261</sup> Ibid., 80.



dene. Grunnen var at Dietrichson hadde blitt overbevist om at maleriet måtte knyttes nærmere til naturen, slik at virkelighetsstudier ble enda viktigere. Det som tidligere var innbegrepet på en sann og frisk kunst, som Adolph Tidemands folkelivsbilder, begynte han nå å se som et falskt bilde av virkeligheten.

Kanskje hadde Dietrichson tatt inn over seg Dalsgaards argumenter omkring den danske kunsten, eller kanskje ble han mest overbevist i møtet med den danske kunsten selv; det finnes vel ingen fasit på hvorfor hans syn på den danske kunsten forandret seg. Men den beste gjetningen er kanskje at Dietrichsons lovprisning av det danske maleriet var inspirert av den danske kunsthistorikeren Julius Langes (1838-1896) artikler med tittelen «Nyere dansk Genremaleri», publisert i *Dansk Maanedsskrift* i 1865.<sup>262</sup>

Det er faktisk mange trekk ved Dietrichsons anmeldelse som tyder på en grundig lesning av Langes artikkelrekke. Lange ga i artikkelserien en lengre redegjørelse for sin eldre kollega Niels Laurits Høyens skandinavisme. Høyen hadde ment at det var et viktig mål for de nordiske kunstnerne å skape en fellesnordisk historisk kunst. Den skulle være bygd på et kjennskap til folkets liv gjennom folkelivsmaleriet. Høyen mente en slik kunst var viktig for å motvirke det han beskrev som «halv sygelige Længsler» mot utlandet. Det var den samme formuleringen Dietrichson skulle bruke i 1866.<sup>263</sup> Dietrichsons forhåpning om en nordisk, monumental, historisk kunst var derfor en tilknytning til Høyen, ikke til Lange. For Lange stilte seg mer avvisende til det historiske maleriet, og pekte på at det ikke hadde fått noen oppblomstring i løpet av de tjue årene som var gått siden Høyens foredrag. I denne perioden hadde man i stedet sett at nettopp folkelivsmaleriet hadde blomstret.

Lange beskrev hvordan de unge danske sjangermalerne hadde vendt seg bort fra utenlandske malerskoler for å skape sin egen nasjonale stil. Den ble preget av en likefram gjengivelse av det hverdagslige folkelivet – en sunn og realistisk framstilling, hvor malerne viste en sympati for «det enkelte» framfor å søke «det allmenne». Dermed hadde de ofret en skjønnhetens glans for en mer inderlig og sann oppfatning av sitt eget folks liv. Lange refererte også folkelivsmaleren Exner, som hadde fortalt hvordan hans vei til folkelivsmaleriet gikk gjennom et intimt samliv med det folket han skildret. Det er ikke utenkelig at Dietrichsons omfavelse av Exner og hans nye kritikk av Tidemand var farget av denne fortellingen.

---

<sup>262</sup> Langes artikkelserie er opptrykt i Julius Lange, *Nutids-kunst: Skildringer og Karakteristiker* (København: Philipsen, 1873), 119-259.

<sup>263</sup> Lange siterer her fra et foredrag som Høyen holdt i Det Skandinaviske Selskab, 23. mars 1844. Utdragene er gjengitt hos Lange, *Nutids-kunst*, 129-132.

Dalsgaards bilde av mormonene som besøkte snekkeren på landet, var et sentralt bilde for Lange, som roste det aldeles opp i skyene. Dette bildet var også stilt ut på den nordiske utstillingen i 1866, og konfrontert med Dalsgaards bilde kunne ikke Dietrichson følge Lange lenger, og han gjentok sin kritikk av dette bildet, antakelig i direkte polemikk mot Lange.<sup>264</sup> Men Langes syn på den danske kunsten som en poetisk gjengivelse av folkets *hverdagsliv*, tok Dietrichson tydelig til seg.

### ***Inderlighet eller teatraliskhet: Tidemand som folkelivsmaler***

I 1872 ble det holdt nok en nordisk kunstutstilling, denne gangen i København. Da Julius Lange anmeldte den norske malerkunsten på denne utstillingen, kommenterte han den sterke nasjonalfølelsen hos de norske kunstnerne. Han kom også inn på forholdet mellom kunsten og publikum: «Al Kunst i Verden arbejder – bevidst eller ubevidst – paa at imødekomme et Krav hos det Publikum, som den arbejder for; den søger Gjenklang i dets Bifald; den vil i dybere forstand ramme og vinde Hjerterne, det er dens Aandedrag, dens Livsluft».<sup>265</sup> Problemet for de norske kunstnerne var imidlertid at mye av deres publikum fantes utenlands, for det meste i Tyskland. Hvis kunstnerne arbeidet for å imødekomme dette publikums ønsker, så var det en stor fare for den norske kunsten, som i så fall arbeidet for å tilfredsstillte en flyktigere og mer overflatisk interesse. Den norske kunsten kunne ikke møtes med samme varme og forståelse i utlandet som den kunne i Norge. Hvis man tok hensyn til den flyktigere og kaldere mottakelsen i Europa, ville det kunne føre til at den norske kunsten mistet mye av sin inderlighet og varme, advarte Lange.

Julius Lange var spesielt opptatt av folkelivsmaleriet i sin anmeldelse av den nordiske utstillingen i 1872. Han betraktet det som «det realistiske resultat» av den nasjonale selvfordypelsen som hadde skjedd i løpet av det 19. århundre. Kunsten var en borgerlig aktivitet, og Lange så med fascinasjon hvordan disse borgerlige kunstnerne hadde svermet for allmuen gjennom bilder av bønder og fiskere. Han så det som en sverming for et primitivt liv, karakterisert av en naiv sunnhet og friskhet, en sunnhet som lett gikk tapt under «det tettere Kultur-livs Slid, Uniformeren og Nivelleren», som han uttrykte det.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> Lange hadde skrevet om Christen Dalsgaards bilde i rosende ordelag i artikkelserien «Nyere dansk Genremaleri». Her hadde han spesielt framhevet den psykologiske dybden som var oppnådd i skildringene av mormonene og de danske bøndene. Se J. Lange, *Nutids-kunst*, 237-241.

<sup>265</sup> *Ibid.*, 380.

<sup>266</sup> *Ibid.*, 448.

Lange innså at Tidemand hadde en sentral posisjon innen folkelivsmaleriet i Norden, men han var svært skeptisk til hans tolkninger av de norske bøndene. Gang etter gang i gjennomgangen av Tidemands bilder på utstillingen fant han hulhet og affektasjon. Tyskerne var mer tolerante for slikt, mente han, men danskene kunne ikke utstå det. Ofte mislyktes Tidemand fullstendig i framstillingen av følelser, og det gjorde at figurene syntes affekterte og unaturlige. Det var tilfelle i et bilde som *Utvandrerens avskjed* (fig. 9), hvor især den gamle konens sorg var framstilt hul og usann. Heller ikke i bildekomposisjonen klarte Tidemand å innfri: «saa er der dog ved den hele studerede Maade, hvorpaa disse Grupper ere komponerede, og ved det Tableauaktige i Arrangementet Noget, som afkøler vor Følelse og snart minder os om, at det ingenlunde er Livet selv, som vi see».<sup>267</sup>

Lange reagerte altså på det teatraliske i bildene, som han fant både i komposisjonen og i den psykologiske skildringen. Denne tendensen mot det teatraliske knyttet han til fortellingen om hvordan Tidemand ble folkelivsmaler. Tidemand hadde i *Illustreret Nyhedsblad* i 1854 fortalt om hvordan han tok bestemmelsen om å ta opp friluftsmaleriet i løpet av en studiereise i Norge sommeren 1843.<sup>268</sup> Da så han det vitale folkelivet på bygdene, som ingen før hadde skildret, og som sto i fare for å forsvinne, da gamle skikker ble erstattet av «latterlig uskjønne nye Moder».<sup>269</sup> Dette plutselige og beregnende i Tidemands bestemmelse for å bli folkelivsmaler satte Lange opp mot Exners mer langsomme og naive tilnærming. Exners bilder vokste fram gjennom en intim kontakt med folket og deres dagligliv. En slik naiv tilnærming egnet seg bedre for en *kunstner*, mente Lange. Tidemands beregnende tilnærming gjenspeilet seg i hans beregnende og teatraliske kunst.

Adolph Tidemand døde i Christiania den 25. august 1876. I *Tidskrift för Bildande Konst og Konstindustri* publiserte Dietrichson samme året en artikkel om Tidemand,<sup>270</sup> og det er interessant å sammenligne denne med de temaene som Lange tok opp fire år tidligere. I minneskriftet kommenterte Dietrichson hvordan det norske folkelivsmaleriet var skapt med Tidemand, men han påpekte samtidig at Tidemands versjon av det ville gå i graven med male- ren. Det hadde sammenheng med at forholdene aldri hadde blitt lagt til rette for at han skulle få bosette seg i hjemlandet. Dette førte på sikt til at han måtte bli en fremmed gjest blant sine landsmenn.

---

<sup>267</sup> Ibid., 455.

<sup>268</sup> Se *Illustreret Nyhedsblad*, nr. 52 1854.

<sup>269</sup> Sitert etter J. Lange, *Nutids-kunst*, 451 (note).

<sup>270</sup> Tidsskriftet ble stiftet av Dietrichson i 1875. Det fikk ikke noe langt liv, og utkom bare i 1875 og 1876.

Bjørnson hadde allerede i 1857 kritisert de norske kunstnerne i Düsseldorf for at de hadde for liten kontakt med den norske folkeånden, og at de malte mest for tyskerne (jf. s. 101). Dietrichson bekreftet i 1866 at det tyske publikummet fattet en sterk interesse for de norske folkelivsbildene til Tidemand nettopp på grunn av det eksotiske motivet. De var mest opptatt av det han kalte for motivets estetiske sider (slik som de fargerike nasjonaldraktene). Som store deler av det øvrige Europa var tyskerne trette av den europeiske sivilisasjonen, hevdet Dietrichson. Det fantes en følelse av lede over livet i samtida, og man søkte til eksotiske temaer for å finne avkobling og en opprinnelig begeistring. Denne begeistringen kunne Tidemand formidle, da han i større grad enn etnografiske skildrere – som bare hadde blikk for folkelivets ytre trekk – evnet å skildre folkelivet mer inderlig, da det var hans eget «savnede Hjem». Derfor kunne han gi noe mer enn det rent estetiske: han kunne skildre sine motiver gjennom det nordiske alvoret. Dietrichson forsvarte derfor Tidemands kunst i 1866 med at den var et alvorlig anliggende, at han søkte det norske folkelivet med inderlighet og begeistring.

Men utlendigheten hadde hatt en negativ innvirkning på Tidemands kunst, og i 1876 kritiserte Dietrichson Tidemand for mer enn at han ikke malte norske typer. For utlendigheten hadde ført til at folkelivsmaleren hadde mistet kontakten med det norske folkelivet. Kildene for Tidemands senere skildringer var ikke «det norske Folks Udviklingsgang under de sidste 30 – 40 Aar», men heller den norske litteraturen på den tida Tidemand utviklet seg til kunstner, samt innflytelsen fra den romantiske perioden i düsseldorferskolen. Med folkets liv og utvikling hadde kunsten hans lite å gjøre, mente Dietrichson. Dette gjorde også at Tidemands kunst kom til å få mer preg av den tyske interessen for det norske folkelivet, de rent ytre og eksotiske trekkene, det rent estetiske. Etter hvert maktet ikke Tidemand «at trænge tilbunds, at se det Dybeste og Inderste i det Liv, [han] havde paataget sig at skildre».<sup>271</sup> Dietrichson er ved denne kritikken av Tidemands folkelivsbilder helt på linje med Langes oppfatning i 1872.

Bare ved noen få anledninger hadde Tidemand malt bilder som gjenspeilet folkelivet i samtida, skrev Dietrichson. Det gjaldt først og fremst bildene *Haugianere* og *Fanatikere*, som skildret de samtidige religiøse bevegelsene, samt to bilder hvor han hadde skildret en familie som tar avskjed, et bilde på utvandringen til Amerika (Lange hadde kritisert det ene av dem for å være teatralisk). Men det vesentlige momentet i de siste 30-40 årene hadde Tidemand

---

<sup>271</sup> Lorentz Dietrichson, «Adolph Tidemand», *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 2 (1876): 148.

gått glipp av, og det var at «Tyngdepunktet i vort Folkeliv efterhaanden fjernede sig fra Fjældbondens Kreds og (...) over i Kulturlivets».<sup>272</sup>

Dietrichson kom så med de kjente ord som har blitt stående som karakteristisk for Tidemands kunst, at han «*har skildret vort Folks Søndag, men aldrig dets Hverdag*».<sup>273</sup> Det hadde han til felles med våre nasjonalromantiske diktere, for både Welhaven, Bjørnson, Asbjørnsen og Moe hadde skildret bondelivets søndager og festdager.

Tidemands vektlegging av søndagene i folkelivet var også grunnen til at Dietrichson så ham som den siste folkelivsskildrer av sitt slag. Neste generasjon folkelivsskildrere måtte ha bedre kontakt med folkelivet, slik at de også kunne gjengi dets hverdager; da ville de bedre enn Tidemand kunne skildre folkelivet i sannhet. Og slik ville de selvsagt også nærme seg det danske sjangermaleriet, vil jeg tilføye, slik Lange forsto det.

### ***Kunsten som et søndagsbarn***

Sommeren 1877 arrangerte Kunstnerforeningen en større utstilling i Universitetets lokaler, hvor en retrospektiv utstilling av Tidemands arbeider var hovedattraksjonen.<sup>274</sup> Samtidig med denne utstillingen ble det i *Morgenbladet* publisert en artikkelserie, hvor Dietrichsons synspunkter på Tidemands folkelivsmalerier ble kommentert. Artikkelsen var skrevet av Monrad, og hadde tittelen «Om Karakter og Betydning af Tidemands norske Folkelivsbilleder».<sup>275</sup> Ved at den ble publisert samtidig med den retrospektive utstillingen, ga den også folk anledning til å ta veien til utstillingslokalene, slik at de kunne gjøre opp sin egen mening om de to debattantenes synspunkter. For Monrad var det nemlig sentrale problemstillinger omkring folkelivsmaleriet Dietrichson hadde tatt opp.

Dietrichson hadde ikke kommentert spesifikt hva han mente med at tyngdepunktet i folkelivet hadde skjovet seg fra fjellbondens krets til kulturlivets krets. Det sto fortsatt åpent for tolkning hva Tidemand kunne ha skildret om han hadde bosatt seg i fedrelandet. Monrad ville derfor avklare dette, ved å gi sin versjon av den utviklingen som hadde funnet sted i Norge de siste 30 til 40 årene. Den utviklingen han beskrev handlet om samfunnets til-

---

<sup>272</sup> Ibid.153.

<sup>273</sup> Ibid., 155. Kursiveringen er Dietrichsons egen.

<sup>274</sup> Kunstnerforeningen var stiftet i 1860, og arbeidet blant annet med å forbedre forholdet for kunstnerne. Den organiserte to utstillinger, den første i 1877, den andre i 1879. For en nærmere behandling av Kunstnerforeningen, se Olga Schmedling, *Høstutstillingen – Bildende Kunstneres Styre – forutsetninger* (magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1980), 69-80.

<sup>275</sup> Monrads artikkel gikk over fire nummer av *Morgenbladet*, og finnes i nr. 190A (13. juli), 191A (14. juli), 192A (15. juli) og 195A (18. juli) 1877.

takende modernisering: næringsveier og bedrifter hadde hatt oppsving; jernbaner og maskiner var kommet til; både seder og drakter, tanker og følelser hadde etter hvert fått et mer europeisk tilsnitt; politiske partier var etablert, og dermed også kampen mellom dem.

Monrads beskrivelse berører det som blir kalt «det store hamskiftet» i bondesamfunnet. Det gikk i store trekk ut på at bøndene ikke lenger produserte bare for et begrenset marked, men knyttet seg til den moderne markedsøkonomien. Utviklingen av kommunikasjonssystemet hadde gjort at landsbygda fikk tilgang til markedet i byene. Og dermed lå veien åpen for at impulser fra byen skulle trenge inn på landsbygda. Resultatet var at hele den sosiale strukturen på landsbygda ble forandret. Tore Pryser har beskrevet noen av de forandringene som var mest iøynefallende.

Gardiner og blomar i vindaugo, fyrstikker og parafinlamper, nye kjøkkenreiskapar av steintøy, skeier av metall i staden for tre eller horn, og ikkje minst gaffelen, var òg nye trekk på bygdene. Mange bytte ut tradisjonsrike bondemøblar med bymøblar. Klesdraktene tok meir etter bymotane. (...) Mange stader vraka kvinnene fargerike bunader knytte til heimbygda og tok i staden til å bruke mørke, tilknappa kjolar etter bymønster, medan mennene gjekk over frå knebukser til langbukser.<sup>276</sup>

Monrad stilte så spørsmålet om *hva* kunstneren skulle gripe i dette: «Vil man maaske heller se Nutids Sophabønder i sin Bydragt og med sin Avis og sin Regnskabsbog, end Dølen med sin Psalmebog ved Peisen? Eller ønsker man maaske Billede af et politisk Møde, der forbereder Storthingsvalg?»<sup>277</sup> Det gjorde ikke Monrad, som oppfattet dette stoffet som lite malerisk. Det passet best for satiriske pennetegninger; penselen foretrakk heller det «Enfoldigt-Skjønne og Naivt-Farverige».

Monrad erkjente at han nok var en romantiker, for han ville at malerkunsten skulle framstille nasjonale seder og skikker, som var i ferd med å forsvinne (det var også Tidemands begrunnelse for å male de norske bøndene, husker vi). Han ville se at malerne framstilte festene, da det var gjennom dem at noe allmenngyldig og opprinnelig i livet kom til uttrykk. For Monrad *var* nemlig kunsten en fest, den *skulle* være et søndagsbarn. Derfor delte han heller ikke Dietrichsons oppfatning om at neste generasjon folkelivsmalere burde skildre hverdagen.

Når Monrad mente at søndagen var mer malerisk enn hverdagen, var det fordi han knyttet begrepet om «det maleriske» mer til motivet enn til selve utførelsen. Riktignok ville det «naivt fargerike» tre sterkere fram i en festdrakt enn i et hverdagsantrekk, men hovedpo-

---

<sup>276</sup> Tore Pryser, *Norsk historie 1814-1860: Frå standsamfunn til klassesamfunn* (Oslo: Det norske samlaget, 1999), 185.

<sup>277</sup> *Morgenbladet*, 15. juli 1877, nr. 192 A.

enget var at søndagene og festdagene hadde en viktig betydning i folkets liv. Monrad ville at festene skulle betraktes som de vesentlige begivenhetene de egentlig er: «Vi finde det for øvrig heller ikke rigtigt at løsrive Festerne fra Livet og sætte dem i Modsætning dertil som noget mindre Dybt og Betydningsfuldt». Han understreket festdagens betydning ved å sitere første verset fra den danske dikteren Poul Martin Møllers *St. Laurentius*, hvor bondens hverdag ble beskrevet:

Bonden beder med liden Ro,  
naar Regnen slaar paa hans Hue;  
Naar Ryggen er kold og Trøien er vand,  
kun lidet hans Tanker due

Når bonden arbeider på åkeren, kan han ikke se betydningen av sitt arbeid, han føler bare slitet. Derimot er festdagene «de begunstigede Punkter, hvor Livet samler sig i sig selv fra Hverdagssystemernes Adspredelse, og anskueliggjør for sig selv sin dybere, ideelle Betydning».<sup>278</sup> Helligdagene setter hverdagene i perspektiv, og gir dem deres sanne tolkning. Det var ikke noe galt i å være søndagsmaler, snarere tvert imot.

Monrad insisterte her på viktigheten av avstand. Bonden måtte ha hverdagen på avstand for å kunne se dens virkelige mening. På samme måte måtte kunsten også distansere seg fra hverdagslivet ved å heve seg over det; det gjaldt bylivet så vel som bondelivet. Framfor alt gjaldt det for kunstneren å ha avstand til sitt emne. Derfor mente Monrad at Tidemands utlendighet heller var av det gode enn det var å beklage, og underbygde påstanden ved å sitere den danske estetiker Heiberg: «*Nærheden blender, den skiller kun ad*».

Det var altså på grunn av sin utlendighet at Tidemand kunne begeistres over det norske folkelivet; det var ikke mulig for de som ble boende hjemme, da folkelivet ble for hverdagslig for dem. «Man forelsker sig ikke i sin Søster», som Monrad uttrykte det.<sup>279</sup> Med avstanden fulgte også erkjennelsen. Det var først gjennom Tidemands skildringer av folkelivet at nordmennene kunne bli oppmerksomme på sitt eget folkeliv som noe estetisk verdifullt. For Monrad var det nettopp distansen som gjorde at Tidemand kunne skape en stor malerisk syntese, hvor folkets hverdag kunne forklares og gis sin ideale forsoning. Monrads syn på Adolph Tidemands folkelivsbilder var, som han selv hadde erkjent, preget av en romantisk distanse.

---

<sup>278</sup> *Morgenbladet*, 14. juli 1877, nr. 191 A.

<sup>279</sup> *Ibid.*

Distansens estetikk, som vi kan kalle det, var også klart uttrykt i *Tolv Forelæsninger om det Skjønne*. Her skrev Monrad at mennesket må vite å holde «den ydre Tilværelse» tre skritt fra livet, da ville ens eget rolige indre kunne sette sitt preg på alle tilværelsens deler. For i sitt indre hadde mennesket sin egentlige verden, mente Monrad, «en Verden ikke af tung Materie, af Steen eller Kjød eller Blod, men af Former, Billeder, Ideer».<sup>280</sup> Menneskets forhold til sine omgivelser betraktet han derfor som ideell, idet betraktning og erkjennelse var menneskets særegne kall.

### ***Kunstens verdi og den moderne subjektiviteten***

Julius Lange publiserte i 1876 boka *Om Kunstverdi*, som kom til å få stor innflytelse på oppfatningen av kunst både i Danmark og i Norge. Boka bygde på et foredrag Lange hadde holdt i 1873 i den Københavnske Studenterforening, et foredrag som ble publisert i det danske tidsskriftet *Nær og Fjern* i 1874. Monrad kommenterte Langes artikkel i *Tidsskrift för Bildande Konst och Konstindustri* i 1875. Som svar på Monrads utfordringer holdt Lange et nytt foredrag i Studenterforeningen den 12. februar 1876, og begge Langes foredrag ble så publisert i boka fra 1876. Vi skal nå se nærmere på Langes forståelse av kunstverdi, og på Monrads kritiske kommentarer.

Lange innledet sitt første foredrag om kunstverdi med følgende betraktning:

Kunsten – jeg taler i det Følgende bestandig i første Linie om *Billedkunsten* – er at ligne med en god Ven, som uformodet kommer bagfra hen til os, lægger Haanden på vor Skulder og peger frem paa Et eller Andet i Livet, Naturen, Historien – hvad det nu kan være, som den netop har Lyst til at vise os. Kunsten selv se vi ikke noget til; thi den sande og gode Kunst viser ikke sig selv frem, men bliver stående bag vor Ryg. Vi se kun det, som den viser os; men det ser vi også lysere, klarere og bedre, end vi ville se det, hvis ikke vor gode Ven, Kunsten, stod bag ved os.<sup>281</sup>

I disse linjene kan vi finne Langes estetikk kondensert. Kunstens verdi var knyttet til *hva* den framstilte, til det innholdet som ble framstilt, mens selve framstillingen ikke måtte stikke seg fram. Så langt var han helt på linje med Monrads kunstforståelse. Men én bestanddel i Langes estetikk savnes i sitatet: kunstnerens rolle i verdiformidlingen. Kunstnerens sentrale posisjon kom tydelig fram i den definisjonen han seinere i artikkelen ga av kunstverdien: «*Det er den*

---

<sup>280</sup> Monrad, *Tolv Forelæsninger om det Skjønne*, 104.

<sup>281</sup> Julius Lange, *Om kunstverdi: To foredrag* (København: G.E.C. Gad, 1876), 5.



*Værdi, som det gennem Billedet (Fremstillingen af Æmnet) aabenbarer sig, at Æmnet har haft for Frembringeren, og som det derigjennem faar for os».*<sup>282</sup>

Det var viktig for Lange at kunstverdien nettopp skulle *åpenbare* seg i bildene. At kunstverdien ble åpenbart, gjorde at publikum umiddelbart kunne felle en dom. I denne bedømmelsen var publikum de passive, mens kunstverkene var de aktive. Publikum fikk altså ikke den samme aktive rollen hos Lange som Monrad hadde gitt dem (jf. s. 82). Kunstverdien var nedlagt i det enkelte kunstverk av kunstneren, som hadde framhevet dét ved gjenstanden eller motivet som hadde verdi for ham. Kunstverdien var derfor et uttrykk for de *personlige* verdiene. Lange insisterte likevel på at disse verdiene ikke var private. Det fantes nemlig ingen verdier utenfor de personlige, insisterte han; det allmenmenneskelige var bare en abstraksjon av den innbyrdes forståelsen som fantes mellom de forskjellige personlighetene. Bare kunstneren gravde dypt nok i seg selv, ville han nå fram til *det* i det personlige, som også var allment: «Lad os derfor i Poesien og Kunsten faa frem, hvad der gjemmes dybest i den Enkeltes Hjærte; det skal da nok vise sig, at det netop er Det, som det ogsaa har den største Værdi for os Andre at lære at kjende».<sup>283</sup>

Sammen med dette fokuset på kunstens innhold, på hva den formidlet, fantes altså fordringen om at kunsten som sådan skulle være transparent. Framstillingens midler (det Monrad kalte materien) måtte være skjulte, slik at de ikke stakk seg fram og tok oppmerksomhet fra det som skulle formidles. Lange følte tydelig at spørsmålet om kunstens midler burde skjules eller ikke var begynt å bli et presserende spørsmål i samtida, for han brukte mye plass på å argumentere for sitt eget standpunkt. Han innrømmet at det ikke var så åpenbart at kunsten skulle skjules, da kunstnerens *evne* til å gjøre verdien i verket åpenbar, var essensiell. Det hjalp jo ikke at et emne hadde stor verdi, så lenge kunstneren ikke maktet å virkeliggjøre verdien i verket. «Og i denne Evne til at udtale sig med givne Midler ligger jo *Kunsten*», skrev Lange,<sup>284</sup> og den ville man kanskje tro var den sentrale bestanddelen når man talte om kunstverdi. Slik var det imidlertid ikke, noe Lange forsøkte å argumentere for gjennom refleksjonen over forholdet mellom det han kalte «det i snævrere Forstand Kunstneriske», og den menneskelige verdien en gjenstand hadde for kunstneren.

Lange oppfattet kunstnerens menneskelige forhold til sitt emne som en kraft som skulle ledes gjennom kunstverket. Det var i denne prosessen at den kunstneriske behandlingen ble viktig, da kunstneren skulle «lede denne Kraft paa en saadan Maade gjennem Værket som

---

<sup>282</sup> Ibid., 20. Uthevningen er Langes egen.

<sup>283</sup> Ibid., 28.

<sup>284</sup> Ibid., 30.

Middel, at den *uden Spilde og Tab* atter kan meddele sig til Beskueren».<sup>285</sup> Den kunstneriske behandlingen av verket var derfor å betrakte som et middel (redskap) for overføringen av den personlige oppfattelsen av emnet. Lange kalte denne oppfattelsen for livsverdi, og et verk fikk kunstnerisk verdi så sant det klarte å formidle kunstnerens livsverdi. Dersom kunstneren ikke hadde noen livsverdier å uttrykke, ville ikke den mest utsøkte kunstneriske behandlingen kunne være til hjelp: «Mesterskabet er ikke nok til at give et værk kunstværdi; det er ikke nok, at en kunstner taler sit sprog med færdighed og elegance, når han intet har at sige os».<sup>286</sup>

Marcus Monrad delte mange av Langes betraktninger omkring kunstverdi. Likevel valgte han å kommentere Langes artikkel i Dietrichsons *Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri*, da han mente at Lange var representant for en kunstnerisk forståelse som preget de unge og den unge kunsten, og som det var viktig å komme til forståelse av. Disse nye tendensene var kondensert i Langes vektlegging av kunstnerens *personlige* syn. Og det var her Monrad ikke kunne være med lenger. Det kunne ikke være kunstens oppgave å framvise kunstnerens personlige sympatier, mente han. Verket burde være en framstilling av noe som hadde verdi *i seg selv*. Da ville det være unødvendig å insistere på at verket faktisk uttrykte de verdiene kunstneren knyttet til sitt emne. Disse verdiene hadde man uansett ikke tilgang til uten gjennom verket. Monrad insisterte i stedet på en estetikk hvor tilskueren og den kunstneriske ideen sto i sentrum:

Kunstneren tænker (som saadan) mindst paa sig selv, mere paa Tilskueren, allermeest vel paa Sagen eller rettere: den kunstneriske Idee, og opfordrer ved sit Verk heller ikke Tilskueren til at dvæle ved sig og sine Interesser, uden forsaavidt disse ere kunstneriske; det gjælder her atter ikke, at disse Interesser netop ere hans, men kun, at de ere kunstneriske.<sup>287</sup>

Det kunstneriske verket var det verket som utsa noe allmenngyldig. Monrad ville føre kunsten tilbake til det essensielle, til «hvad Tingene ere i sig selv, i sin væsentlige Grundtanke og Bestemmelse». Han ville ikke snakke for mye om *ideen*, skrev han, da han hadde skjönt at den virket som et «rødt Klæde» på den yngre slekta. Men det var viktig for Monrad at kunstnerens rent personlige forhold til emnet ikke måtte tre fram i verket, da det ville virke forstyrrende på kunstbetraktningen:

---

<sup>285</sup> Ibid., 31.

<sup>286</sup> Ibid., 56. Det kunstneriske handlet ikke om å etterligne gjenstanden (det ville være å redusere verket til et fotografisk uttrykk), men om å få fram et enhetlig, et harmonisk uttrykk. Lange var talsmann for kunstverket som et organisk verk, hvor deler og helhet var tett knyttet sammen.

<sup>287</sup> Monrad, «Om Kunstværdi», *Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri* 1 (1875): 147.

Den rette kunstneriske Kjærlighed til et Æmne, forudsat at den ogsaa er forenet med fuld Fremstillingsevne, vil netop forsvinde i dette, saa at dette Verket skal synes at lyse med sit eget Lys og varme med sin egen Varme og saa lidet som muligt minde om det skrøbelige Individ eller om de psykologiske og mekaniske Processer, gjennem hvilke det er fremstaaet.<sup>288</sup>

Monrad betraktet Langes framheving av kunstnerindividets følelser som uttrykk for en bestemt tidstendens. Tida var «indvendig hed», mente Monrad; den var subjektivt beveget og opptatt av seg selv.

Monrad hadde også tidligere kommentert hvordan tida og kunsten var preget av en uro og rastløshet. Han holdt i 1870 et foredrag på årsmøtet til Videnskabselskabet i Christiania, hvor han tok et oppgjør med framskrittstanken. Foredraget ble trykt opp både som særtrykk og som en artikkel i *Morgenbladet* under tittelen «Om Fremgang og Tilbagegang, især i Kunsten». Monrad kritiserte i artikkelen tanken om «det nye» som estetisk prinsipp: «naar altsaa det Nyeste stedse skal gjælde for det Bedste, og det Fremtidige stedse staa som det Nærværendes Forbillede: saa er Tilbageskridtet allerede i Gang». Monrad så i stedet framgang og tilbakegang i kunsten som en vekslende prosess, hvor en større teknisk rutine ville utvikle seg etter en famlende start, mens den tekniske mestringen igjen ville føre til at den opprinnelige friske oppfattelsen måtte gå tapt. Dette var tradisjonens forbenende virkning, som førte til trangten etter noe nytt, noe «som kan pirre den ved Vanen sløvede Sands».<sup>289</sup>

Enkelte kunstnere ville da søke det naive igjen, men det ville være en bevisst og reflektert søken. En slik kunst var derfor ikke umiddelbar og ekte: «Den bevidste Tendens at være naturlig stikker overalt frem, og denne affekterede kunstige Naivitet er selv den allerværste Maner og det sikreste Kjendetegn paa en synkende Kunst».<sup>290</sup> En slik tendens var påfallende sterk i samtidas kunst; kunstnerne så ut til å være preget av en sterk uro og utålmodighet.

Det var ikke bare kunstnerne som var preget av utålmodighet; den var nedfelt i tida selv. Monrad hadde ved en tidligere anledning beskrevet tida som preget av en «Urolighedsaand». Den påvirket også publikum i deres kunstbetraktning: «Man pirres mere af den aandrige ubestemte Antydning, der egentlig Intet *er*, men ligesom *kan blive* til, hvad det skal være, og med denne Purring forlader man helst det hele Verk og gaaer over til noget Andet».<sup>291</sup> Framskrittstroen hadde ført med seg den stadige higen etter «det nye», men for Mon-

---

<sup>288</sup> Ibid., 151.

<sup>289</sup> *Morgenbladet*, nr. 53 1870.

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> *Morgenbladet*, nr. 10 1869. Se også Christophersen, *Marcus Jacob Monrad*, 214.

rad var det bare et tegn på forfall. Han ville isteden at den urolige søkingen skulle avløses av den roen som et godt kunstverk krevde, både for sin skapelse og sin nytelse. Den religiøse kontemplasjonen sto for Monrad alltid som et forbilde for bildekunsten, både for den kunstneriske skapelsen og for betraktningen av et kunstverk.

Dyrkingen av det personlige var et tidsfenomen som også fantes innen filosofien, religionen og politikken. Arild Linneberg har kommentert hvordan Marcus Monrad i 1874, i *Tankeretninger i den nyere Tid – et kritisk rundskue*, hadde karakterisert samtida som preget av en sterk splittelse, en splittelse som var i ferd med å rive tida fra hverandre.<sup>292</sup> Denne splittelsen mente Monrad kom til uttrykk i vitenskapen gjennom positivismen, og *Tankeretninger* var Monrads svar på den positive vitenskapens utfordringer.

Positivismen hadde nemlig begynt å få fottfeste i Norge. Ernst Sars holdt i 1870 en forelesningsrekke kalt «Om Udviklingen af en almindelig historisk Videnskab», der Auguste Comte var hans viktigste inspirasjonskilde. Monrad svarte på utfordringen med forelesningsrekken «Tankeretninger i den nyere Tid» i 1872, mens boken altså forelå to år seinere.<sup>293</sup> Linneberg beskriver boka som Monrads kritikk av nominalismen i vitenskapen og filosofien, mens han i «Om Kunstværdi» kritiserte nominalismen i kunsten.<sup>294</sup>

Nominalismen er læren om at enkelthetene ikke kan sammenfattes under noen allmennbegreper, slik at det ikke finnes noe alminnelig vesen som knytter de enkelte ting sammen. Når det ikke finnes noe vesen, er det bare gjennom benevnelsen (*nomen*) at enkelthetene kan betraktes som sammenhørende. Positivismen hos Comte var en slik nominalisme, mente Monrad, da Comte var en empirist som ville begrense kunnskapen til det man kunne observere. En lov var derfor for Comte ingen organisk utvikling fra et indre vesen eller prinsipp, men kun det som en mangfoldighet av fakta hadde til felles. Comtes vitenskap ble derfor mekanistisk og materialistisk.

Resultatet var en splittelse av samfunnet, som Comte selv hadde advart mot. «Lader os see til, at ikke den menneskelige Aand tilsidst fortaber sig i at arbeide med Enkeltheder», hadde Comte advart.<sup>295</sup> Men det var nettopp hva som var resultatet av Comtes filosofi, mente Monrad. Positivismen kunne ikke forklare verden tilfredsstillende, noe som var tydelig i Comtes forsøk på å forklare livet ut fra dets anorganiske forutsetninger: «Livet skal sammensættes af døde Brudstykker; det Organiske skal have det Anorganiske som sin egentlige Kjer-

---

<sup>292</sup> Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie, bind 2: 1848-1870*, 84.

<sup>293</sup> Slagstad, *De nasjonale strateger*, 82.

<sup>294</sup> Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie, bind 2: 1848-1870*, 87-88.

<sup>295</sup> Marcus J. Monrad, *Tankeretninger i den nyere tid: et kritisk rundskue* (Oslo: Tanum-Norli, 1981), 221.

ne». Dette førte til at det ikke var livet som steg opp av døden, men heller «Døden, der drager Livet ned i sig, gjør det til en Modification af sig».<sup>296</sup> Resultatet ble gjerne at positivismen også endte i en determinisme.

Monrad mente at det ikke var noen tilfeldighet at det var i Frankrike at denne positive filosofien hadde slått gjennom. Comtes lærer, Henri de Saint Simon, hadde hevdet at man i Frankrike var mer mottakelig for nødvendige samfunnsmessige reformer fordi man hadde unngått protestantismen. Katolisismens stivnede pavelige hierarki hadde ført til et sterkt behov for reformer, og dermed gagnet fremskrittet mer enn protestantismen, som gjennom sin foryngelse av de teologiske ideene var mindre utsatt for kritikk. Monrad var selvfølgelig ikke enig i denne konklusjonen. Ut ifra de premissene Saint Simon hadde satt opp, konkluderte han isteden med at protestantismens foryngelse av kristendommen ga større motstand mot «alslags sværmende og overstadige Reform-Tendenser».<sup>297</sup>

Tida var for opptatt av de stadige reform-tendensene og av trangen etter å være «tidsmessig». Monrad så den som en tid som var styrt av «det nyes» logikk; det var som om tida ville ut av seg selv, aldri fornøyd strevet den fremad mot et ubestemt mål. Og positivismen hadde mye av skylda, da den hadde bidratt til splittelsen. I kritikken av Langes artikkel i 1876 kommenterte også Monrad hvordan kunstbetraktningen ble påvirket av den urolige, hete tidsånden. Man ville heller se kunsten i dens «subjective Bevægelse» enn i dens ferdige resultat. Ofte gikk denne interessen så langt at man interesserte seg mer for kunstneren selv enn for verket; man ble opptatt av hva verket kunne meddele om den personen som hadde framstilt det.

Lange støttet denne tidstendensen ved sin doktrine, mente Monrad, og doktrinen ville igjen føre tendensen videre i samme retning. Resultatet var at man ville få se en endring når det gjaldt hvilken kunst som ble mest skattet:

Al Interesse skal dreie sig om det saakaldte «Personlige», hvorved man da egentlig forstaaer det tilfældigt Individuelle og Enkelte; dette skal overalt fremdrages og kjæles for baade hos os selv og Andre; det alene har Værd og Betydning, og af dets uhindrede, ja herskende Fremtræden i alle Forholde, med alle dets Kanter og «Eiendommeligheder», venter man Verdens Frelse. Af alle disse tilfældige Dissonantser troer man da den herligste Harmonie vil danne sig af sig selv – hvis man ikke endog tilsidst meest elsker Dissonantsernes Chaos.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Ibid., 241.

<sup>297</sup> Ibid., 199.

<sup>298</sup> Monrad, «Om Kunstværdi», 153.

Det var nominalismen i kunsten Monrad kritiserte i denne artikkelen – «tilsidst Materialisme», som han uttrykte det. Han mente å se en tid som ikke ville anerkjenne noen allmenngyldige verdier, uten dem som var abstrahert ut ifra det «mangfoldige Enkeltes tilfældige Ligheder eller Beröringspunkter». Det var dette Monrad fant hos Lange, da den danske kunsthistorikeren hadde hevdet at det allmennmenneskelige var «kun en Abstraction af den indbyrdes Forstaaelse mellem de enkelte Personligheder».<sup>299</sup>

Den subjektivistiske tidsstemningen ville føre til at man hadde mer sans for de umodne og overmodne kunstverkene enn for de klassiske, hvor stoffets motstand var overvunnet og tanken gikk opp i sitt verk uten rest. For kunstnerens subjektivitet og streben viste seg best hvor stoffets motstand ikke var overvunnet (den umodne kunsten), eller hvor tanken var blitt så stor at den ikke lenger kunne rommes i verket, slik at den endte med å rive i stykker den skapte formen (den overmodne kunsten). «[V]i foretrække det Umodnes piquante Suurhed og det Overmodnes *haut-gôut* for det Modnes milde Sødme», konkluderte Monrad i sin kritikk av tidas smak.<sup>300</sup>

Tanken om at kunsten ikke måtte hengi seg til en skildring av samtidslivet var også tidligere uttrykt av Georg Anton Krohg. I sin anmeldelse av den skandinaviske utstillingen i 1857 skrev Krohg at «et Folk kan ikke uden at tabe sin Nationalitets dybeste Grund blot hengive sig i Nutidens flygtige Strøm, til det praktiske Livs Travlhed».<sup>301</sup> Nasjonalitetens grunn lå blant annet i den historiske fortida, og for Krohg var det derfor viktig også å behandle denne i kunsten, i historiske og mytologiske bilder.

Kunstens oppgave var å gi et bilde av folkeånden, og den nordiske kunsten kom til å bli verdsatt for sin inderlighet og sine absorptive kvaliteter. Dietrichson hevdet i 1861 at den norske folkeånden var preget av et stille alvor. Inderligheten var dermed et karakteristisk trekk ved Nordens kunst, og insisteringen på kunstens inderlighet finnes hos både Bjørnson, Dietrichson, Monrad og Lange. Inderligheten ble også knyttet til kunstens universalitet, som en garanti mot at kunsten skulle tilpasse seg motens logikk. Monrad advarte mot en moderne kunst som han mente at var fokusert på det flyktige framfor det varige og inderlige. I likhet med Emil Tidemand (jf. s. 72) advarte Monrad mange ganger imot motens innflytelse i kunsten og i kunstkritikken. Kritikken, mente Monrad, skulle aller minst havne i fanget på umodenheten, som «uden høiere Overblik og høiere Principer, kun søger at vise en vis Overlegen-

---

<sup>299</sup> Ibid.

<sup>300</sup> Ibid., 154.

<sup>301</sup> *Aftenbladet*, 6. august 1857.

hed ved overalt at vrage, og især, hvad der ikke bærer sterkt fremtrædende Præg af Øieblikkets Modestempel». <sup>302</sup>

Monrad og den patriotiske leiren tolket gjerne det moderne i kunsten som en tilpasning til en aristokratisk og forfinet bykultur. Byene førte til en fortetning av kultur, og man mistet kontakt med naturen. Det skjedde derfor en degenerering av smaken. Folket i byene ble blaserste, og de etterspurte en kunst som kunne pirre sløvede sanser. Det var en slik innstilling de norske kritikerne kunne gjenfinne i Kierkegaards beskrivelse av estetikerne i kapitlet «Vexeldriften» i *Enten - Eller*, hvor hovedfokuset var å holde kjedsomheten på avstand. <sup>303</sup>

I Norge var det en bred oppfatning blant kritikerne om at den europeiske sivilisasjonen var gått trett; det var inntrådt en slags oversivilisasjon som trengte stadig sterkere stimuli for å reagere. Som utkant i Europa hadde Norge den fordelen å være spart for denne kulturtrettheten som preget de europeiske storbyene. Det var en utbredt forestilling at Nordens folk fortsatt var karakterisert av sin sunnhet og friskhet. Da Bjørnstjerne Bjørnson i 1857 kommenterte hvordan det fantes splittende tendenser innen kunsten, der ånd og teknikk var i ferd med å skille lag (jf. s. 98), så mente han at man i Norden kunne avsløre slike falske tendenser lettere enn i de kulturelt utviklede Europeiske byene. Mangelen på kunstnerisk tradisjon kunne vise seg å komme folket til hjelp: «den eneste Fordeel vi kan drage af vor liden Kunst og Kunstsnaak er den at bevare vor Følelse frisk og forlangende, hvor Andre i Overmættelsens Ørske lader sig lede væk af sandselige Pirremidler». <sup>304</sup>

De norske kritikerne av de skandinaviske utstillingene var fokusert på kunstens forsonende virkning. De omfavnet forsoningsestetikken som en motvekt mot en tiltakende fragmentering i samfunnet. Men idealismen skulle snart bli utfordret av kunstnere som ville skildre hverdagen og det moderne livet. Deres kunst var ofte preget av brå avskjæringer og av fotografiets estetikk, og kunne derfor betraktes som karakterisert av den samme fragmenteringen som var begynt å prege samfunnet. Det gjorde at debatten om kunsten og kunstens rolle i samfunnet kom til å bli svært vital i Norge i 1880-årene.

---

<sup>302</sup> *Morgenbladet*, 26. januar 1869.

<sup>303</sup> Se Kierkegaard, *Enten – Eller*, 2:259-277.

<sup>304</sup> *Morgenbladet*, 23. august 1857.

### 3. «Tidens bilde»

Frisk Skovduft og Roser røde  
Er nu kun gammeldags Pjank;  
I vort Paradis vil vi møde  
Torne og Tidsler og Stank

Marcus J. Monrad, 1883 <sup>305</sup>

Idealismens estetikk var dominerende i den perioden da kunstforeningene var dominerende, det vil si fram til 1880-årene. Den var den estetiske grunnanskuelsen til embetsmennene og borgerskapet. Christian Krohg har i sin artikkel «Den norske kunstkritiks historie» påpekt hvordan dette var en fredsommelig tid for den norske kunstkritikken.<sup>306</sup> Det var en tid da lekmanndommen sto sterkt, da lekmenn med en viss dannelse kunne utsi sin mening om kunsten. Folket skulle dannes til kunstsans av kritikere som kunne formidle mellom kunsten og publikum. Det var også tida da mange av de norske kunstnerne bodde i utlandet, og ikke kunne få så stor innflytelse på den norske kunstinstitusjonen.

Idyllen ble imidlertid brutt da de unge norske kunstnerne begynte å knytte nærmere bånd til Norge fra slutten av 1870-årene.<sup>307</sup> Flere av disse var unge kunstnere som hadde fått sin kunstneriske utdannelse i München, men som i 1879 hadde fått øynene åpnet for den franske kunsten på den internasjonale utstillingen i byen. Resultatet var at mange av dem søkte til Paris for kunstnerisk inspirasjon og utdannelse. Denne generasjonen av malere ble friluftsmalere og naturalister.

Kunstens forhold til virkeligheten og hverdagen var begynt å bli et sentralt tema for kunstnerne i andre halvdel av det 19. århundret. Hverdagen var imidlertid i forandring med

---

<sup>305</sup> Dette er Monrads omskrivning av et vers fra Goethes «Der Triumph der Empfindsamkeit». Originalen lyder: «Ein frischer Wald, eine feine Wiese, / Das ist uns alles alt und klein; / Es müssen in unserm Paradiese / Dornen und Disteln sein.» Se Marcus Jacob Monrad, *Kunstretninger: Sex forelæsnings* (Christiania: Cappelen, 1883), 46.

<sup>306</sup> Se Christian Krohg, «Den norske kunstkritiks historie», i Krohg, *Kampen for tilværelsen* (1920), 55-56.

<sup>307</sup> Flere kunstnere begynte å flytte hjem til Norge allerede fra begynnelsen av 1870-årene. Det gjelder malere som Amaldus Nielsen, Peter Nicolai Arbo og Knud Bergslien. Men konflikten med Kunstforeningen kom først med de unge radikale malerne som etablerte Høstutstillingen i 1882.



samfunnets forandring. Moderniseringsprosessen var i full gang i det norske samfunnet, og de forandringene som den førte med seg kom til få betydning også for synet på kunsten og dens oppgaver. I dette kapitlet skal vi møte generasjonsmotsetninger når det gjelder synet på hvordan kunsten skulle forholde seg til verden og samfunnet. Mens en idealismens talsmann som Monrad insisterte på en kunst som skulle holde samfunnet på en viss distanse, så var de unge malerne opptatt av at kunsten skulle gjenspeile samfunnet rundt seg. De ville male «tidens bilde», som Christian Krohg skulle komme til å uttrykke det.

### ***Publikum som kritikere***

Pierre Bourdieu utviklet i *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979) et skille mellom det han kalte den populære eller den barbariske smaken, som var folkets eller massens tilnærming til kunsten, og den rene smaken, som karakteriserte (stor)borgerskapets omgang med kunsten. Karakteristisk for den populære estetikken var, ifølge Bourdieu, et dypt rotfestet krav om *deltakelse*. Folket kunne ikke ta del i en kunst som var opptatt av formale eksperimenter, og heller ikke av vanskelige allegoriske framstillinger. Kravet om deltakelse var et krav om at kunsten skulle kunne sees i forlengelse av hverdagslivet, noe som medførte at det kunstneriske mediet måtte være mest mulig transparent. Den kunstneriske framstillingen måtte ikke hindre tilgangen til det innholdet som var framstilt, og dette innholdet skulle dessuten være *skjønt* (på en folkelig måte). Den folkelige estetikken ble dermed en anti-kantiansk estetikk. Mens Kant i *Kritikk av dømmekraften* var opptatt av å skille de estetiske dommene fra de moralske, så var den folkelige estetikken nettopp karakterisert av at den knyttet de estetiske dommene til de moralske dommene.<sup>308</sup>

Bourdieu betraktet Kants estetikk som en estetikk som var knyttet til borgerskapet. Denne samfunnsklassen hadde gjennom sin økonomiske stilling en distanse til nød, som gjorde at de hadde utviklet en distansens estetikk. Det desinteresserte blikket ble karakteristisk for deres smak for kunst. Dermed er det også bare innen denne klassen at man kunne finne forståelse for at stygge eller meningsløse motiver kunne skape et skjønt kunstverk. Dette skillet mellom den folkelige og den rene smaken kom i fokus nettopp i den tida da estetisismen utfordret en mer tradisjonell forståelse av kunsten, der innholdet og motivet hadde vært viktig. Det var et skille som også kom i fokus i den norske resepsjonen.

---

<sup>308</sup> Se Pierre Bourdieu, *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, overs. av Richard Nice (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), 41.

Temaet for Gunnar Heibergs anmeldelse av Kunstnernes andre høstutstilling i 1883 var nettopp skillet mellom den folkelige og den rene smaken. I den første artikkelen fortalte han en historie om en stakkars maler, som hadde kommet til en liten øy ved kysten og satt seg ned for å male. En lokal eldre herre hadde henvendt seg til ham, og spurt om han var Gude eller Tidemand. Da svaret var nei på begge navnene, hadde han forsøkt seg en siste gang med Lorck. Da svaret også nå var nei, hadde mannen takket adjø. Heiberg brukte historien som en illustrasjon på mangelen på interesse for bildekunst her i landet. Og med mangelen på interesse fulgte også mangelen på nytelse. Mangelen på interesse var ikke eksklusiv for Norge, men ingen andre steder var den kunstinteresserte minoriteten så liten som her, hevdet Heiberg. For å illustrere poenget foretok han en sammenligning med Frankrike, der denne minoriteten besto minst av 10 000 mennesker, da det var antallet bildende kunstnere i landet.

Den sidestillingen som Heiberg her gjorde mellom den kunstinteresserte minoriteten og kunstnerne, er interessant, fordi han innrømmet kunstnerne en interesse for kunst som var forskjellig fra det alminnelige publikums interesse. Heiberg var kritisk til publikum, fordi de lot seg lede av private *stemninger* i betraktning av bildene:

Jeg mener den Stemning som er en Frugt af en Billedet uvedkommende Tilfældighed, den Stemning, som vækkes af en Erindring hos Tilskueren, af Emnets Interesse for den enkelte, en Stemning, kort sagt, som et Oljetryk ligesaa godt som et Maleri kan vække, en Stemning, som ikke er i Maleriet, men hos Tilskueren. Det bliver Motivet, ikke Kunstnerens Personlighed, ikke den kunstneriske Udførelse, som laver denne Stemning og den deraf flydende Dom om Billedet.<sup>309</sup>

Ved å markere skillet mellom oljetrykket og maleriet, insisterte Heiberg på at den estetiske *verdien* i et maleri ikke kunne overføres til en oljetrykk-kopi. De estetiske kvalitetene var altså ikke noe som umiddelbart lot seg *reprodusere*; de var knyttet til maleriets utførelse, ikke til motivet.

Den kunstkritiske praksisen i Norge i 1880-årene er blitt kritisert for at den lot dette publikum komme for sterkt til orde. «Leter en efter kunstanmelderne i åttiårene så finner man isteden publikum»,<sup>310</sup> skrev Trygve Tvetraas i artikkelen «Publikum i åttiårene», publisert i *Samtiden* i 1931. Tvetraas' hensikt hadde vært å gå gjennom kunstkritikken i 1880-årene, og finne fram til de enkelte kunstkritikernes kunstsyn. Men det viste seg nærmest umulig å skille de forskjellige kritikerne fra hverandre: «De har samme meninger, samme antipatier og sym-

---

<sup>309</sup> *Dagbladet*, 20. desember 1883.

<sup>310</sup> Trygve Tvetraas, «Publikum i åttiårene» *Samtiden* 42 (1931): 513.

patier, kort sagt de er alle like». <sup>311</sup> Eller nesten alle var like, for det var én som skilte seg ut, Andreas Aubert. Alle de andre kritikerne skrev som om de var representanter for det store publikum.

Tveteraas underbygde sin påstand med at de fleste kritikerne skrev under anonyme. Som eksempel trakk han fram kritikeren U.E.P., som skrev for *Morgenbladet*. Initialene ble i samtida gjerne tolket som en forkortelse for *unus ex populo*, et latinsk uttrykk med betydningen «en av folket» eller «en av publikum». Vi kan knytte denne anonymitetskulturen til Habermas' insistering på at en fri bedømmelse innen den borgerlige offentligheten skulle bygge på en respekt for det rasjonelle argumentet (jf. s. 5). Dermed handlet det ikke så mye om hvilken posisjon man talte ut ifra, som om hvilket argument man framførte.

Habermas insisterte på kunstdommernes spenningsfylte posisjon som publikums talsmenn og oppdragere. Tveteraas' oppfatning er at 1800-årenes kunstdommere var for lite fokusert på den andre rollen, slik at de stort sett kun framsto som publikums talsmenn. De bekreftet publikums dogmer og etablerte smak; slik sett var de konserverende og konservative. Kunstpublikummet i Norge på denne tida var «byens gode borgere, embedsmenn og kjøbmenn, kort sagt hele byens konservative borgerstand», <sup>312</sup> kommenterte Tveteraas. Det var de samme som støttet opp under høyrepartiet, og som kjempet mot Sverdrup og mot innføringen av parlamentarismen. Det var fra dette publikummet at de anonyme kunstkritikerne kom.

Heibergs påstand om at kunstnerne selv hadde en annen forståelse av den kunstneriske aktiviteten enn det alminnelige publikummet, underbygges av at noen vittige kunstnere mente at U.E.P. måtte være en forkortelse for «*Uden egentlig Point*». <sup>313</sup> Jens Thiis støttet denne kritikken av 1880-årenes anonyme kunstkritiske praksis i sin bok om Edvard Munch fra 1933. Han så den slett ikke som en kritikk som utfoldet seg gjennom det rasjonelle argumentet; det var heller en kritikk som bygde på fordommer og dogmer: «Åttiårenes reaksjonære kunstkritikk var så blottet for kunstforstand og endog for sund sans, at den er best tjent med å være glemt for bestandig». <sup>314</sup> Men selv om man oftest gjorde best i å glemme, mente han det var viktig å huske hvilken ondsinnet og farlig *motstander* kunstkritikken var for de unge kunstnerne i disse årene:

Tidens kunstanmeldere var ikke kritikere i egentlig forstand som så sin opgave i å gi en sakkyndig og faglig dom, som en ansvarlig personlighet stod inne for. Det var *anonyme* skriblere eller komplotter av sådanne som

---

<sup>311</sup> Ibid., 511.

<sup>312</sup> Ibid., 513.

<sup>313</sup> Se Jens Thiis, *Edvard Munch og hans samtid: Slekten, livet og kunsten, geniet* (Oslo: Gyldendal, 1933), 155.

<sup>314</sup> Ibid., 153.

mente sig å være uttrykk for det «store publikums»s opfatning. Og det store publikums kunstopfatning er ifølge sakens natur ikke bare konservativ, men reaksjonær, fiendtlig stemt mot det nye. Det man kan bebreide åttiårenes kritikk, er at den oppgav ethvert forsøk på å *forstå* den nye kunst og *rette*de publikum. Tvert imot sådde den bare ondsinn og hat.<sup>315</sup>

*Aftenposten* var en av avisene som holdt seg med anonyme anmeldere. I løpet av 1880-årene finner vi mange kunstanmeldelser som var signert med anonymet S.S. Bak disse initialene skjulte det seg ifølge Tveteraas åtte forskjellige personer, «bl.a. en overlæge, en skolebestyrer, en journalist o. s. v., alle typiske representanter for publikum».<sup>316</sup>

Jens Thiis avslørte i monografien om Munch hvem disse personene var. Han kunne fortelle at de var navngitt i en av notisbøkene til Alf Collet, og at det dreide seg om ti navn, ikke åtte. Disse ti var: Stephan Sinding, Chr. Schönheyder, redaksjonssekretær Strandenes, Fr. Gjertsen, korpslege Larsen, Hartvig Lassen, Christian Schibsted, Alfred Fosterud, Alf Collet, og kaptein og landskapsmaler Smith.<sup>317</sup> Signaturen U.E.P. i *Morgenbladet* antok man lenge også var skrevet av flere forfattere, hevdet Thiis, men han kunne slå fast at det ikke var tilfelle. Thiis identifiserte denne kritikeren som Alfred Sinding Larsen.<sup>318</sup> Sinding Larsen var redaksjonssekretær i *Morgenbladet* fra 1869 til 1911, og var også kjent som forfatter av humoristiske historier og viser fra Vika under pseudonymet Olaves Pedersen.

Kritikerne i de konservative avisene sto sammen i avvisningen av de unge kunstnernes bestrebelsler. De hadde lite til overs for den framdytende naturalismen, som skapte mye debatt i innledningen til 1880-årene. I dette tiåret ble benevnelsen realisme og naturalisme gjerne brukt om hverandre i omtalen av deres kunst, og jeg kommer til å følge denne praksisen her. Noen aktører, som Dietrichson, kom til å skille mellom disse begrepene. Det gjorde han først og fremst i sin berømte eller beryktede tale i Studentersamfundet i 1882, som vi skal vende tilbake til om litt. Helt på begynnelsen av tiåret brukte han stort sett begrepet «realisme», og han kom til å forsvare de unge realistene mot en av deres sterkeste kritikere, *Aftenpostens* Jonas Rasch.

---

<sup>315</sup> Ibid., 154.

<sup>316</sup> Tveteraas, «Publikum i åttiårene», 512.

<sup>317</sup> Thiis, *Edvard Munch og hans samtid*, 155.

<sup>318</sup> Ibid. Han var tidligere identifisert i et tillegg, «Oplysninger», i Christian Krohg, *Kampen for Tilværelsen* (1920).

Rasch hadde lenge publisert under signaturen J., men hadde ved begynnelsen av 1880-årene forlatt de anonymes rekker. Christian Krohg karakteriserte ham i 1900 som en kritiker som ikke var opptatt av å lede publikum, men som nettopp gjorde seg til dets talerør.<sup>319</sup>

### ***Dietrichsons angrep på Rasch: et spørsmål om kritikkens funksjon og oppgave***

Jonas Rasch (1834-1887) var *Aftenpostens* faste kritiker fra 1860-årene og fram til 1883. Som mange av de tidligere kunstkritikerne vi har møtt var han jurist av utdannelse, og han var ansatt i Finansdepartementet. Rasch hadde også prøvd seg litt som maler selv, og hadde en kort tid i München i 1870-årene vært elev av Karl von Piloty. Som en av sine siste anmeldelser i *Aftenposten* dekket han den første Høstutstillingen, kunstneres protestutstilling i 1882. Han var en svært aktiv kritiker, som gjerne skrev om hvert nytt bilde som ble stilt ut i Christiania Kunstforening. Slik ga han kunstnerne i byen en kjærkommen publisitet, selv om hans dom ikke alltid var like kjærlig.

Rasch gikk i februar 1880 hardt ut mot den unge generasjonen av norske malere som bekjente seg til det han kalte «denne misforstaaede Realisme». For selv om Rasch kunne se mange talenter blant de unge, mente han at de sløste bort sine evner på å male mindreverdige motiver. De dvelte ved det stygge i naturen heller enn ved det skjønne. De unge kunne imidlertid være sikre på at «Tiden og Publikums Dom vil tvinge dem til at aabne Øinene helt, og de ville da, kanskje for sent, søge at vende om».<sup>320</sup> Selv håpet han å kunne påvirke dem gjennom sin kritiske praksis, slik at de kunne ta de riktige valgene, noe han mente å ha oppnådd i forhold til Frits Thaulows kunst.

I mars 1880 rykket Lorentz Dietrichson ut i *Aftenposten* med et voldsomt angrep på Rasch. Under overskriften «Aftenpostens Kunstanmelder» slaktet han Raschs kritiske praksis.<sup>321</sup> Dietrichsons angrep på Rasch ble gjort for å forsvare den unge norske kunsten. Han var redd for at en kritisk praksis som den Rasch representerte, kunne føre til at kunstnerne nødig ville stille ut bildene sine i hjemlandet. Denne kritikken var nemlig både ukyndig og vrangvillig, og ytet på langt nær kunsten rettferdighet. Dietrichson signerte artikkelen med sitt fulle

---

<sup>319</sup> «Forresten gjorde han ikke noget Forsøg paa at lede Publikums Dom eller forbedre Kunstnerne. Han hylded aabenbart Francisque Sarceys Opfatning af en Kritikers Pligt, nemlig at han skal være et Talerør for Publikum. Han gjorde sig til Et med Publikum, hvilket vistnok passed for hans Naturel og udtalte da ogsaa Publikums Mening med en Energi, Hensynsløshed og Brutalitet, som virked i høi Grad tiltalende». Krohg, «Den norske kunstkritiks historie», 56.

<sup>320</sup> *Aftenposten*, 14. februar 1880.

<sup>321</sup> Dietrichsons kritikk av Raschs kritiske praksis sto på trykk i *Aftenposten* 11., 12. og 13. mars 1880.

navn, i respekt for kritikeren, som hadde begynt å gjøre det samme. Rasch hadde tidligere skrevet anonymt, men hadde nettopp begynt å signere sine artikler.

Dietrichson tok til å begynne med et oppgjør med Raschs tendens til å kritisere og påpeke feil og mangler hos kunstnerne. Dette var ikke kritikkens oppgave, insisterte han. Kritikens oppgave var mer indirekte, da den kunne virke på kunstnerne gjennom å virke på kunstens publikum. Kritikken skulle «veilede og orientere Publikum i dets Dom over Kunstverker og Kunstretninger; hvortil da fordres at Kritikeren i Kjendskab til saavel svundne Tiders som nu herskende Kunstretninger og Skoler maa staa over det Publikum han skal lede».<sup>322</sup> Her manglet Rasch kunnskaper, framholdt Dietrichson. Rasch hadde i sin siste kritiske oversikt i stedet gjort seg til *publikums* talsmann. Dermed hadde Rasch også gjort seg avmektig som kritiker, mente Dietrichson. Publikums tilfeldige mening ble dommens høyeste instans, og Rasch ble en kritiker som straffet de kunstnerne som ikke bøyde seg for folkets mening.

Publikum var imidlertid ingen enhetlig gruppe for Dietrichson. Han skjelnet mellom «det store Publikum» og «et mindre Publikum». Når det gjaldt det store publikum, kunne man ikke kreve mer interesse for kunsten «end at det vil glædes ved de *færdige Resultater*». Det var dette publikummet Rasch henvendte seg til, skrev Dietrichson, da han kritiserte maleres «halvfærdige Forsøg, der synes mere at høre hjemme i Atelieret end i Udstillingen». Men det mindre publikummet var opptatt av også slike bilder, da de var interesserte i å følge kunstens kamp og utvikling. Det var for dette publikum at maleren arbeidet: «det er dette Publikums Mening, der er ham noget Værdt, thi der vil han ialfald altid finde Forstaaelse for sin *Stræben*, saalænge denne virkelig er en *Stræben* for Kunstens Skyld».<sup>323</sup> Det var selvfølgelig også fra dette publikummet, som var genuint interessert i kunst, at Dietrichson ville at kunstkritikerne skulle rekrutteres. For slike kritikere kunne danne det ønskede mellomleddet mellom kunstnerne og det store publikummet.

Raschs mangel på forståelse for kunsten og kunstens oppgave, viste seg først og fremst i hans sterke kritikk av realismen i kunsten, mente Dietrichson. Selv innrømmet han sin motstand mot mye av det han kalte realismens «Udskeielser, Ensidigheder og Yderligheder», men i lys av Raschs unyanserte angrep på retningen fikk Dietrichson nesten sympati for den. Hans omfavnelser av de danske malerne hadde jo også vært en omfavnelser av realismens sannhetsbestrebelse, og han insisterte nå på dens store betydning for framtidens kunst:

---

<sup>322</sup> *Aftenposten*, 11. mars 1880.

<sup>323</sup> *Ibid.*

Den, der har seet denne Retning fyldigt repræsenteret i den europæiske Kunst – som næsten alle vore yngre Kunstnere, men neppe Deres anmelder har gjort det – og den, der har tænkt noget over, hvad han har seet, vil ikke have vanskeligt for at forstaa, hvorfor Realismen selv i sine naturalistiske Yderligheder har havt en saa stor Succes i vor Tid. Det er fordi den gjemmer paa en stor Opgave: Fremtidens, – selv der, hvor den optræder krast og ensidigt.<sup>324</sup>

Denne framtidias oppgave var å bringe kunsten nærmer sin «evige Moder», nemlig naturen.

Både klassisismen og romantikken hadde tidlig i århundret fjernet seg fra naturen, og det var nå på tide å bringe den tilbake for å nå en sannere kunst. «Det *kunstneriske*» ved et verk var, skrev Dietrichson, «at man i hvilket som helst Motiv ser Naturens Hjerteranke saa fyldigt, at man med Kjærlighed gaar op i dets Liv».<sup>325</sup> Derfor var «det kunstneriske» også en åpenbaring, og kunstneren en seende som kunne komme i kontakt med naturens innerste. Det var dette Rasch ikke forsto.

Dietrichson var fortsatt idealist, men han så framtidias idealitet som nært knyttet til naturen. Realismen i kunsten bar bud om «at i *Fremtiden en sandere Idealitet til Held for Kunstens største Opgaver kan bygges paa en sandere Realitet* end den, som i Davids og Ingres's, i Cornelius og Kaulbachs Skoler gjaldt for Natur». Realisme og idealisme måtte derfor ikke forstås som motsetninger; man måtte forstå at «den *høieste* Realisme igrunnen er gjennemtrængt af Idealitet og den *sande* Idealisme fuld af Realitet».<sup>326</sup> Sammen med romantikken skulle realismen gå inn som ledd i den neste og høyere utviklingsfasen. En hegeliansk dialektikk var fortsatt styrende for Dietrichsons tenkning om kunst.

Kritikeren var for Dietrichson en tolker av de tendensene som viste seg i kunsten. Kritikeren kunne se klarere enn kunstnerne selv hvilken kulturell strømning deres arbeid var en del av. Mens kunstnerne var nærsynt opptatt av maleriske kvaliteter i et kunstverk, var kritikeren mer kulturelt orientert, og kunne derfor se de enkelte kunstretninger i perspektiv. Her feilet Rasch, da han ikke skjelnet mellom det gode og det mindre gode i bildene til de norske realistene, men avfeide hele retningen som sådan. Raschs forståelse av det skjønne var først og fremst knyttet til motivenes «ydre (ikke kunstneriske) Tiltrækkingskraft», hevdet Dietrichson.<sup>327</sup> Derfor fattet han heller ikke at maleriet gjennom begrepet om det kunstneriske var en bevegelse mot naturens innerste. Hans forståelse ble overflatisk.

---

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup> *Aftenposten*, 12. mars 1880.

<sup>326</sup> *Aftenposten*, 11. mars 1880.

<sup>327</sup> *Aftenposten*, 12. mars 1880. Parentesen i sitatet er Dietrichsons egen.

### *Andreas Aubert på jakt etter en ny skjønnhet*

Like oppunder jul i 1883 tok også *Verdens Gang* et oppgjør med dagspressens kunstkritikk, og da spesielt kritikken i de avisene som ble omtalt som «Organ for den Portion, som har størst Raad til at kjøbe Kunstværker». Det var antakelig først og fremst *Aftenposten* og *Morgenbladet* denne karakteristikken var myntet på, og deres kritiske praksis tjente dem ikke mye til ære:

Hvis det nu er Tilfældet, at deres Publikum er det fine og intelligente, saa maatte man da ogsaa vente, at disse Aviser i sin Kunstkritik, i sin Omtale af Kunst og Kunstnere, i sit Forhold til hele vor Kunstudvikling herhjemme søgte at tilegne sig en Forstaaelse, en Kunstsans og en Kunst-Interesse, der stod nogenlunde i Højde med de mest fremragende Kunstnere og deres Arbejde, og ikke blev liggende nede og rode med at repræsentere det store Publikums Smag og Opfatning.<sup>328</sup>

Men denne forventningen holdt slett ikke stikk, da disse avisene «har holdt de mest ensidige Kritikere eller de har ingen holdt». De kritikere som hadde sluppet til var gjerne fullmektiger eller kopister, ble det hevdet, såkalte «jævne Folk af Publikum», men «med Hensyn til Kunst snarere staaende under end over Avisens Publikum i kunstnerisk Udvikling». Dermed hadde ikke disse avisene kunnet lede publikum til noen større forståelse for kunst, ei heller til større interesse. Dette gjorde at Norges hovedstadspresse inntok en særstilling i europeisk sammenheng, da det neppe fantes så mange andre land hvor «Intelligentspressen» kunne vise til «en lavere Kunstkritik og et mere usympatisk Forhold til Kunst end netop vort Lands 'Intelligentspresse'». Det fantes imidlertid ett hederlig unntak: Andreas Auberts kritiske virksomhet.

Andreas Aubert (1851-1913) hadde teologisk embetseksamen fra 1877. Han kom imidlertid til å virke som norsklærer i stedet for prest, og var fra 1878 ansatt ved Aars og Voss skole i Kristiania. Men det var bildekunsten som sto Auberts hjerte nærmest, og samme året begynte han sin kunstkritiske virksomhet i *Morgenbladet*. Hans første artikkel ble publisert sommeren 1878, en anmeldelse av de nyinnkjøpte bildene på Kunstforeningen. Han var tilknyttet *Morgenbladet* fram til våren 1882. Da nektet avisa å ta inn en artikkel hvor han uttrykte sin interesse for Frits Thaulows bilder, som da var utstilt i lokalene til Blomqvist kunsthandel. En slik anbefaling av en radikal kunstner som var inspirert av fransk kunst kunne ikke *Morgenbladets* redaksjon være med på. Artikkelen fikk han i stedet trykket hos *Aftenposten*, hvor han fortsatte sin kritikergjerning.<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> *Verdens Gang*, 20. desember 1883.

<sup>329</sup> Artikkelen sto på trykk i *Aftenposten* 29. april 1882.



Her publiserte han også, som «*Aftenpostens* spesielle Korrespondent for Kunst», anmeldelser av Parisersalongen både i 1883 og 1884. Den siste anmeldelsen i *Aftenposten* var hans dekning av Høstutstillingen i 1884; da ble det klart for avisas lesere at han publiserte på nåde også her, da redaksjonen ikke delte hans kunstbetraktninger. Følgende redaksjonelle kommentar sto nemlig å lese i forbindelse med Auberts artikkel «Før Kunstnernes Udstilling. En Reklame og et Tilbakeblik»:

Redaktionen vil herved engang for alle tilkjendegive, at vi ved at have givet Hr. Aubert Plads i vort Blad for sin Kunstkritik, ikke derved har villet erklære os i et og alt enig med ham. Tvertimod er der, selv bortset fra enkelte nu og da forekommende Udtryk, en Del ogsaa med Hensyn til selve Realiteten i hans Kritik, som vi ikke kunne være enig i. Vi vil imidlertid lade Hr. Aubert skrive uhindret efter sin bedste Overbevisning, idet vi samtidig overlader til Læserne selv at øve den Modkritik, som, hvor det fornødiges, uden Vanskelighed gjør sig gjældende uden Paavisning.

«Aftp.» Red.<sup>330</sup>

Året etter anmeldte så Aubert Høstutstillingen i det radikale *Nyt Tidsskrift*, før han igjen vendte tilbake til *Morgenbladet*, hvor han publiserte flere artikler og anmeldte Høstutstillingen i 1886, parallelt med U.E.P. Dette ble imidlertid bare et mellomspill, da han endelig i 1887 endte opp som kunstanmelder i det radikale *Dagbladet*. De konservative avisenes økende skepsis til Auberts kritiske praksis hadde sammenheng med hans stadig sterkere radikale holdning til kunsten. For mens Auberts innstilling til naturalistene ikke var udelt positiv i begynnelsen av hans kritiske karriere, så skulle han snart få en mer positiv holdning til de unge naturalistenes kunst.

I sin aller første anmeldelse, publisert i *Morgenbladet* i begynnelsen av juli 1878, skrev Aubert at den kunstneriske dommen alltid vil være subjektiv, selv om han ikke ville benekte at også skjønnheten har sine lover. Men han tok samtidig forbehold om at disse skjønnhetslovene kunne være vanskelige å finne, spesielt i «en Tid som vor, der er saa langt fra alt, der kan kaldes klassisk». Og han antydte at tidas kunst var preget av usikkerhet, en usikkerhet som også ville virke tilbake på den kunstneriske dommen:

(...) det er, som om selve Kunsten er lagt i Smeltedigelen, der forsøges, der forfeiles, der er Glimt, og der er – Haab, Haab om, at der skal gaa ny Skjønhed frem af ny Støbning. Men i en saadan Tid er ogsaa Opfatningens Sans mere usikker og urolig, det er ikke alene Kunstneren, som er inde i Tidens Gjæring. Sikker i sin Opfatning,

---

<sup>330</sup> *Aftenposten*, 17. oktober 1884.

sikker i sin Dom, vil kun den være, som maaler med gammelt Maal, efter en forbigangen Tids mere klassiske Verker; men det vil kun være en Sikkerhed til Fordømmelse af meget, som dog var godt og fuldt af Løfter.<sup>331</sup>

Kritikken av den sikre vurderingen kan sees som et spark til kritikere som Rasch, som fordømte alt det nye, og til idealismens kritikere, som mente de kunne vurdere ut fra tilnærmet objektive holdepunkter. Men Aubert var selv ikke fremmed for den idealistiske estetikken på denne tida. Den kom tydelig fram i de første årene av hans kritikerkarriere, og var klart uttrykt i hans første anmeldelse. Da insisterte han nemlig på at kunsten fortsatt skulle streve etter skjønnhet, selv om han framhevet at det var en ny type skjønnhet det gjaldt (som slike mulige skjønnhetslover trakk han fram begreper som *harmoni, tanke og sannhet*).

Gjennom den idealistiske kunstforståelsen fant Aubert et sikkert grunnlag i den usikre tida. Og i likhet med andre idealister (som Monrad) var Aubert kritisk til visse tendenser i den nye kunsten, spesielt det han så som en påfallende forakt for komposisjon. Kunstnerne brød seg ikke om å komponere lenger: «man skjærer et Stykke ud af Naturen, tager det væsentlig, som det er, med stødende Linjer og uskjøn Gruppering».<sup>332</sup> De unge malernes mangel på syn for skjønnhet i form og i tegning viste at kunsten var i en overgangsfase; Aubert så for seg at skjønnheten ville kunne feire en ny triumf når det nye knyttet seg til det beste i det gamle.

I likhet med Dietrichson var Aubert opptatt av at den nye skjønnheten måtte bygge på virkelighetsstudium. I sin andre kritiske oversikt i *Morgenbladet* anmeldte han Gerhard Munthes bilder, da de var stilt ut hos Kunstforeningen. I anmeldelsen kunne han prise Munthes selvstendighet og kraft som kunstner, hans evne til å gripe tingene som de er, slik at bildene fikk et sterkt virkelighetspreg. Men siden kritiserte han det hos Munthe «som vækker Anstød og gjør ham alt andet end populær». Det som vakte anstød var nettopp mangelen på skjønnhet i bildene: «Skjønhedens Idealitet maa hvile over et Billede, ellers hjælper det ikke, hvor godt og sandt og virkeligt det er».<sup>333</sup>

Men det var ting i gjære i Munthes maleri, og mye tydet på at den nye skjønnheten faktisk var i ferd med å trenge fram. I hans nyeste bilde, *En Høstften ved Glommen*, fant Aubert en forening av det karakteristiske i landskapet og det skjønnne. Her virket skjønnheten og stemningen i bildet med dobbelt kraft, nettopp gjennom bildets sterke preg av virkelighet. Vi kjenner igjen Dietrichsons omfavning av realisme i kunsten, i den grad den også knyttet seg til en idealistisk utforming.

---

<sup>331</sup> *Morgenbladet*, 2. juli 1878.

<sup>332</sup> Ibid.

<sup>333</sup> *Morgenbladet*, 4. juli 1878.

Da Andreas Aubert beskrev Frits Thaulows kunst i 1878, karakteriserte han Thaulow som en maler som var i besittelse av en sterk virkelighetssans. Hos Thaulow var den mest rettet mot fargen, og det i så sterk grad at hensynet til fargen ble det dominerende trekket i bildene. Aubert gjorde den observasjonen at Thaulow slett ikke gikk av veien for å framstille skittent vann; han mintes bilder med motiver fra Themsen og Delaware, hvor vannet var avbildet med en «interessant Farve».<sup>334</sup> Den koloristiske virkningen av bildet og motivet var viktigere for Thaulow enn vemmelsen ved det som var uskjønt for tanken. Thaulow og andre kunstnere hadde kommet langt forbi en slik *naiv* oppfatning, hevdet Aubert, som også selv innrømmet at han var i stand til å se rent estetisk på skittent vann. Men det var likevel ikke ønskelig, og Aubert insisterte derfor fortsatt på gyldigheten av den naive oppfatningen om at det som var uskjønt for tanken, også var uskjønt for øyet.

Aubert avviste i kritikken av Thaulow estetisismen, *l'art pour l'art*-estetikken, som Thaulow snart skulle bli en ivrig talsmann for. Det var en estetikk som vektla den rent kunstneriske behandlingen, og betraktet den som maleriets essensielle oppgave. Motivet var underordnet, og maleren skulle aller minst ta moralsk ansvar i sin kunst. Det er denne estetikken Aubert avviste ved å insistere på at kunsten også måtte være skjønn for tanken; for Aubert var den moralske tilknytningen fortsatt et viktig aspekt ved kunstverket. Han stilte seg på linje med den folkelige smaken i denne tidlige fasen av sin karriere som kunstkritiker. Men hans sympatier for kolorismen i kunsten skulle komme sterkere til uttrykk i 1880-årene, i pakt med hans omfavelse av friluftsmaleriet.

Thaulow hadde noen bilder stilt ut i Kunstforeningen høsten 1880, samtidig med Krohgs *Daggry*. Og da Aubert omtalte Thaulows friluftsbilder var han full av lovord. De ga Aubert noen av hans største kunstneriske opplevelser:

Fordi han har grebet Farverne i deres ægte Værdi, i det mindste er naaet saa langt paa Vei i dette Stykke, fordi han har rykket Naturen lige ind paa Livet, har staaet Ansigt til Ansigt med den, lige til at han har malet sine Billeder færdige derude, derfor har han kunnet give os saameget af dens Frihed og Friskhed, saameget af dens Klarhed og Lys.<sup>335</sup>

Aubert la vekt på at Thaulow ikke hadde kommet dit på egen hånd; hans kunst var en utløper av den franske kunsten. Den franske landskapskunsten sto for Aubert som noe av det beste som var oppnådd i samtidskunsten. Det var et maleri som han allerede kunne gi en nærmest klassisk status, da den kunne knyttes til den kunsten «der har Værd gjennom alle Tider».

---

<sup>334</sup> *Morgenbladet*, 12. juli 1878.

<sup>335</sup> *Morgenbladet*, 31. oktober 1880.

Mangelen på kunstneriske utdannelsemuligheter i Norge gjorde at det hadde vært vanlig å mene at det var umulig å framstille virkelig god kunst i hjemlandet. Aubert mente at denne påstanden måtte nyanseres, for den var ikke gjeldende for alle kunstens sjangre. Landskapsmaleriet kunne nå sitt beste uttrykk ved at kunstneren arbeidet fram bildet rett foran sitt motiv. Dermed kunne naturen delvis erstatte den akademiske institusjonen som læremester, ser det ut til at Aubert mente. Og den naturen man best kunne male var også den man kjente best selv. Derfor var det en fordel at kunstneren malte et motiv fra sitt eget hjemland. Thaulow hadde vist det i bilder som *Frøensjordet i vestre Aker* og *Interiør ved Lysekil*. I disse bildene hadde han ifølge Aubert nådd sine siste og store framskritt. Derfor hadde Aubert også håp om at kunsten endelig skulle slå rot i hjemlandet.

Da Aubert kom tilbake til Thaulows kunst i april 1882, skrev han så positivt om den unge kunstneren, at *Morgenbladet* ikke ville publisere anmeldelsen. Denne gangen trakk han spesielt fram hvordan Thaulow ved siden av det koloristiske også var opptatt av å få fram stemningen som hvilte over motivet. Og det var en lett stemning Thaulow som regel grep tak i. «Han har nærmest erobret Idyllen, den lyse venlige, den muntre livlige, men ogsaa den fint elegiske».<sup>336</sup> Aubert kunne ikke forstå hvorfor Thaulow hadde blitt anklaget for at hans kunst manglet skjønnhet. For var det noe som preget Thaulow som kunstner, så var det hans følsomme, skjønnhetselskende og opprinnelige øye. Aubert beskrev nå altså Thaulow som en kunstner som framstilte en *øyets* kunst, en sanselig kunst som ikke bekymret seg om å framstille betydningsfulle motiver, men som kunne finne stemningen i de mest betydningsløse.

Aubert framsto her som en moderne kritiker som helt hadde gitt slipp på sjangerhierarkiet. Når bildenes innhold mister sin betydning og skjønnhetssansen er det essensielle, da gir heller ikke et hierarkisk forhold mellom ulike motiver noen mening lenger. Det er denne Aubert som Rønning Johannessen må tenke på da han kommenterer ham som en av de første virkelige kunstkritikerne i Norge (jf. s. 13). Men Aubert kom ikke til å bli stående ved en slik forståelse av kunsten som *øyets* kunst. Han kom i stedet til å bli en sterk talsmann for at kunsten måtte være knyttet til det folket og det publikum som kunne finne glede i den. Det var et tema han hadde utviklet to år tidligere, i en anmeldelse av Christian Krohgs sypike-bilder. Vi skal se at han her var på linje med andre viktige kritikere i tida.

---

<sup>336</sup> *Aftenposten*, 29. april 1882.

### ***Krohgs sypike-bilder***

Da Aubert høsten 1880 skrev en anmeldelse av bildene i Kunstforeningen, insisterte han på at han for en gangs skyld bare ville skrive om de bildene som gledet og fengslet ham selv. Han kalte slike bilder for «Øieblikkets Kjæphest», da de ville være preget av hans egen stemning og subjektivitet i det øyeblikket han betraktet bildene. «Disse Kjæphester har hver Kunstner, hver Kunstskjer, hver Tid; i dem ligger baade Svaghed og Styrke».<sup>337</sup>

Når man i ettertid betrakter en periodes kunstkritikk og kunstresepsjon, er det selvsagt slike kjepphester som er de mest interessante, da det vitner om en tids, en kritikers eller en sosial gruppes kunstneriske preferanser. Det var på grunn av slike kjepphester at Aubert senere ikke fikk publisere sine artikler i *Morgenbladet* og *Aftenposten*; de var ikke forenelige med de to avisredaksjonenes egne kjepphester. De konservative avisene ville ikke være talerør for en kritiker som uttalte sin begeistring for naturalistisk og impresjonistisk bildekunst. Men Auberts anmeldelse av Kunstforeningens utstilling høsten 1880 utgjorde ingen trussel for *Morgenbladet*. Den lå tilstrekkelig nær avisas konservative syn på kunsten.

I anmeldelsen av bildene i Kunstforeningen var det Christian Krohgs bilde *Daggry* (fig. 10) som var Auberts kjepphest. Det var Krohgs første bilde av en sypike, en av de mange fattige unge kvinnene som satt hjemme ved sin egen symaskin for å forsørge seg selv og sin familie. I *Daggry* hadde Krohg framstilt en ung syerske som var sovnet midt i arbeidet, slik at saksen var glippet ut av hånden hennes og boret seg ned i gulvet. «Billedet tog mig med engang fangen», skrev Aubert, og framhevet spesielt lyset og stemningen i bildet, fargeharmonien og hvordan Krohg hadde evnet å fange virkeligheten gjennom en original teknisk dyktighet. Det var altså ikke bildets sosiale tendens som i første omgang ser ut til å ha øvd sin tiltrekningskraft på Aubert.

Til tross for at bildet hadde fanget ham inn, var ikke Aubert helt fornøyd. Riktignok var det slik at «hvad øiet umiddelbart opfatter, er noget af det væsentligste ved et Kunstverk, det fænomenelle i Form og Farve har et afgjørende Værd». Men selv om bildet var vellykket både når det gjaldt lysbehandling og kolorisme, så var det likevel noe som manglet. For en skisse eller en studie kunne det saktens vært nok, men for å gjelde for et virkelig *bilde* krevde publikum noe mer:

---

<sup>337</sup> *Morgenbladet*, 22. oktober 1880. Monrad betraktet en tids kjepphester stort sett som noe begrensende: «Saaledes kan der i Kunst og Literatur ofte herske en mere eller mindre usund Smagsretning og visse Tids-Kjæphester, der give de meest i Dagen fremtrædende Frembringelser sit Præg og hindre Opkomsten af noget Bedre og Rene». Monrad, *Kunstretninger*, 10.

(...) den maler er lykkelig, ved hvis Kunstverk Publikum ikke slaar sig til Ro ved Farver og Lysvirkninger, ved Stoffer og al teknisk Dygtighed, men digter videre i Overensstemmelse med den Tanke, hvori han selv har malet; thi det betegner, at han har vundet Kjærlighed eller i det mindste Deltagelse og Forstaaelse.<sup>338</sup>

Og selv om bildet av sypiken var som et «helt lidet Digt i Prosa», som Aubert uttrykte det, var det likevel noe som manglet for at betrakteren skulle kunne dikte videre på det.

Det Aubert savnet var «Illusionen af Scene og Indhold, de fine, overbevisende Træk, hvorved Fortællingen først rigtig bliver sand og levende». Aubert var altså helt på linje med Monrad i sin kritikk av tendensen til fragmentering. «Bundet af det løsrevne, af Modellerne i Ordets videste Betydning, vil Maleren let være udsat for ikke at naa det samlede hele, som er Sujettets Tanke», skrev han. En slik fragmentering ble ofte resultatet for de realistiske kunstnerne. Men realismen kunne først vise sin store fortjeneste ved å vise at virkeligheten virkelig er skjønn. Det var nettopp det Krohg hadde forsøkt å vise i *Daggry*, hevdet Aubert, selv om han ikke hadde lyktes helt.

Christian Krohg kommenterte i artikkelen «Mine billeder i det danske kunstmuseum» (1915) at *Daggry* (han kalte det *Sypiken*) var det første maleriet hans som var rost i avisene av en kunstkritiker.

Men det var naturligvis kun for det literære Motivs Skyld, og dernæst for det «demokratiske Moment» «Sympathien med med Samfundets Stedbørn» Sypikerne, med de «Smaa i Samfundet». Heldigvis laa der ikke nogen saadan Sympathi til Grund for Billedet, thi den vilde jo være helt og holdendt ukunstnerisk. Nei, det som laa til Grund for Billedet, var kun et koloristisk Problem.<sup>339</sup>

Krohg beskrev så hvordan han i Café Americain i Paris, tidlig om morgenen, var blitt fascinert av den koloristiske virkningen av det klare dagslyset som strømmet inn gjennom gardinene og møtte «det varme cadmiumgule gasslys». Det var denne stemningen han hadde forsøkt å gjenskape da han kom hjem, og hadde da grepet til sypiken som motiv for å få fram denne koloristiske stemningen.

Magne Malmanger tar i artikkelen «'Impressionismen' og *Impressionisten*» for seg Krohgs historie om bildets tilblivelse. Han spør seg om man kan stole på at Krohgs utsagn fra 1915 er en pålitelig kilde for hans kunstneriske ståsted i ungdomstida, eller om det er en senere projeksjon. Malmanger kommer fram til at Krohgs påstand om at interessen lå i det koloristiske er i overensstemmelse med de interessene vi i ettertid kan lese ut av Krohgs tidlige bil-

---

<sup>338</sup> *Morgenbladet*, 22. oktober 1880.

<sup>339</sup> Christian Krohg, «Mine billeder i det danske kunstmuseum», i *Kampen for tilværelsen* (1920), 130.

der.<sup>340</sup> Det er lett å si seg enig i at Krohg må ha vært interessert i den koloristiske virkningen da han malte *Daggry*, slik også Aubert hadde sett det. Det underbygges av at også en kritiker som Jonas Rasch oppfattet at interessen for bildet gjaldt mer den maleriske behandlingen enn det sosiale budskapet: «Hovedinteressen i Billedet ligger imidlertid mindre i Personen, end i den Maade, hvorpaa den dobbelte Virkning af det gennem den grøntstribede Rullegardinen indfaldende Dagslys og Lampeskinnet er malet».<sup>341</sup> Krohg hadde gitt en utmerket prøve på sin koloristiske begavelse, mente Rasch.

Men det er likevel ingen tvil om at Krohgs kommentarer fra 1915 er en projeksjon. Oscar Thue har påpekt at bildet var stilt ut i Christiania Kunstforening halvannet år før Krohg kom til Paris første gang, våren 1883, slik at Krohgs fortelling umulig kan være pålitelig.<sup>342</sup> Krohg daterte selv bildet feil i artikkelen fra 1915; han mente det var malt i 1883, og knyttet det dermed til sitt Paris-opphold. Thue kritiserer også Krohgs egen tolkning, og mener at hans sterke sosiale engasjement på denne tida ikke kan trekkes i tvil. (Likevel mener han at det sosiale budskapet i *Daggry* hadde liten gjennomslagskraft: «Sypiken har et for uskyldig, pent og pyntelig borgerlig preg til å illudere som den fattige, utslitte syersken fra samfunnets skyggeside».<sup>343</sup>)

Det var også det sosiale engasjementet som engasjerte *Dagbladets* anonyme anmelder da bildet ble omtalt i juni 1880. Det var antakelig denne anmeldelsen Krohg tenkte på i 1915, da han snakket om at bildet ble omfavnet for sitt litterære motiv. For *Dagbladets* anmelder var opptatt av hvordan bildekunsten kunne formidle et litterært innhold. *Daggry* ble sammenlignet med Krohgs svært litterært anlagte *Doktoren, som hentes fra Middagsgilde* (i dag også kjent under navnet *Legen hentes*), også malt i 1880. Og mens det siste bildet ble kritisert for at Krohg hadde forsøkt å tvinge minst tre fortellinger inn i ett bilde, så hadde han i *Daggry* «med ægte malerisk Sands grebet et Moment ud af den lange Serie af sløvende, ensformigt Arbejde».<sup>344</sup>

I motsetning til Aubert savnet ikke *Dagbladets* kritiker noen bredere beskrivelse av interiøret: «Vi behøver ikke mer, end denne Pige, falden bagover midt i sit Arbejde, og den brændende Lampe mod den dæmrende Dag for at kjende en sørgelig Hverdagshistorie».

---

<sup>340</sup> Se Magne Malmanger, «'Impressionismen' og *Impressionisten*. Chr. Krohg og det moderne gjennombrudd i 1880-årene», i *Christian Krohg*, utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet 2. mars-24. mai 1987, 38.

<sup>341</sup> *Aftenposten*, 26. oktober 1880.

<sup>342</sup> Oscar Thue, *Christian Krohg*, red. av Knut Berg (Oslo: Aschehoug, 1997), 59.

<sup>343</sup> Ibid. Krohg hadde brukt sin nitten år gamle søster Amalie som modell.

<sup>344</sup> *Dagbladet*, 26. juni 1880, nr. 153.

Gjennom resten av artikkelen ble den unge piken, som hadde falt i søvn midt i arbeidet, beskrevet med stor innlevelse og sympati.

I januar 1882 anmeldte Aubert igjen Krohgs bilder i Kunstforeningen. Denne gangen stilte Krohg ut bildet *Sypike* (fig. 11), som kunne betraktes som en omarbeidelse av *Daggry*. I dette bildet hadde Krohg, ifølge Aubert, faktisk rettet opp alle de feilene han hadde påpekt ved hans *Daggry*. Formatet var blitt forandret fra et høydeformat til breddeformat, slik at Krohg bedre kunne framstille den «Illusion af Scene og Indhold» som Aubert hadde savnet i det første bildet. At Krohg lagde en ny versjon av sitt sypike-bilde, der han tok hensyn til Auberts kritiske kommentarer om den første versjonen, tyder på at det nettopp var det sosiale engasjementet han var opptatt av på denne tida.

Krohg hadde ved innlemmelsen av mange småting klart å fylle ut miljøet. Han hadde brukt modeller for hver enkelt ting i bildet, og dermed også fått en sterkere virkelighetsillusjon. Illusjonen var også forsterket gjennom en mer utpenslet malestil. Gjennom å gjøre disse forandringene skulle man tro at Krohg hadde tilfredsstilt Auberts forventninger, men slik var det likevel ikke gått: «Men var altsaa i det hele taget nu Feilene rettet, og Arbeidet tillige alt i alt mange Gange dygtigere, saa havde dog Billedet paa den anden Side tabt det fineste i sit Dæmringslys og det betagende i sin koloristiske Virkning».<sup>345</sup>

Auberts bedømmelse av *Sypike* og *Daggry* viser den usikkerheten som preget hans anmeldelser på denne tida. Det er en uoverensstemmelse mellom hans forventninger til hvordan et godt bilde skulle være, og hva han faktisk oppfattet som det beste bildet. Det ser ut til å være den kunstneriske behandlingen som vakte Auberts største fascinasjon. Likevel var det ikke aktuelt for ham å insistere på at maleriet først og fremst måtte verdsettes for sine tekniske kvaliteter. Han var opptatt av at bildene skulle gi mer enn den tekniske dyktigheten i behandling av lys og farger, da han var redd for at kunsten skulle miste kontakten med publikum. Noe av det han fryktet mest var at kunsten skulle bli upopulær, at malerne bare skulle male for andre malere.

### ***En populær og demokratisk kunst***

Ved siden av Auberts kritiske virksomhet i intelligentspressen, var det spesielt den anonyme kritikeren i det radikale *Dagbladet* som utmerket seg som en lidenskapelig forsvarer for Krohg og de andre unge norske kunstnerne. Bak de usignerte artiklene sto Margrethe Vullum

---

<sup>345</sup> *Morgenbladet*, 11. januar 1882, 11A.



(1846-1918), datter av den danske politikeren Orla Lehmann. Etter å ha skilt seg fra sin danske ektemann Gotfred Rode, kom hun til Norge i 1879 for å gifte seg med Erik Vullum. Han var da medarbeider i *Dagbladet*, og kom til å virke som sjefredaktør noen måneder i 1880. Margrethe Vullum begynte å skrive i sin manns avis, og hun leverte et titalls anmeldelser av kunstutstillinger i *Dagbladet* i årene 1880 til og med 1882. Hennes radikale grunnsyn gjorde det også naturlig for henne å publisere i Sars og Skavlands *Nyt Tidsskrift*, og hun anmeldte Høstutstillingen der i 1884.

Om vi skal tro Vullum selv, så tok hun på seg jobben som kunstanmelder noe ufrivillig. Det kom fram under en kort debatt om kunstkritikkens rolle, da Herman M. Schirmer i 1880 (samme år som Dietrichson leverte sin flengende kritikk av Rasch) kommenterte Vullums anmeldelser i *Dagbladet*. Schirmer var kritisk til at maleriene ikke ble godt nok visualisert gjennom språket i anmeldelsene; han savnet altså en sterkere vektlegging av *ekfrase*. Resultatet var at man stort sett fikk lese kritikerens mange forskjellige meninger om forskjellige bilder, uten at man ble stort klokere av det. Han kritiserte ikke Vullums *evner* som kritiker; tvert imot mente han at «Anmeldelserne viser iøvrigt en saa sjelden Evne til at se og forstaa, at det er Skade, Forfatteren ikke anvender disse smukke Evner paa en grundigere og mere frugtbringende Maade».<sup>346</sup> Derfor overrasker Vullums svar, hvor hun nærmest unnskyldte seg for å være avisas kritiker:

Jeg anser nemlig slig Kunstkritik kun som et uundgaaeligt Onde, da jeg tror, at kun en Kunstner kan dømme en Kunstners Arbejde, og at denne Fordring, som altid har stor Gyldighed, i vor Tid har det i en ganske særegen Grad, da Naturstudiet maa være saa indtrængende, at en Kritiker igrunderen skulde have malt hvert Billed, lagt hele den samme Inderlighed i Forstaaelsen af det sete, som Kunstneren selv, for at have Ret til at afgive en Dom.<sup>347</sup>

Hun betraktet samtidas malerkunst som en kunst som var opptatt av å gjengi sitt inntrykk av virkeligheten i bildene, basert på nitide virkelighetsstudier. En kunst som forholdt seg til sin egen tid var hennes kunstneriske ideal.

Vullum hadde et radikalt livssyn, og hadde også vist det i praksis da hun skilte seg fra sin første mann, Gotfred Rode. Sammen med Erik Vullum ville hun finne lykken i livet, som hun mente burde være en naturlig forventning hos alle mennesker. Hun betraktet seg som en fritenker, og ville forkaste mange av de etablerte forestillingene som sto i veien for menneskenes frie utfoldelse; kristendommen var en av disse. Gjennom å møte verden med et åpent og

---

<sup>346</sup> *Dagbladet*, 24. november 1880.

<sup>347</sup> *Dagbladet*, 27. november 1880.

fordomsfritt blikk, mente hun at man kunne bygge sitt liv på sannhet i stedet for inngrodde forestillinger. Hennes syn på kunsten var en naturlig forlengelse av denne fritenkermoralen. Med sitt radikale livssyn kom Vullum til å markere seg som en sterk tilhenger av naturalismen i kunsten.<sup>348</sup>

Margrethe Vullum ga flere ganger uttrykk for at hun syntes at kunstkritikergjeringen var vanskelig, men det var ikke bare fordi hun følte seg for lite kompetent. Like ofte var det fordi hun måtte skrive om bilder som framsto som temmelig likegyldige. I artikkelen «Vore Kunstforhold», publisert i *Dagbladet* høsten 1880, beskrev hun et utstillingsliv preget av mange middelmådige eller rett ut mislykkede bilder.

Av alle bildene som var stilt ut i hovedstaden denne høsten, fant Vullum bilder som kunne gi den fulle nytelsen hos bare fire malere. Det gjaldt Gerhard Munthe, som hadde flere gode bilder, eksempelvis *Trostefangeren*, som Vullum berømmet for den følsomme skildringen. Så var det selvfølgelig Krohg, som stilte ut to «dejlige Billeder». Det ene var *Sypigen (Daggry)*, som fortsatt kunne beskues, og som ble bare skjønnere for hver gang man så det, og det var *Bære for dere*, som ble berømmet for sin sikre malemåte. Frits Thaulow hadde to bilder som Vullum kunne beundre, *Ved Løvfaldstid* og *Interieur ved Lysekil*, mens Skramstad hadde et godt snøbilde hos Blomqvist. Flere interessante malerier var det ikke.

Den bedrøvelige tilstanden i norsk kunstliv skyldtes at de norske kunstnerne ikke kunne finne mulighet til å bosette seg hjemme. «Vore Begavelser kaster sit Frø og sætter sin Frugt i det fremmede», skrev hun; «Hvad vi frembringer, virker ikke tilbage paa os, danner os ikke som Nation, skaber ikke den nye Muld, hvoraf det igjen kan spire».<sup>349</sup>

Men våren 1881 kunne hun meddele sin udelte begeistring over et bilde hun hadde sett i Kunstforeningen: «Til vor store Fryd føler vi Tilskuere for en Gang skyld, at vi ikke mod vor Vilje tvinges til denne halve Kunstkritik, Billeder saa ofte giver Anledning til, hvor vi skal finde 'det gode i Billedet'».<sup>350</sup> Det var Erik Werenskiolds bilde *Et møte* (fig. 12) som hadde begeistret Vullum. I dette bildet kunne hun virkelig fordype seg, og hun opplevde hvordan de kunstneriske virkemidlene virket fullkomment sammen. Alt var så selvfølgelig framstilt i bildet, at det ikke kunne tenkes annerledes.

Werenskiold hadde klart å framstille hver person slik at deres egenskaper syntes nødvendige. Om den eldste jenta skrev Vullum at «det hele Præg af, hvordan hun er, danner sig

---

<sup>348</sup> For en nærmere redegjørelse for Margrethe Vullums radikale politiske innstilling og kamp, se Hanne Engberg, *En frigjørelseshistorie: Margrethe Vullum 1848-1919* (København: Gyldendal, 1994), 219-253.

<sup>349</sup> *Dagbladet*, 30. oktober 1880.

<sup>350</sup> *Dagbladet*, 26. mars 1881.

saa tydeligt, at vi synes vi kjender hende, og at saadan hun er maa hun gaa tungt, næsten plat paa Fødderne, og at Tøjet maa sidde lige klodset paa hende, som det sidder fix paa den anden». Werenskiold hadde framstilt bildet slik at det føltes «med noget af det virkelig tilværendes Magt».

Opplevelsen av hvordan publikum flokket seg om *Et møte* i Kunstforeningen ble viktig for Vullum. Hun erfarte hvordan alle blant publikum følte ett og det samme overfor bildet. Det så hun som et bevis på kunstens demokratiske virkning:

Det er et nyt Bevis for, at Kunst verken er et Snurrepiberi til nogle faas Moro, eller det, der er saa højt ophøjet, at kun ganske faa kan naa Forstaaelsen. Hvor Kunsten naar sit Maal: gennem sine særegne Midler at give et Indtryk, der kan virke lige umiddelbart, som paa sin Maade Digt eller Musik virker, der bliver alle revet med, og hvad Mening var der ogsaa ellers i Kunst?<sup>351</sup>

Vullum – som tidligere hadde uttalt at hun helst ville slippe å være kunstkritiker, da det var malerne som best kunne forstå bildene – var etter betraktningen av Werenskiolds bilde overbevist om at kunsten burde kunne nå alle. Hun ble overbevist om at den gamle motsetningen mellom kunstnere og publikum var falsk: «thi kan Kunsten ikke give Mennesker et virkeligt Udbytte, noget, hvorved de kan sige, at de er blevne lidt rigere, saa havde Kunsten ingen Betydning og alle Kunstnere kunde pakke sine Malerkasser sammen og have dem til en Privatførnøjelse i sine ledige Timer». Publikum klarte riktignok også glede seg over mye dårlig kunst, men de ville føle noe annet stilt overfor den store kunsten i forhold til den dårligere: «Selv den mindst kunstnerisk dannede vil pludselig føle en Streng vibrere, som han eller hun slet intet har følt til, overfor en Masse halvdaarlige Billeder». Det var den beste kunstens fortrinn, at den kunne nå alle. Dermed gjorde Vullum seg til talskvinne for en demokratisk kunst, hvor publikums umiddelbare dom om kunsten ble prøvesteinen for dens virkelige verd.

I møte med *Et møte* ble hun også overbevist om at de kunstneriske virkemidlene burde bli transparente, slik idealismens estetikere også hadde insistert på. For når stemningen i bildet var gitt «med fuld kunstnerisk Vederheftighed», som Vullum uttrykte det, var bildet framstilt slik at «alt er gjennomtrængt af Følelsen, saa de kunstneriske Midler forsvinder for det uøvede Øje, netop fordi de alle er gennemtrængte af det samme». Og å gjennomtrenge alt med følelsen var alle kunstneres mål, uansett om de forsøkte å fralukke naturen dens hemmeligheter, eller skapte ut av sin fantasi.

---

<sup>351</sup> Ibid.

I desember samme året stilte Hans Heyerdahl ut bildet *Det døende barnet* (fig. 13) i Kunstforeningen. I likhet med *Et møte* virket også Heyerdahls bilde som en magnet på publikum, og det forårsaket stor tilstrømning opp til Kunstforeningen. Vullum kommenterte i anmeldelsen hvordan publikum hadde reagert på bildet:

Det har i Sandhed været et ejendommeligt Syn at se Forsamlingen af Mennesker oppe i Kunstforeningen. Det var ikke som at se dem overfor et Maleri, men som de stod i Sygeværelset selv, stille og alvorlige ved Dødens egen Højtid.<sup>352</sup>

Man kunne faktisk ikke tale høyt i nærheten av bildet, først i den andre enden av rommet var det mulig å heve stemmen. Følelsene og oppførselen framfor bildet var altså som overfor en virkelig scene, hvor livets alvor var fortettet i sitt sterkeste uttrykk. Vullum beskrev scenen som «det lille Barn, som ligger der og dør, og med den sidste Anelse af Bevidsthed ser op imod det Ansigt, der er bøjet over det, som det vilde holde det sidste Svindende fast, med et Udtryk paa Grænsen mellem et Smil og en Angst». Det var et bilde som fylte henne med alvor og høytid. Følelsen av høytid mente Vullum kom av at Heyerdahl hadde malt et erindringsbilde.<sup>353</sup> Han hadde opplevd scenen i sin barndom, og framstilt seg selv som den gråtende gutten i bildets forgrunn.

Men en figur i bildet var problematisk; barnets mor hadde ikke Heyerdahl klart å framstille med den selvfølgheten som karakteriserte figurene i Werenskiolds bilde. Hun var avbildet i et øyeblikk hvor hun snur seg bort fra barnet og vender seg mot betrakteren, mens hun folder hendene og løfter blikket, som i en bønn til himmelen. Vullum mente at mora i denne posituren ikke uttrykte den inderligheten eller umiddelbarheten som preget de andre figurene: «der er ikke Tale om, at hun giver Indtrykket af dette momentane, aldeles sanseløse, der stanser, hvorsom helst hun i Øjeblikket er kommet hen, og knuger sine Hænder i Nød».<sup>354</sup> Mora manglet altså den deltakelsen som burde karakterisere henne i en slik situasjon. Derfor fant også publikum henne problematisk, hevdet Vullum, og spurte seg selv, hva de ville ha gjort i samme situasjon.

Moras positur var likevel det beste beviset på at Heyerdahls bilde ikke var bevisst komponert, for da ville han ha gitt henne en hvilken som helst annen positur. Han hadde tydelig forsøkt å bringe henne fram fra erindringens tåke, men hadde ikke lyktes tilfredsstillende.

---

<sup>352</sup> *Dagbladet*, 19. desember 1881.

<sup>353</sup> Denne fascinasjonen for erindringsbilder skulle også noen år seinere bli et viktig utgangspunkt for Julius Lange, da han formulerte sin forståelse av forholdet mellom studier og gjennomarbeidede bilder i artikkelen «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst» i *Nordisk Tidsskrift* i 1889. Se nedenfor, s. 232.

<sup>354</sup> *Dagbladet*, 19. desember 1881.

Ellers var det et bilde man ville kunne komme til å elske, da det brakte med seg en følelse av andakt.

Aubert bekreftet bildets fengslende virkning da han anmeldte det i desember 1881. I likhet med Vullum betraktet han det som et minnebilde, der Heyerdahl hadde gjengitt et inntrykk som hadde gjort et utslettelig inntrykk på ham selv. Men også for Aubert kom mora til å være den skikkelsen i bildet som ble oppfattet som mest problematisk. Han mente at når hun var framstilt så ung, så hadde det vært mer naturlig om hun hadde tatt plass ved vuggen, nærmere barnet sitt. Det var som om hun ikke hørte til sammen med de andre i bildet; hun var som i en annen og mer ideal sfære. Hun var heller ikke individualisert i like sterk grad som de andre figurene, mente Aubert, og hennes kropp var ikke gjengitt med den samme naturlige frihet som hos eksempelvis faren eller legen.

Første gang Aubert så bildet, på Heyerdahls atelier i Paris, hadde mora sett ut som en Magdalena. Hun var framstilt i en åndfull teknikk, en ideal framstilling i pakt med det beste i Italias «eklektiske Skoler». Aubert ønsket at han kunne skjære det ut og ta det med hjem. Men som en del av en større figurkomposisjon ville en mer individualisert og karakteristisk framstilling ha tjent stemningen i bildet bedre, mente han. Det Aubert savnet hos Heyerdahl var en gjennomført realisme.

Alt dette løber altsaa ud paa dette ene: ved en endnu kraftigere Realisme, saa kraftig den allerede er, ved en endnu tættere Virkelighedstilslutning, vilde Billedet, som allerede er saa rigt, dog vundet i Skjønhed, i Stemning. De, for hvem Ordet Realisme uden videre har en mislig Klang, skulde jeg ønske vilde lægge Mærke til disse Ord.<sup>355</sup>

Aubert var dermed blitt en talsmann for en realisme i kunsten. Men denne realismen var forbeholdt de motivene som omhandlet samtida: «I et Nutidsmotiv som dette, fuld Realisme!». Den ideale skjønnheten ville kunne utfolde seg på andre felt, og der være fullstendig berettiget. Det er et forhold mellom innhold og form som man ikke kan overse, påpekte Aubert.

Margrethe Vullum hadde stor evne til å leve seg inn i malerienes følelsemessige innhold. Og hun var i likhet med Aubert opptatt av at bildene måtte kunne kommunisere med sitt publikum. Derfor var heller ikke publikums dom over et bilde uvesentlig. Det var sikkert denne omfavnelsen av publikums vurderinger, og av opptattheten av det litterære innholdet i bildene, som fikk Trygve Tveteraas til å påstå at det er vanskelig å skille hennes kritiske praksis

---

<sup>355</sup> *Morgenbladet*, 4. desember 1881.

ut fra de andre anonyme kritikere i 1880-årene.<sup>356</sup> Det var stort sett bare gjennom en større radikalisme i synspunktene at hun skilte seg ut fra de konservative kritikere, mente Tveteraas.

Men så enkelt bør man ikke avfeie Vullums kritiske praksis. For i likhet med Aubert var hun opptatt av å gripe kunstens bidrag og betydning i en tid som var preget av radikale endringer i samfunnet. Og interessen for folkets mening var en sentral faktor i tida. Dette var årene da Johan Sverdrup arbeidet for å innføre parlamentarismen i stedet for maktfordelingsprinsippet, slik at regjeringen måtte ta hensyn til folkets vilje. Sverdrup hadde støtte hos de fleste av realismens unge kunstnere, og av en radikal kritiker som Vullum, som mente at innføringen av parlamentarismen var en naturlig følge av viktige tendenser i samtida. Vullum skrev det slik i en anmeldelse i *Dagbladet* i mai 1882: «Den store Nutidsidé er Samfundenes Demokratisering, de smaa Kræfters Forening til store Faktorer, den almindelige Deltagelse i Drøftelsen af de store Spørgsmaal, den almindelige Interesse for alle Literaturens og Kunstens Frembringelser».<sup>357</sup>

Hennes beskjedne holdning i svaret på Schirmers artikkel i november 1880, der hun ga uttrykk for at bare malere kunne gi sin dom over andre malere, var derfor ikke helt representativ for hennes mening. Syv måneder tidligere, i april 1880, hadde hun inntatt et helt annet standpunkt i forhold til publikums rett til å dømme om bildekunst. I en artikkel om «Kunstvennernes Samfunds Udstilling» insisterte hun på at både kunstnere og lekfolk burde sitte i juryen for utvelgelse av bilder. For at kunsten skulle bli en del av det nasjonale livet, måtte man få til «en Vexelvirkning mellem det Publikum, for hvem Kunstnerne maler, og Kunstnerne selv».<sup>358</sup> «Kunstvennerne» hadde foreslått å utelukke kunstnerne fra juryen, mens Schirmer hadde foreslått at publikum skulle utelukkes. Begge forslagene mente Vullum var dårlige. På den ene sida var ikke kunsten bare et fag hvor tekniske spørsmål var i fokus. På den andre sida var det en fare for at bildene ble skattet på grunn av en affeksjonsverdi som var «Kunsten uafhængig». Kunstnernes deltakelse i juryen var viktig «for at selve det kunstneriske Mesterskab for nogle kan blive Affektionsverdien».<sup>359</sup> Publikum måtte altså oppdras til kunstnerisk forståelse.

Vullum var dermed en kritiker som hadde forståelse for både den folkelige og den profesjonelle holdningen til maleriet. I spennet mellom disse to interessene var det at hun forsøk-

---

<sup>356</sup> Se Tveteraas, «Publikum i åttiårene», 511.

<sup>357</sup> *Dagbladet*, 2. mai 1882.

<sup>358</sup> *Dagbladet*, 17. april 1880.

<sup>359</sup> *Ibid.*

te å etablere sin posisjon som kritiker. Det måtte bli en vanskelig balansegang. Vullum forsøkte å mestre den gjennom et retorisk grep, hvor hun insisterte på at kunsten måtte gjenetablerte en kontakt med livet. For dette var en kontakt som var gått tapt.

### ***Kunstforeningens fall og kunstfeltets anomi***

Våren 1882 var det ikke mye å glede seg over i Kunstforeningens lokaler. Vullum beskrev i en anonym anmeldelse i *Dagbladet* hvordan et besøk i Kunstforeningen var som å besøke en likstue, «hvor Kunsten ligger lig».<sup>360</sup> Situasjonen skyldtes kunstneres boikott av institusjonen. Kunstnerne (først og fremst de yngre) boikottet Kunstforeningen fordi de på generalforsamlingen høsten 1881 ikke fikk gjennomslag for at det skulle etableres en kunstnerjury som skulle avgjøre hvilke arbeider som var verdt å kjøpes inn av foreningen. Bakgrunnen for denne striden mellom kunstnerne og Kunstforeningen bunnet i den grunnleggende uenigheten i estetiske vurderinger som fantes mellom kunstnerne og borgerskapet som regjerte i Kunstforeningen. Spesielt kunstneres manglende innflytelse i Kunstforeningens jury var en kilde til strid. Kunstneres aksjoner endte med at de høsten 1882 laget en protestutstilling i Studentersamfundet, den som kom til å bli kjent som Kunstneres første høstutstilling.

Juryordningen var innført i 1871 for at Kunstforeningen ikke skulle være utstillingsplass for all slags diletantkunst. Sigurd Willoch har påpekt at juryordningen ble innført nettopp fordi det hadde vært utstilt bilder av tvilsom verdi i foreningens lokaler, blant annet to sjangerbilder av Oscar Wergeland som levnet ham liten ære.<sup>361</sup> Juryen kom til å bestå av tre medlemmer av styret, og med dette var en lekmanjury etablert. Kunstforeningens lekmanjury kom under angrep våren 1876, da den avviste å stille ut et bilde av Olav Rusti. Det var hans *Kone med katt* som ble tilbakevist, angivelig fordi juryen mente at konen så ut som om hun var spedalsk. Derfor har bildet også blitt kalt «Rustis spedalske kone».<sup>362</sup> Det var måten bildet var malt på som gjorde at noen fikk assosiasjoner til spedalskhet. Rusti hadde malt bildet i en grov stil, typisk for münchenmaleriet i 1870-årene, som søkte inspirasjon hos gamle mestere, som eksempelvis Rembrandt. Malingen var påført pastost og flekkete, og ikke glatt og transparent, slik man var vant til å se bildene i Kunstforeningen i Kristiania. En «bokstavelig» lesning av bildet måtte derfor konkludere med at konen var spedalsk.

---

<sup>360</sup> *Dagbladet*, 4. mars 1882.

<sup>361</sup> Se Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*, 127.

<sup>362</sup> For en nærmere redegjørelse for innføringen av juryordningen og striden omkring den, se Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*, 127-147.

Tilbakevisningen av bildet førte til en opphetet debatt i *Morgenbladet*, der Otto Sinding angrep Kunstforeningen for å være ukyndige i kunstspørsmål, da de tilbakeviste et bilde som var blitt rost i Tyskland. Kunstforeningen på sin side insisterte på at den var en privat forening, og dermed ikke måtte stå til ansvar for offentligheten. Formannen, C. Fr. Larsen, skal ha uttalt da man diskuterte Rusti-saken på generalforsamlingen i 1876 at «der hos os nu om Dagen arbeides meget i kunstnerisk retning, som ikke altid har Præg af sand Kunst».<sup>363</sup> Willoch har kommentert at dette viser at lekmennene fortsatt insisterte på retten til å bestemme hva som var god kunst: «Ennu levde man i illusjonen om den dannede manns skjønn i estetiske materier, og i troen på at *det* var sann kunst som vant gjenklang i de socialt og kulturelt høierestående befolkningslag». Striden om Kunstforeningen var derfor en kamp «for og mot de gamle illusjoner».<sup>364</sup>

Hvis vi skal sette et ord på den situasjonen som var inntruffet innen den norske institusjonen på denne tida, kan vi si at den var nådd til en tilstand av *anomi*, altså lovløshet. Pierre Bourdieu har beskrevet kunstinstitusjonen som preget av *anomi* fra Manets tid og framover.<sup>365</sup> Kunsten var før Manet institusjonalisert i et hierarkisk oppbygd akademisk system, men med etableringen av et fritt kunstnerisk miljø (*bohemia*) på siden av akademiet, ble kunsten transformert til et *felt* hvor man konkurrerte om den kunstneriske legitimiteten. Manet har en sentral posisjon hos Bourdieu, da han var den kunstneren som mest konsekvent utfordret det akademiske blikket. Det var et blikk som var styrt av den sentrale betydningen som var tillagt akademiets konkurransepris, *Prix de Rome*. Hele kunstutdannelsen var rettet mot å kunne vinne denne prisen, og Bourdieu viser hvordan dette ga et fokus på teknikk og kopiering innenfor akademiet. Malerne som gikk ut av akademiet var *mestere* i ordets sanne betydning, hevder han. De hadde en karriere, men ikke noe liv det var verdt å fortelle om.<sup>366</sup> Kunstnerne var opptatt av å klatre innenfor systemet, og det kunne de bare gjøre ved å hengi seg til akademiets dyrkelse av klassisismen.

Margrethe Vullum var også opptatt av de franske malernes oppgjør med den akademiske tradisjonen. I 1878 skrev hun et korrespondentbrev til *Dagbladet*, hvor hun kommenterte forholdet mellom den unge franske kunsten og akademiets kunstneriske preferanser. Og hun formidlet hvordan de unge malerne så på akademiets høythengende pris:

---

<sup>363</sup> Sitert etter Willoch, *Kunstforeningen i Oslo*, 128-129.

<sup>364</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>365</sup> Se Pierre Bourdieu, «Manet and the Institutionalization of Anomie», i *The Field of Cultural Production, essays on art and literature* (Cambridge: Polity Press, 1993), 238-253.

<sup>366</sup> *Ibid.*, 241-242.



«Pris de Rome» har været Seierens Krone, men for den opponerende unge Slægt er den blevet noget andet: en Henviſning til kunstnerisk at følge Antikens engang givne Norm istedetfor at gaa til de evignye Kilder – en Henviſning til at fortsætte i de engang afstukne Baner, istedetfor at tumle sig efter sin individuelle Trang – til et foremt afsondret Kunstnerliv istedetfor at leve sin Tids Liv med.<sup>367</sup>

I en anmeldelse i februar 1881 forsøkte Vullum å gripe noe av det som karakteriserte samtidas kunst, realismen, i forhold til den etablerte romantiske tradisjonen. For den utviklingen som hadde skjedd fra romantikken til realismen svarte til en utvikling i måten man betraktet livet på. Kunsten var slik et speilbilde av livsoppfatningen, og Vullum mente at overgangen fra romantikken til realismen ikke var så stor som mange ville ha det til. Forskjellen mellom dem handlet om at realismen søkte en forståelse av naturen der romantikken hadde søkt en forskjønnelse.

Naar vor Tid da stiller sin Realisme i Modsætning til tidligere Tider, er det ikke saaledes, at Iagttagelse af Naturen er noget nyt, men fordi vor Tids Betragtning for første Gang netop gjør Forstaaelsen af Virkeligheden til Grundlag, og derfor omfatter den hele, store Natur fra det største til det mindste med sin Kjærlighed, saa Betragtningen ingen Grænse slaar om vort Syn, men netop udvider og ansporer det og kræver den fulde frygtløse Hengivelse.<sup>368</sup>

Denne utvidelsen gjorde at man kunne omfavne med kjærlighet de motivene som tidligere var sett på som stygge, da «alt, hvori der er noget af Naturens Liv, har sit Værd». Det var heller ikke slik at realismen ville utelukke det skjønne; Vullum forklarte kunstnernes tilbøyelighet til å unngå det skjønne, som en tidsbegrenset opposisjonstrang og lyst til forandring. Det lå ikke i realismen som retning; den omfavnet tvert imot hele naturen med kjærlighet.

For å bringe forståelse for realismen, kommenterte Vullum hvor forskjellig Gerhard Munthes og Frits Thaulows betraktning av naturen ville være, i forhold til en eldre maler som Gude. Gude hadde et bilde stilt ut i Universitetets lokaler, et landskapsbilde hvor solen kastet som et stort smil over landskapet. Hos Gude hadde belysningen et preg av urokkelighet, man følte at slik hadde dette landskapet alltid vært belyst. Hvis Munthe hadde malt motivet, ville han i stedet latt hver en busk og hvert et strå stråle med sitt individuelle liv. Og hvis Thaulow hadde malt det, så ville sollyset fått hovedvekten:

---

<sup>367</sup> *Dagbladet*, 29. april 1878.

<sup>368</sup> *Dagbladet*, 1. februar 1881.

Var det Fritz Thaulow, vilde han intet andet have seet; han vilde være drukken, betagen af dette ene, det lysbringende, og følge Farvernes Skiften; og intet vilde vi følt mere umiddelbart, end hvorledes Lyset fyldte Luften, mens meget andet vilde være svundet i ensformig Ligeegyldighed.

Og dette var hemmeligheten i de unge realisters kunst; de malte det man tidligere ikke hadde sett. De maktet å bringe fram naturens liv ved å framstille sansningens øyeblikk.

I Vullums omfavelse av realismen lå det interessant nok en forståelse av den som preget av en sitrende nervøsitet. Vullum kommenterte hvordan franskmennene brukte uttrykket «hvor det er nervøst», når de ville uttrykke det uutsigelige i naturen. Dette uttrykket dekket godt kunstnerens egen holdning til det de skulle male: «Kunstnerne er sjelden Filosofer anderledes end gjennom sin Pensel; men bag denne sittrende Anspændelse ligger netop Realismens Magt». Den ansente sitringen knyttet Vullum til framstillingen av *liv*, hvor den nervøse kunstneren maktet å gripe noe sentralt i naturen.

Det var et liv som hun ikke lenger kunne finne i romantikkens bilder. Vullum kommenterte denne mangelen i en elegant passasje, hvor hun brukte vannspeilet (som romantikkens malere svermet for) som et bilde på deres forskjønnelse av naturen:

For Professor Gude – eller rettere for hans Retning, er Naturen som et stort og skjønt Spejlbillede af store Tanker og Følelser, og i hans Kunst undergaar den ogsaa netop den lille Forandring, som Spejlingen giver. Naar vi ser et Landskab i en spejlblank Havflade, er det underligt, det er saa ligt, at vi næsten ikke forstaaer Forskjellen, Spejlbilledet kan næsten være skjønnere, alt er ganske lidt afrundet i Formen, – ganske lidt harmoniseret i Farven af et fint blaaligt Skjær, og det er som Grunden under er dybere; der er kun et, som ikke kan falde os ind overfor Billedet, at der er *Liv*, og det er netop det, der er Hovedsagen for den yngre Kunst.<sup>369</sup>

Slik kritiserte Margrethe Vullum romantikkens kunst for å være så forskjønnende at følelsen av liv gikk tapt. Denne følelsen hadde man desto sterkere ved realismens bilder.

Gustav Wentzel var en autodidakt maler som gjerne malte slike realistiske motiver som brøt med det etablerte kunstneriske dekorum. Kunstforeningens refusering av Wentzels bilde *Et snekkerverksted* våren 1881 skal ha vært det påskuddet kunstnerne trengte for å gjøre opprør mot Kunstforeningens lekmannsvelde. Bildet vakte oppsikt da det var utstilt i vinduet til Cammermeyer kunsthandel i mars, like etter refuseringen. Her kunne folk se hvordan Wentzel hadde behandlet motivet, en håndverker, med nitid realisme, uten noe forsøk på å

---

<sup>369</sup> Ibid.

forskjønne det. Andreas Aubert kommenterte i *Morgenbladet* at det nettopp var den strenge realismen i bildet som gjorde at Kunstforeningen ikke ville stille det ut.<sup>370</sup>

Det var derfor ikke å undres over at Wentzel var representert med flere av sine strengt realistiske bilder på Kunstnernes første høstutstilling i 1882. Og hans bilder viste seg å ha stor tiltrekningskraft på publikum. Spesielt ett av dem, hans *Frokost*, kom til å trekke publikum til seg. Bildet ble en hovedattraksjon på denne første Høstutstillingen. Men bildet ble også gjenstand for prinsipielle diskusjoner om realismens berettigelse, og om publikums evne til å felle en gyldig dom.

Da kunstnerne åpnet dørene i Studentersamfundet for sin første høstutstilling, ble det uttrykt alminnelig forhåpning om at det skulle være begynnelsen til en årlig kunstsalong i Kristiania. Jonas Rasch skrev om disse forhåpningene i *Aftenposten*, og mente at det ville føre hovedstaden et langt skritt framover på veien mot kunstnerisk oppdragelse og utvikling.<sup>371</sup> *Dagbladets* anmelder ga til kjenne et tilsvarende syn:

Kan en aarlig Salon komme istand her, vil det ved siden af Kunstforeningen have sin store Betydning for vor Kunst. Til dette ene aarlige Stævne mellem vore bildende Kunstnere, sender naturligvis enhver af disse det bedste af Aarets Grøde. Og det vil naturlig ægge enhver til at spænde sin Energi og derigjennem udvikle sit Talent. Thi Faren ved at falde igjennem vil da her være saameget større og saameget mere afskrækkende.<sup>372</sup>

Det var en stor publikumstilstrømming til denne første norske «salongen», noe som gjorde at publikum ble en faktor å regne med. Wentzel var representert med tre bilder, og det var spesielt hans *Frokost* som vakte kritikernes interesse.

Jens Thiis har kommentert reaksjonen på Wentzels *Frokost* i sin bok om Edvard Munch:

Når publikum og kritikk stod motstrebende overfor dette virkelighetsmaleri, var det ikke fordi det ikke var godt nok malt, snarere for godt, men fordi motivet var «frastøtende», ikke fint nok og førte den dannede besker inn i et miljø som han «helst ville være fri for» - uutluftede stuer, frokost i nattøie, kaffe på skålen og sådant mer. Nei takk, må jeg be! – Slik var opinionen og kunstkritikken den gang. Det var slike synspunkter man først og fremst anla i bedømmelsen av kunst.<sup>373</sup>

Thiis' beskrivelse av reaksjonene i forhold til bildet stemmer imidlertid ikke med observasjonene som var gjort i samtida. Riktignok var enkelte kritikere skeptiske til Wentzels bilde

---

<sup>370</sup> Se *Morgenbladet*, 1. oktober 1881.

<sup>371</sup> Se *Aftenposten* 15. november 1882.

<sup>372</sup> *Dagbladet*, 18. november 1882.

<sup>373</sup> Thiis, *Edvard Munch og hans samtid*, 86.

(skjønt langt fra alle), men publikum viste slett ingen vrangvilje. Det finnes i stedet beskrevet hvordan publikum samlet seg omkring nettopp dette bildet; det ble den største attraksjonen på denne første kunsternes høstutstilling. Og foran bildet ga ikke folk uttrykk for sin forargelse, men for sin beundring.<sup>374</sup>

*Dagbladets* anonyme kunstanmelder *L.* var interessert i å finne ut hvorfor publikum var så interessert i nettopp dette bildet, og stilte seg derfor opp i nærheten for å observere hvordan folk reagerte på det.<sup>375</sup> *L.* fant da ut at publikums beundring skyldtes ene og alene framstillingen av den enkelte gjenstand i bildet; det var beundringen over gjenstandsskildringens realisme, dens virkelighetsuttrykk. Aldri hørtes noe utsagn som tydet på at noen streng i tilskuernes følelser virkelig var truffet, at bildet hadde gjort et *samlet* inntrykk på noen. Det var kun detaljene i bildet man reagerte på, og *L.* mente at publikum her reagerte korrekt, bortsett fra at de ikke burde beundre bildet for dets detaljer.

*Frokost* var nemlig ingen kunstnerisk frambringelse. Det var kun en samling av gjenstander, et *pulterkammer*, som ga et falskt bilde av det værelset han ville framstille: «Dette Pulterkammer kan bestaa af lutter sandt seede og udmærket gjengivne Ting, – men det bliver dog kun Pulterkammeret, et Vrægebillede af Livet, som han ser det».<sup>376</sup>

At kunsten skulle bli et vrengebilde på livet var også hva to av den naturalistiske kunstens sterkeste kritikere, Dietrichson og Monrad, fryktet. Kritikken av kunstens tendens mot fragmentet, dens mangel på syntetisering samt dens vegring mot å søke det opphøyde, skulle snart komme til uttrykk i en debatt som ble holdt samtidig med denne første kunsternes høstutstilling.

---

<sup>374</sup> Wentzel ble kritisert sterkere året etter, da han stilte ut bildet *Dagen derpå* på Industri- og Kunst-utstillingen i Kristiania i 1883. Bildet fikk da hard medfart i *Morgenbladet*. Samme året fikk også Christian Krohgs bilde *Fiskerfamilie* en dårlig anmeldelse i *Dagen* da det var stilt ut på Høstutstillingen i 1883. Og det er ikke usannsynlig at Thiis har blandet sammen anmeldelsene av de to bildene, for *Dagens* kritikk minner mye om den beskrivelsen Thiis ga av anmeldernes reaksjon på *Frokost*. Anmelderen H.G. skrev her at bildet «er et Udslag af den krasseste Realisme uden Spor af idealt Element, og derfor staar man ogsaa ligeoverfor Billedet med den samme Følelse, som man vilde have inde i en saadan Stue: med en trykkende Fornemmelse af at indaande kvalm, uren Luft» (*Dagen*, 21. desember 1883).

<sup>375</sup> Anmeldelsen sto på trykk i *Dagbladet*, 22. november 1882. J.B. Halvorsen har attribuert denne anmeldelsen til Margrethe Vullum (se Halvorsen, *Norsk forfatter-lexikon*, 6:247), men attribueringen må være feil. Halvorsen har også attribuert en anmeldelse fra *Dagbladet* 17. november, kalt «Kunstnere i Exil», til Vullum, og dette er etter min mening Vullums eneste anmeldelse av utstillingen i Studentersamfundet. Vullums anmeldelser er preget av detaljerte og intense beskrivelser. Har man lest noen av hennes utstillingskritikker, er det ingen tvil om at den knappe og tørre beskrivelsen av utstillingen under signaturen «L.» umulig kan være fra Vullums hånd.

<sup>376</sup> Jonas Rasch var imidlertid ikke enig i denne påstanden. Han mente tvert imot at *Frokost* var et bilde hvor betrakteren kunne overskue alt ved første øyekast, og at bildet ga et sant inntrykk av virkeligheten. Det hadde ikke vært tilfelle med Wentzels *Indre af et Nøst*, som bare var en samling av gjenstander det var umulig å overskue, altså et pulterkammer, for å bruke *L.s* benevnelsen. Raschs positive respons på bildet viser også at Thiis' kommentar om kritikernes negative reaksjoner på Wentzels bilde bør nyanseres. For Raschs anmeldelse, se *Aftenposten*, 30. november 1882.

### ***Dietrichsons oppgjør med naturalismen***

I polemikken mot Rasch hadde Dietrichson tillagt den moderne estetikken det fortrinnet, at den ikke avviste noen kunstneriske retninger, såfremt kunstnerens streben var fylt av alvor. Selv om det skulle forekomme overdrivelser, ville de bli korrigert i kunstens videre utvikling, slik at mengden av famlende forsøk til sammen ville føre kunsten i tidens retning. Derfor burde kritikeren behandle alle alvorlig strebende kunstnere med aktelse. Disse kloke ordene om den moderne estetikkenes åpenhet var det nok mange som mente at Dietrichson selv ikke lenger overholdt, da han to år seinere holdt en engasjert tale i Studentersamfundet i Christiania. Studentersamfundet hadde invitert til en diskusjon om naturalismen innen litteraturen, og møtet ble holdt 11. november 1882, bare tre dager før de unge kunstnerne åpnet sin høstutstilling. Dietrichson var blitt spurt om å innlede, mens Arne Garborg, Henrik Jæger og Georg Vilhelm Lyng tok del i debatten. Vi skal se nærmere på Dietrichsons bidrag, der han gikk i rette med naturalismen i kunsten.

Dietrichsons innledningsforedrag bar tittelen «Betegner den moderne Naturalisme i Poesien et Fremskridt eller et Forfald?» I talen insisterte Dietrichson på å skille mellom realismen og naturalismen. Det var fordi realismen, til tross for at den ville skildre samfunnet og menneskenes liv i samtida, like fullt hadde et begrep om en «høiere Opfatning af Livet». Denne høyere oppfatningen knyttet han til åndens frihet, og det var når denne ble fornektet at man fikk naturalismen: «I det Øjeblik Troen paa Aandens Frihed overfor Materien sænker sine Faner og Materien stiller sig paa dens Plads, idet Midlet bliver Maal, er Realismen slaet om i Naturalisme».<sup>377</sup> Naturalismen knyttet seg til materialismen ved å gå inn for den vitenskapelige metoden, mente Dietrichson. Han siktet da til den analytiske metoden, som skilte gjenstandene fra hverandre.

I stedet for å legge vekt på individets frihet, insisterte naturalismen på at mennesket var determinert gjennom arv og samfunnsforhold. En slik åndens ufrihet kunne Dietrichson ikke akseptere. Naturalismens tro på at den var en ny kunst som tilbakeviste all tidligere kunst, var en ufordragelighet som provoserte ham. For selv om den forsøkte å selge seg selv under slagordet om «det nye», så representerte den for Dietrichson intet nytt utenom sin analytiske metode. At man måtte studere naturen for å lære av den, hadde forskjellige kunstnere vektlagt gjennom hele det 19. århundret.

---

<sup>377</sup> Lorentz Dietrichson, *Betegner den moderne naturalisme i poesien et fremskridt eller et forfald?: Foredrag holdt i Studentersamfundet lørdag den 11te november 1882* (Kristiania: Chr. Schibsted, 1882), 8.

Dietrichson anerkjente riktignok forkastelsen av romantikken, da romantikken *ensidig* søkte det skjønne, hvilket jo også var grunnlaget for hans kritikk av Tidemand. Men naturalismen var ikke stort bedre, da den gikk til den andre ytterligheten, og forkastet det skjønne. Den ble like ensidig i sin omfavelse av «det Hæslige»: «Var Romantiken christelig-sentimental, saa er Naturalismen hedensk-materialistisk». <sup>378</sup> Naturalistene trodde på sin egen framstillings objektivitet; de insisterte på at framstillingen skjedde i pakt med den «vitenskapelige metoden». Men den naturalistiske kunstneren avslørte sitt subjektive blikk ved sin forkjærlighet for skildringen av livets mørkere sider; naturalistens kjepphest syntes å være «Betragtningen af Raadne, Slette i Menneskenaturen, hans Sanser synes at være begavede med en særlig Affinitet til det Hæslige, det Lave». <sup>379</sup> Eksempler på det kunne finnes i Zolas forfatterskap, og spesielt i hvordan forfatteren hadde vektlagt luktesansen i sine beskrivelser, en sans Dietrichson kommenterte som en av de «lavere Sanser». Som motvekt til romantikkens blomsterdufter satte Zola gjødsellukten, mens lukten av skitt også var alminnelig forekommende. Noe mer spesielt er det at Dietrichson også trakk fram lukten av «nyfødt Barn», mens vi overraskes mindre av at han også har kommentert Zolas beskrivelse av lukten av kvinne og lukten av brunst.

Gjennom beskrivelsen av det hæsle trodde naturalismen å kunne virke i samfunnet. Dietrichson delte ikke synet på at kunsten kunne ha en slik virkning. Og i refleksjonen over dette temaet kom nettopp tanken om kunstens autonome status til å stå sentralt. Han uttrykte det slik: «Poesien duer ikke hverken til Kriger eller Læge eller Proviandforvalter, ene og alene fordi den nu engang er – Poesi». <sup>380</sup> Naturalismens problem var derfor den indirekte moraliseringen som kom av framstillingen av samfunnets skyggesider. Derfor satte han naturalismen på linje med det 18. århundrets moraliserende framstillinger av det dydige livet; de hadde oppfatningen om kunstens moralske virkning til felles.

Men dette betyr ikke at Dietrichson ikke mente at kunsten hadde noen samfunnsmessig virkning. Denne virkningen kunne bare ikke skje direkte gjennom en framstilling av samfunnets mørkere sider. I likhet med Monrad insisterte Dietrichson isteden på at kunstens virkning måtte være indirekte (jf. s. 83); den virket ved at den foredlet fantasi- og følelseslivet. For å virke foredlende måtte kunsten heve seg opp i frihet. Den skulle heve seg over kneipene og bordellene i Paris, som Zola skildret. Den måtte heve seg over politiske partiers strid: «der maa gives et Sted, hvorfra Livets Strid kan frit overskues, men som ikke selv rives med i den

---

<sup>378</sup> Ibid., 16.

<sup>379</sup> Ibid., 18.

<sup>380</sup> Ibid., 25.

– og det er Poesiens Land».<sup>381</sup> Dietrichson knyttet derfor kunstens virkning til det greske begrepet om *katarsis*, den virket ved å rense våre følelser og vårt fantasiliv. Når naturalismen trodde å virke moralsk gjennom å avskrekke, hadde den misforstått kunstens muligheter; sjansene var mye større for at den da ville virke fordervende.

Naturalismen var for Dietrichson koblet sammen med samfunnsmessig fordervelse. Den oppsto i Frankrike, hvor den var et kunstnerisk uttrykk for det andre keiserdømmets løgnaktighet, og den trivdes godt i Bismarcks Tyskland. Under begge disse styrene var ånden erstattet av materien gjennom maktbruk, hevdet Dietrichson. Han antydte dermed at naturalismen ikke hadde noen plass innenfor et samfunn preget av friheten, slik som det norske samfunnet.

De naturalistiske romanene hadde også en bestemt klasses tilhørighet. De tilhørte de øvre klassene, som var romanenes lesere, ikke de lavere klassene, som romanene handlet om.

Men disse Romaner, der tale saa stærke Ord om det lidende Folk, om det fordærvede Folk ere ikke skrevne verken for det lidende eller for det fordærvede Folk, men for det overforfinede Selskab, for de trætte Rige, for de sløvede Nerver, der behøve at pirres, for de enerverede Ganer, der behøve Cayennepeber for at smage.<sup>382</sup>

Det var derfor ingen grunn til at man i Norden skulle la seg forføre av disse fordervede kunstretningene fra kontinentet. Vi hadde vår demokratiske konstitusjon, og vi hadde vår friske og ufordervede smak.

Dietrichsons bidrag gjaldt først og fremst naturalismen innen litteraturen. Han innrømmet selv at han var for lite kjent med naturalismen innen bildekunsten til at han ville si så mye om den. En som imidlertid forsøkte var Marcus Monrad, som bygget sine argumenter på en oppfatning hvilke rolle kunsten skulle ha i det moderne samfunnet.

### ***Monrads blikk for de moderne kunstretningene***

Da debatten omkring naturalismen fant sted i Studentersamfundet i 1882, følte også Monrad at han hadde noe å bidra med. Men den tilårskomne professoren følte seg mindre opplagt til å foredra og debattere, slik han så ofte hadde gjort på Studentersamfundet i tidligere år. Derfor bestemte han seg for å holde en forelesningsrekke på universitetet, hvor han kunne behandle de nye kunstretningene mer utførlig. Disse forelesningene ble holdt våren 1883, og de samlet

---

<sup>381</sup> Ibid., 34.

<sup>382</sup> Ibid., 30.

mellom 100 og 150 tilhørere. De ble publisert samme år under tittelen *Kunstretninger: Sex forelæsnings*.

Monrad var stort sett på linje med Dietrichson i synet på de moderne kunstretningene. Men han ville ikke som Dietrichson skille mellom realisme og naturalisme i kunsten, da han ikke kunne se disse to som motsetninger, hvor «den første ansees for berettiget og nødvendig, den anden for forkastelig». <sup>383</sup> Etersom disse begrepene stort sett ble brukt om hverandre, ville Monrad i stedet skille mellom «en sund og berettiget Realisme og Naturalisme, der for alle Tider har sin Betydning», og «usunde Retninger af samme Navn, der, hvor de optræde, kun maae tjene som Advarselstegn om de Grændser, Kunsten ei bør overskride, og de Omraader, hvorhen den ei maa forville sig». <sup>384</sup> I praksis opererte han derfor med det samme skillet som Dietrichson gjorde, selv om han ikke brukte hans begreper.

Realistiske eller naturalistiske strømninger hadde ifølge Monrad en vesentlig plass i kunsten. De viste hvordan det guddommelige kunne tre fram i den ufullkomne materien. Det var et sentralt poeng i hans forsoningsetetikk, hvor motsetningene mellom det jordiske/ sanselige og det guddommelige/ ideale kunne oppheves i kunsten. Dette var kristendommens forsoning, hvor det ideale skulle senke seg ned i det virkelige livet, «og indenfra gennemtrænge det, hæve det Reelle, ja det Lave, Hverdagslige selv til Idealitet». <sup>385</sup>

I *12 forelesninger om det Skjønne* hadde Monrad sett kunsten som en nærmest nostalgisk frambringelse, hvor den glemte idealiteten ble framstilt i all sin naivitet og umiddelbarhet. Men i 1883 innså Monrad at en slik kunst ikke ville være en sann gjenspeiling av samtida. For tida var preget av uro og splittelse; den var blitt moderne. Det ville også måtte få sine følger for kunstens framstilling av forsoningen. Den *moderne* kunsten måtte vise både splittelsen og dens forsoning i verket selv. Kunsten kunne ikke lenger vise seg som naiv og romantisk, slik den hadde gjort tidligere; den måtte arbeide seg gjennom den moderne splittelsen i det enkelte kunstverket. Dermed ble kunstframbringelsen vist fram som en erkjennelsesprosess. Kunstens naive framstilling av idealet – som Monrad hadde insistert på i *12 forelesninger om det skjønne*, og som også gjennomsyret hans artikler om Adolph Tidemand – var blitt erstattet av et verk som problematiserte forholdet mellom ideal og virkelighet. Kunstens ideal ble i denne moderne tida dermed også vanskeligere å nå: «I denne Forening af det Motsatte og,

---

<sup>383</sup> Monrad, *Kunstretninger*, 12.

<sup>384</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>385</sup> *Ibid.*, 28.



som det synes, Uforenlige, bestaaer Kunstens Under; men derfor naaer den ogsaa saa vanskeligt dette Maal, idet Modsætningerne have saa let for at falde fra hinanden».<sup>386</sup>

Problemet med de yngre kunstnerne som hadde tatt opp realismen og naturalismen var at i *deres* kunst manglet forsoningens øyeblikk. I kritikken av dem utviklet Monrad den kritikken av den moderne kunsten som han hadde begynt på i 1870-årene, eksempelvis i artikkelen «Om Kunstværdi». De unge naturalistene var nemlig opptatt av å framheve «det Særegne og Enkelte», det som er «usmeltelig i Ideen og ugjennemsigtigt for denne». Resultatet ble en individualisme, hvor en større og overordnet helhet forsvant. Etter hvert ville det utvikle seg en omgripende fragmentering, hvor selv individet ikke kunne holdes sammen lenger:

Men denne Individualisme opløser sig tilsidst i Atomer; Følgen er, at tilsidst ikke engang Individet bliver gjældende som en Heelhed, som en af et Princip sammenbunden Eenhed, men falder fra hinanden i de mange særskilte Eiendommeligheder, ja i alle de enkelte Øieblikke, hvoraf Livet bestaaer, og hvoraf ethvert skal have sin Gyldighed i sig selv. Saaledes ogsaa i Kunsten, hvor en individualistisk Realisme udvikler fuld Consequents. Der vil selv ikke det enkelt Kunstverk kunne fastholde sin af en Eenhed beherskede Individualitet, men maa finde sig i at opløses i sine enkelte Momenter (Details), hvoraf ethvert vil gjælde som selvstændigt.<sup>387</sup>

Fragmenteringen hang sammen med at man hadde begynt å betrakte ideen og det allmenngyldige som noe trivielt, og det førte etter hvert til et jag etter det som var usedvanlig og originalt. «Man vil stedse have noget Nyt, noget Selsomt, Noget, som før ei kjendes, og som man ei er forberedt paa», skrev Monrad, og kommenterte hvordan malere reiste til Spitsbergen for å finne slike scener.

Det Monrad beskrev her er det Kierkegaard i *Enten - Eller* omtalte som den *vulgære* og *ukunstneriske* vekseldriften.<sup>388</sup> Det er den som gjør at man av kjedsomhet søker nye steder og opplevelser, og alltid må fortsette med det fordi man blir lei av det forrige. Monrad avviste den også som en kunst som lå under moten, hvor kritikken ville ha lite annet å bygge på enn kriteriet om «det nye»:

Det vilde da være givet, at f. Ex. et Maleri eller et Digt, der var fremkommet for et halvt Aar siden, maatte i Værd og Betydning staae tilbage for et hvilket som helst, der saa Lyset igaar. Med et Ord: alle disse Ting vilde da

---

<sup>386</sup> Ibid., 33. Arild Linneberg har framhevet hvordan Monrad gjør forsoningsparadigmet til et svar på den splittelsen som preget det moderne, og at han gjennom en slik forståelse knytter seg til den moderne estetikken, som bygger nettopp på et slikt forsoningsparadigme. Se Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie, bind 2: 1848-1870*, 86-87.

<sup>387</sup> Monrad, *Kunstretninger*, 42.

<sup>388</sup> Se Kierkegaard, *Enten – Eller*, 2:269.

simpelthen komme ind under *Modens* Afgjørelse, for hvilken, som bekjendt, «aargammel Stads er en gyselig Ting».<sup>389</sup>

Å søke etter det nye på grunn av frykten for det alminnelige, viste igjen hvordan nettopp *uro-en* bredte om seg. Monrad beskrev det som «en bestandig Skvulpen paa et oprørt Hav, denne Uro, der haster fra det Ene til det Andet, uden at tillade, at der danner sig et sammenhengende og i sig klart Billede».<sup>390</sup>

Fra denne urolige søkingen kom så fascinasjonen for en anti-idealistisk estetikk: «Fra det Spidse, Afstikkende, i Ideen Uopløselige er der kun et Skridt til det Uskjønne, Modbydelige, ja til det Slette, Onde, mod Ideen og det Almeengyldige ligetil Stridende».<sup>391</sup> Spesielt de blaserte ville finne en slik estetikk fascinerende, slik Dietrichson også hadde hevdet. De ble drevet mot det disharmoniske, det som støtte en alminnelig skjønnhetsfølelse. Som en antitese til det ideale søkte man altså dets motsetning. Man gravde seg lenger og lenger ned i realiteten, og rettferdiggjorde det med at man søkte det *sanne*. Resultatet ble en omvendt idealisme:

Synet bliver da idethele *pessimistisk*; det er Livets og Tilværelsens Skyggesider som stedse med Forkjærlighed fremdrages. Man søler sig mere og mere ned i det Lave, Gemene, Oprørende, og den efterhaanden af detslags Kryderi sløved Sands kan tilsidst ikke tilfredsstilltes, uden ved den allerstærkeste Lugt og Smag af Raaddenhed.<sup>392</sup>

I god filosofisk tradisjon var Monrads framstilling en dialektisk prosess, hvor den ene retningen framsto som en reaksjon mot en tidligere. Slik var anti-idealismen en reaksjon på idealismen; en reaksjon som imidlertid selv måtte gå til grunne da den hvilte på en selvmotsigelse: at det uskjønne ble hyllet som skjønt.

I beskrivelsen av kunstens neste fase viste Monrad at han hadde grepet mange av de nye tankene innen kunsten, og hans observasjoner var skarpe og presise. Han beskrev nemlig hvordan man etter anti-idealismen forsøkte å befri seg fra all idealitet ved å insistere på at både skjønnhet og uskjønnhet var likegyldig. I denne estetikken ble begrepet om «det sanne» det viktigste, da kunsten skulle framstille verden med et upartisk blick: «Deri bestaaer først den sande Realisme; Kunstens Formaal er alene *Sandhed*, hvilket her vil sige: reen Objectivitet, tro Gjengivelse af Tingene saadanne, som de umiddelbart fremtræde». Et slikt syn på sann framstilling gjorde at kunstneren ble en kopist, da innbilningskraften var rent reproduktiv:

---

<sup>389</sup> Monrad, *Kunstreninger*, 3-4.

<sup>390</sup> Ibid., 44.

<sup>391</sup> Ibid., 45.

<sup>392</sup> Ibid., 46.

«blot som et mekanisk Speil eller et photographisk Apparat, uden egen Virksomhed, med eet Ord: uden Phantasie».<sup>393</sup> Det var også slik *Dagbladets L.* hadde betraktet Wentzels frokost. Resultatet var at det ikke lenger ble malt for det dannede publikummet, men for den spesielle fagmannen. Og fagmennene var de som hadde spesialkompetanse på det området av virkeligheten som malerne framstilte.

Det siste stadiet i utviklingen til den realistiske kunsten markerte endog realismens opphør. Den konsekvente realist måtte innrømme at han ikke hadde tilgang til naturen som den er, men bare slik den sanses. Derfor kom han til å avbilde «*Sandsningens Øieblik*» i dens flyktighet og tilstand av forandring. Slik ble kunsten sensualisme. Den kunstretningen Monrad tenkte på var impresjonismen, «der blot vil skildre Øieblikkets Indtryk, Sandsningen, som den er i sin Flygtighed, ikke dens Gjenstand». Men resultatet var skuffende for betrakteren, for det var ikke «det ideales» flyktighet som var avbildet. Derfor fantes det heller ikke noe i bildet som kunne holde en betrakter fast. Det fantes ingenting man kunne dvele ved eller fordype seg i, for bildet var av en slik karakter at det ikke innbød til noen inderlig dveling. Resultatet var et drømmebilde, et flyktig fenomen: «Impressionismen, der kun vil skildre det Flygtigste af det Flygtige, vil da selv i Kunstens Udvikling kun være et flygtigt Phænomen, der vil svinde som en Drøm».<sup>394</sup> Realismen hadde endt i sin egen fornektelse, en impresjonisme som ikke hadde varig verdi.

Realismen ville være en sann framstilling, men den endte med å bli usann, mente Monrad, da den vektla det slette og elendige i samfunnet. Dessuten var den også usann i sitt ønske om å gi «*et Stykke Virkelighed*», da virkeligheten ikke er fragmentert. For Monrad var verden en meningsfull helhet; alt måtte sees i helhetens lys. Dette lyset kunne kunsten gi.

Når realistiske kunstnere søkte å vise sammenhengene, så kom disse til å være deterministiske. Gjennom naturloven kom verket til å få et preg av «*Naturnødvendighed*», det ble naturalistisk. Monrad innførte her en sontring mellom naturalisme og realisme:

Naturalisme i Kunsten betragte vi saaledes som en videre Udvikling af Realismen, der søger at hæve sig over det Løsrevne og Tilfældige, ved at fremstille Tingenes nødvendige Sammenhæng. Naturalismen vil paa en vis Maa- de være noget Dybere, end den flade Realisme, og anbefaler sig, om just ikke til den umiddelbare Beskuelse, saa desto mere til den forstandige Reflexion.<sup>395</sup>

---

<sup>393</sup> Ibid., 48.

<sup>394</sup> Ibid., 57.

<sup>395</sup> Ibid., 61.

Monrad gjenetablerte dermed det skillet mellom realisme og naturalisme som han hadde fornektet i innledningen. Han hadde fornektet det på bakgrunn av begrepenes faktiske bruk, der de som han sier ble benyttet om hverandre. Men teoretisk fant han det nyttig å skille mellom dem, og han kom da til å slutte seg til Dietrichsons tolkning av naturalismen som determinisme.<sup>396</sup> Naturalismen var et forsøk på å skape en ny sammenheng ut av realismens fragmenter, men ved sin determinisme var den fortsatt uten noen høyere oppfatning av livet.

Naturalismen ville gjerne kunne virke i samfunnet. Den ville ikke nøye seg med å bare være kunst. Men for Monrad var den sanne kunsten nettopp bilde og skinn, den «løste sig ud fra den umiddelbare Virkelighed, for ganske uhildet og fordringsløst blot av virke ved Billedets Skjønhed og Fuldkommenhed». Den sanne kunsten var altså autonom. Monrad kritiserte tendenskunsten for å gi slipp på kunstens autonomi ved å gjøre kunsten til virkelige krefter i livskampen.

Men tendenskunsten kunne aldri få den virkningen som dens forsvarer så for seg. De måtte innse at de kunstverkene som ble skapt av den engasjerte kunstneren i virkeligheten måtte være «kun Skin, kun af Luft, og at deres Luftcasteller kun ere til at see i Luften og ikke med Føie kunne bruges til at nedskyde Hære eller Festninger paa Jorden».<sup>397</sup> Når kunsten ga avkall på autonomien ved å gi avkall på distansen til verden, ville den stå i fare for å oppløses og forsvinne. Monrads forståelse var her helt på linje med Dietrichson, som hadde brukt tilnærmet de samme eksemplene på kunstens mangel på direkte virkning i samfunnet høsten før.

For Monrad var realismen og naturalismen positivismens kunstneriske uttrykk. Det var en forståelse av verden som mekanistisk og materialistisk som gjennomstrømmet dem. Naturalismen ser ut til lettere å kunne finne sitt uttrykk i litteraturen enn i bildekunsten. I litteraturen kan «Tingenes nødvendige Sammenhæng» lettere framstilles enn i bildekunsten. Det skyldes selvfølgelig litteraturens evne til å gå inn og beskrive personenes følelsesliv, samt tidsdimensjonen, som gjør at årsak-virknings-forholdene kan utvikles. Monrad bemerket som vi så også hvordan tingenes sammenheng presenterte seg for *refleksjonen* framfor til den umiddelbare *beskuelse*. Bildekunsten kunne derfor transformeres til naturalisme i den grad den maktet å framstille en fortelling og en årsaksrekke.

Realismen i bildekunsten var derfor for Monrad først og fremst preget av en fragmentering, der livet er satt sammen av «døde Brudstykker», slik han formulerte det i debatten med

---

<sup>396</sup> Monrad betraktet til forskjell fra Dietrichson den nyere realismen som en kunst preget av fragmentering uten noen høyere oppfatning om livet, og var med det mer på linje med den etablerte bruken av begrepet enn Dietrichson var.

<sup>397</sup> Monrad, *Kunstretninger*, 70.

Lange noen år tidligere (jf. s. 130). I stedet for å løfte sinnet, slik den ekte kunsten gjør, ville realismen, ved sin framstilling av tilværelsens bruddstykker og dens endelighet, ende med å trykke sinnet ned.

### *Aubert som realismens forsvarer*

Da den første kunstneres høstutstilling ble arrangert i Studentersamfundets lokaler høsten 1882, var det kunstnerne selv som sto for utvalg og presentasjon. Fra 1884 fikk kunstnerne statsstøtte for utstillingen, som da fikk det offentlige navnet «Statens årlige kunstutstilling». Den ble snart bedre kjent som Høstutstillingen. Det var fortsatt kunstnerne som satt med majoriteten i juryen, og utstillingen var sterkt preget av det nye franskinspirerte friluftsmaleriet.

Da Andreas Aubert anmeldte Høstutstillingen i 1884, kunne han slå fast at det var et oppgjør som var i ferd med å skje innen verdenskunsten, hvor det handlet om et valg mellom den franske og den tyske kunstoppfatningen. De unge norske malerne var i ferd med å velge den franske. Aubert siterte en innsender i *Morgenbladet*, som i 1881 hadde skrevet at «Den Friskhed, som Dyrkerne af den moderne Malerkunst skulde kunne præstere paa Gudes Bekostning, er det ikke saa ligetil at se...».<sup>398</sup> Men denne friskheten var påfallende i maleriene til de franskinspirerte malerne på Høstutstillingen i 1884, mente Aubert. De konsentrerte seg om framstillingen av luft og lys, og bildene deres ble fylt av liv.

Aubert så denne realistiske kunsten som en kunst som var nært knyttet til sin egen tid og sitt eget samfunn. Dens motsetning var den akademiske kunsten. Han brukte ofte begrepet «atelierkunst» for å karakterisere en akademisk kunst som hadde mistet sin nerve ved å avsondres fra livet. Spesielt malerskolene i München og Düsseldorf ble gjenstand for en sterk kritikk fra Aubert etter at han hadde fått øynene opp for den franske kunsten. Tidligere hadde han nemlig vært sympatisk innstilt til utdanningen i München. I en anmeldelse av en utstilling i Kunstforeningen i mai 1879, hadde Aubert kommet med følgende karakteristikkk av Elisabeth Sindings dyremalerier: «hendes Øie for Farven og Farvernes finere Samvirken, hendes djærve, sikre, man kunde fristes til at sige hendes mandige Pensel kan ikke andet end vække Beundring for hendes Dygtighed og tillige Sympathi for den Skole hvortil hun nærmest maa siges at høre, Münchener-skolen».<sup>399</sup> Knappe to år seinere var han kommet på andre tanker. I møtet med Oscar Wergelands bilder fra München i Kunstforeningen i januar 1881, fant han

---

<sup>398</sup> *Aftenposten*, 18. oktober 1884.

<sup>399</sup> *Morgenbladet*, 9. mai 1879.

det nødvendig å ta et oppgjør med denne maleskolen, da Wergeland mer enn noen andre av de norske malerne var smittet av «Müncheneriet».<sup>400</sup>

Allerede i møtet med Münchens arkitektur kunne man finne de særtrekkene som bestemte stilen i München. Det var for det første en etterligning av tidligere tiders verker, noe som også skyldtes påvirkning fra kong Ludvig selv. Det andre særtrekket var en forkjærlighet for «det dekorative, kulissegangte, teatralske», som man blant annet kunne finne i Neue Pinacothek. Det var også disse to særtrekkene, det etterliknende og det teatralske, som var mest påfallende ved malerkunsten i München, insisterte Aubert. Hos akademiets direktør, Karl Theodor von Piloty, var disse trekkene institusjonalisert. Et bilde som *Seni ved Wallensteins lik* (fig. 14) viser en fargeharmonisering og en malestil som var hentet fra eldre kunst, framholdt Aubert, mens det teatralske i enorm grad var dominerende i bildet. Aubert reagerte nok på hvordan scenen utspiller seg mot en bakgrunn av tungt draperte tekstiler i de kosteligste stoffer, mens figurene er utstudert komponert, som om de er aktører på en teaterscene.

Men det var ikke i kraft av en tilslutning til det gamle at det nye skulle skapes. Skolen i München var for lite opptatt av sin egen samtid: «Hvor hele Retningen vender sig saa mod det tilbagelagte, mod Fortiden, der taber Synet for Virkelighed og Kjærligheden til Sandhed i Styrke, og derigjennem vil Manierismen have lettere for at slaa Rod».<sup>401</sup> Venetianerne, malere som Tizian og Veronese, oppnådde en poetisk styrke gjennom en harmonisering av fargene, og det var fascinasjonen over dette som gjorde at man ved akademiet i München forsøkte å oppnå noe av det samme. Resultatet ble imidlertid bilder som lå fjernt fra samtidas «Tidsbevidsthed», slik det var tilfelle med Eilif Peterssens bilde *Høstaften*.<sup>402</sup> Det var denne dyrkingen av fortida i München som hadde gjort at Werenskiold og Heyerdahl hadde beveget seg vekk fra byen.

Sammen med flere av de andre norske malerne i München hadde de søkt mot Paris i 1879, etter å ha fått sett den franske kunsten på den internasjonale utstillingen i byen. Det var det franske friluftsmaleriet med sine kraftige farger som overbeviste dem om at fremtiden for malerkunsten lå i Frankrike. Og Aubert var helt enig i deres oppfatning da han rapporterte hjem fra den franske stats første offisielle utstilling, *Exposition nationale*, i *Nordisk Tidsskrift* i

---

<sup>400</sup> *Morgenbladet*, 12. januar 1881.

<sup>401</sup> *Ibid.*

<sup>402</sup> Aubert anmeldte Peterssens *Høstaften* i 1878 da det var stilt ut i Kunstforeningen (*Morgenbladet*, 10. november 1878). Han hadde da kommentert at bildet gjennom sin kolorisme nok var et forsøk fra Peterssen på å oppnå en musikalsk virkning, men bildet hadde ikke grepet ham. Også den gangen hadde han sett relasjonen til venetiansk kunst, men først nå i 1881 innså han at nettopp dette var grunnen til at bildet lot ham kald tilbake.

1884. Artikkelen bar tittelen «Fra det franske nutidsmaleri», og Aubert argumenterte her for den franske realismens overlegenhet i forhold til den eldre kunsten.

Før Aubert begynte med sin gjennomgang av de utstilte verkene, kommenterte han hvordan en systematisk gjennomgang av utstillingen ikke lenger ga seg selv. Det var fordi kunsten selv så ut til å mangle et system, da forskjellen mellom sjangrene ikke lenger ble respektert av kunstnerne: «Mens *le grand art* sygner, breder de dagligdagse motiver sig og dækker flader, som før kun var verdenshistorien forbeholdt». <sup>403</sup> Det er selvfølgelig anomien Aubert beskriver her, og han hadde sine advarsler mot den, da store utstillinger som denne fristet til overdrivelser, og tiden manglet gjerne evnen til å begrense seg.

Men det som preget utstillingen var «liv», skrev Aubert. Og det var ved livet at det gamle systemet var brutt. Det ga ham også en rettesnor for den kritiske gjennomgangen:

Skal man altså søge en rettesnor for sin dom og en plan for sin fremstilling, blir det derfor i kunstnerens *forhold til livet*, til naturen, at denne må søges: *Hvorvidt de stiller sig direkte. Hvorvidt de idealiserer. Hvorvidt deres idealiseren magter at fylde sig af livet.* <sup>404</sup>

All stor kunst gjennom tidene hadde hatt det til felles, at den var fylt med liv. Og Auberts artikkel ble en hyllest til de franske samtidskunstnerne som sterkest klarte å fylle sin egen kunst med samtidas liv. Det var kunstnere som Jules Breton, Jean-François Millet og Jules Bastien-Lepage.

Millet var ikke representert på utstillingen, men han var referansen for de to yngre kunstnerne. Millet var den viktigste av Barbizon-malerne. I 1849 hadde han flyttet til Barbizon, der han malte bilder av bøndernes hverdagsliv. Han hadde alt lenge hatt en spesiell plass i Auberts hjerte. I en artikkel om Julius Langes bok *Bastien Lepage og andre avhandlinger*, publisert i *Dagbladet* i 1889, beskrev han hvordan Millets bilder hadde fascinert ham ved sin musikalitet, ved stemningens poesi, som han kalte det. Aubert hadde sett *Angelus* (fig. 15) i Paris i 1878, og bildet hadde gjort et voldsomt inntrykk, ikke minst ved sitt virkelighetspreg:

I Modsætning til det meste af al den Kunst jeg ellers saa, greb det mig med en Magt saa sterk, at det blev en væsentlig Bevægkraft til at forme min Kunstskuelse. Jeg læste netop udaf dette Billede – med Trillebøren, med Grevet, med den klumpede Jord – hvorledes Aanden er det højeste, mere end Farve, mere end Form, men tillige, hvorledes Følelsen af *Virkelighed* er det, som gir det aandige, gir Stemningen Magt. <sup>405</sup>

---

<sup>403</sup> Andreas Aubert, «Fra det franske nutidsmaleri», i *Nordisk Tidsskrift* 7 (1884): 370.

<sup>404</sup> Ibid.

<sup>405</sup> *Dagbladet*, 13. oktober 1889.

Milletts *Angelus* var en bekreftelse på at maleriet var en åndelig opplevelse, og at denne ble formidlet gjennom en virkelighetseffekt. (Det er vanskelig å skille Auberts kunstneriske grunnsyn på denne tida ifra Dietrichsons).

I 1884 fant Aubert hos Breton en søken mot naturen, sammen med en idealisering som vektla «linjens plastiske rytme, fargens dæmpede melodi». Og det var Milletts kunst som hadde banet vei for hans bilder med motiv fra landsbygda, som hans akseplukkerske, *la Glaneuse*, som for tida hang i Luxembourgpalasset:

Disse sujetter, denne samklang af naturens og menneskelivets poesi i friluftsbillederne er vistnok det dybeste udtryk for vort århundredes følelsesliv, noget af det eiendommeligste, dets kunst har frembragt. Det er Millet, som her har gåt i spidsen.<sup>406</sup>

Milletts fortjeneste var at han insisterte på at man måtte gå gjennom det hverdagslige, gjerne det trivielle, for å nå fram til det sublimе.

Både hos Millet og Breton var naturalismen behersket av en idealisering. Men de idealiserte på ulike måter. Milletts kunst var preget av tanken, av den «dype ånd», hevdet Aubert, som kunne nå patosens styrke. Denne tanken gjorde alt «enkelt og stort». Bretons kunst var i motsetning preget av «gemyttet med dets tendrere tanker». Hos ham skjedde idealiseringen gjennom skjønnhetssansen. Aubert hevdet at dette gjorde at hans bilder var mer preget av det «maleriske», av det koloristiske. Vi må merke oss denne forståelsen av det maleriske. Aubert knyttet det til en overflatisk fokus på skjønnhetsglede, noe vi skal få god anledning til å komme tilbake til senere.

I valget mellom Bretons og Bastien-Lepages kunst var Aubert klart mest fascinert av den siste. Det var en maler som fulgte Milletts søken etter uttrykkets skjønnhet i stedet for den mer overflatiske skjønnhet. Men der Millet i sine bilder av landsbygdas folk generaliserte og søkte etter typen eller det typiske, der søkte Bastien-Lepage heller det «udpræget individuelle liv». Og Aubert eksemplifiserte Bastien-Lepages storhet som maler ved å påpeke det enkle og likeframme livet som sprang ut fra to av hans bilder fra slutten av 1870-årene, *Høyonnen* (fig. 16) og *Oktober*.

I det første, som var hovedverket på Salongen i 1878, skildret han livet i dets mest primitive former, skrev Aubert, i søvnen og i hvilen. «Det er aldrig søgt dristigere grebet i sin umiddelbare realitet; derfor strømmer også livet som poesi en umiddelbart imøde».<sup>407</sup> Det

---

<sup>406</sup> Aubert, «Fra det franske nutidsmaleri», 378.

<sup>407</sup> Ibid., 382.



samme var tilfelle med det andre: «Livet selv er poesien. Det taler sit stumme sprog til enhver, som har øre». <sup>408</sup> Og det man måtte ha øre for, var landsbygdas fredelige liv.

Bøndernes liv på landet, i nær kontakt med naturen, var det lerretet hvor modernismen projiserte sine tekniske og ekspressive ønsker og drømmer, hevder Clark. Og dette jordbrukslivet var en høyst reell livsform mot slutten av 1800-tallet, da et sto i veien for modernitetens avtryllelse av verden. <sup>409</sup> Auberts beskrivelse av Bastien-Lepages fødested, Damvilliers, bekrefter også at det var denne motstanden som var den viktigste grunnen for å omfavne hans kunst.

Der lever han altså dette fortrolige samliv med naturen. Der henter hans kunst, af hjemmets jordbund, den sundhed, den naturlighed, den renhed, der virker som et friskt pust af landliv ind i en kultur, på så mange måder merket af livstræthed, nervøs sanselighed, selv såmeget blødsøden sentimentalitet. <sup>410</sup>

Forståelsen av den moderne europeiske kulturen som livstrett og preget av nervøsiteten skulle snart føre flere malere ut på landsbygda. Tyske akademikunstnere fra Düsseldorf grunnla på begynnelsen av 1890-årene en kunstnerkoloni i Worpswede, der de malte bønder og landskapsbilder, inspirert av franske malere som Courbet og de franske Barbizon-malerne (som Millet). Rainer Maria Rilke hevdet i en samtidig kritikk at de var romantikere i tradisjon fra Otto Runge, som reiste til landsbygda for å finne noe meningsfylt midt i alt det usikre. Gill Perry knytter deres kunstneriske prosjekt til *Kulturkritik*-litteratur, hvor naturen og folket («Volk») ble representert som det moderne urbane livets «andre». <sup>411</sup>

Auberts kritiske praksis var i slekt med denne *Kulturkritik*-litteraturen. Han ønsket seg en norsk kunst som bygde på den franske friluftskunsten, men som hadde et nært forhold til det han gjerne kalte den norske «jordbunden». Da han anmeldte Høstutstillingen i 1884, uttrykte han et håp om at Norge snart måtte utvikle et friluftsmaleri som hadde en egen norsk karakter. Werenskiold var den kunstneren som Aubert satte sin største lit til i så måte, da han var suveren når det gjaldt å framstille bilder med luft og lys. Aubert bar på et ønske om at det gjennom Werenskiold skulle etableres en genuin norsk kunst, en kunst som var preget av «de særegne Opgaver, som vor Natur stiller». Klarheten i luften i hans *Aftensteming* på denne Høstutstillingen ga mulige ansatser til hvordan en slik kunst kunne se ut: «Det er hans

---

<sup>408</sup> Ibid., 383.

<sup>409</sup> Se Clark, *Farewell to an idea*, 71.

<sup>410</sup> Aubert, «Fra det franske nutidsmaleri», 383.

<sup>411</sup> Gill Perry, «Primitivism and the 'modern'», i *Primitivism, cubism, abstraction: The early twentieth century*, red. av Charles Harrison, Francis Frascina og Gill Perry (New Haven: Yale University Press, 1993), 37.

Sandhedskjærligheds Energi og hans realistiske Principers strenge Gjennemførelse, der lar vor Natur og vort Folkeliv møde os saa hjemeligt, saa slaaende fortroligt i hans Verker». <sup>412</sup>

Werenskiold skuffet ikke Auberts forventninger. Allerede året etter stilte han ut sin *Bondebegravelse* (fig. 17) på Høstutstillingen, et bilde som Aubert rett ut karakteriserte som «vor yngre nationale kunsts hovedverk». Omtalen av Werenskiolds bilde avsluttet Auberts anmeldelse av Høstutstillingen i *Nyt Tidsskrift* fra 1885. Bondebegravelsen ble betraktet som selve prøvesteinen for berettigelsen til «den nyere retning», da man i dette bildet fant «dagens høidemaal for alvoret og sandheden af dens stræben». <sup>413</sup> Tidas kunst skulle bedømmes etter dens beste verk.

Werenskiolds friluftsbilde var heller ikke malt på stedet, som en umiddelbar gjengivelse av et synsinntrykk. Det var modnet over lang tid, og Aubert kunne fortelle at spiren til bildet var sådd allerede i den første skissen han hadde tegnet i München, mens komposisjonen var etablert i hovedtrekk allerede i 1878, i en penntegning som Werenskiold leverte til tidskriftet *Ude og hjemme*. I tre år hadde han så stått utendørs og malt sommerstid for å fullføre bildet, og resultatet var ifølge Aubert intet mindre enn «en af samtidens største og eiendommeligste erobringer»:

Det er ikke i Tidemands dybe, inderlige subjektivitet, man har at søge et tilknytningspunkt for den kunstneriske opfatning af vort folks eiendommelighed, som her gjør sig gjældende. Snarere i Carl Hansens strengere og skarper analyse. Her er en individualisering, som Tidemands kunst ikke kjendte: den kom, som helhed betragtet, ikke udover typen. En sand og livfuld objektivitet er denne opfatnings styrke. Ikke en kold og sympathiløs, men en, der har sit udspring fra en kraftig personligheds energiske kjærlighed til sit folk og til sit fædrelands natur. Og uden al tendens. <sup>414</sup>

Om Aubert kan knyttes til den tyske *Kulturkritik*-tradisjonen, så må det samme sies om Werenskiolds bilde. Gill Perry har beskrevet et av Worpswede-kunstnernes bilder, Fritz Mackensens *Gudstjeneste på landet* (fig. 18) fra 1895, og det er interessant å lese denne beskrivelsen med Werenskiolds bilde i tankene:

Although Mackensen does not idealize the specific physical features of his peasant subjects, the relatively ordered composition and the use of aerial perspective give the assembled group a dignity which contrasts with Courbet's crowded line-up of figures [i *Begravelsen i Ornans*]. Mackensen's work could be taken to idealize the simple stoicism of this Protestant community, in which religious sentiments are conveyed in a simple, natural

---

<sup>412</sup> *Aftenposten*, 25. oktober 1884.

<sup>413</sup> Andreas Aubert, «Kunstnernes fjerde høstutstilling», *Nyt Tidsskrift* 4 (1885): 591.

<sup>414</sup> *Ibid.*, 592.

context: the service is taking place in the humblest of surroundings – nature. He also depicts the peasant group in local dress, thus emphasizing the community's historic roots and traditions, associating such 'primitive' cultural roots with religious piety through the theme of the painting.<sup>415</sup>

Perry leser ut fra denne beskrivelsen Macsensens bilde som knyttet til en «völkisch»-ideologi, der landsbygda og bøndene ble identifisert som den eneste tilknytningen mellom en ny tysk ånd og dens fortid.

En tilsvarende tolkning kan gis av Werenskiolds ti år eldre bilde. Det er den samme enkle bekleddingen som knytter bøndene til sine historiske røtter, og den samme protestantiske stoicismen, der den religiøse høytiden formidles mot en rotnorsk natur. Aubert formidlet dette eksplisitt i sin anmeldelse, da han kommenterte det inntrykket motivet, den fattige begravelsen uten prest, gjorde på betrakteren:

Derved at motivet er grebet paa denne maade, blir det enkle optrin et saa meget kraftigere udtryk for vort folks religiøsitet. Den skildres i sit dybe, tunge alvor, – selv hvor den som her er fuldt frivillig, ikke uden et moment af forpligtelsens ufrihed.

Der spørges ikke om kunstnerens personlige tanker. Det er livet selv, som taler. Derfor kan den, som vil, ogsaa hente andagt: foran døden – med sin tanke søge livets kilde; med blikket udover bygden og fjeldenes blaane hæve tanken til verdens og livets ophav.<sup>416</sup>

Kunstneren trenger seg ikke på, men viser bare fram det særpregede i den norske folkekulturen. Det garanterer for bildets sannhet, og også dets inderlighet. Werenskiold hadde på samme måte som Millet skildret bøndenes liv, deres inderlige samfølelse med hverandre og med naturen, og latt livet selv tale. Og Aubert så Werenskiolds folkelivskunst nettopp i forlengelse av Millets kunst:

Det gjælder at fordybe sig i den natur og i det folkeliv, man vil skildre. Grundlæggeren af den kunstart, hvortil ogsaa Werenskiolds bondebegravelse hører, den store Millet, leved og døde i en liden landsby indunder Fontainbleauskovens ensomhed.

Vil vi fornorskes i vor kunst, maa ogsaa vi vandre lignende veie.<sup>417</sup>

Auberts omfavnelse av realismen var en omfavnelse av en kunst som lot livet selv komme til uttrykk. Men dette livet skulle først og fremst være norsk, sunt bondeliv som kunne stå som

---

<sup>415</sup> Perry, «Primitivism and the 'modern'», 38.

<sup>416</sup> Aubert, «Kunstnerens fjerde høstutstilling», 592.

<sup>417</sup> Ibid., 593-594.

motvekt mot den nervøse, moderne bykulturen. Realismens objektivitet formidlet hos Aubert en ideologi om norsk folk og norsk natur.

I sin artikkel «Fra det franske nutidsmaleri» kommenterte også Aubert spesifikt den politiske eller ideologiske dimensjonen i realismens kunst. Han innrømmet at det var en nær sammenheng mellom den realistiske litteraturen og bildekunsten, noe som gjerne gjorde at man betraktet realismen i bildekunsten som politisk radikal. Dietrichson hadde i sin tale i Studentersamfundet høsten 1882 antydnet nettopp dette, at realismen, som naturalistisk kunst, var knyttet til en radikal, positivistisk holdning. Aubert argumenterte imot dette synet:

Realismen innskrenker sig heller ikke i vor tid til et litterært kunstnerisk venstre. Selv en præken, som vil have magt, må nu være – realistisk. Man kan sige, at hvis vor tid ved en kunstner skulde kunne skabe et religiøst maleri, livskraftigt troende, måtte det i en eller anden form være – realistisk.<sup>418</sup>

Vi kan si at Werenskiolds *En bondebegravelse* var en bekreftelse på denne påstanden.

Men Aubert ville også innrømme beskrivelsen av samfunnets skyggesider en plass i kunsten. Og disse bildene var ikke i utgangspunktet politiske eller sosiale manifeste, mente han. Men ved å framstille livet slik en så det, ville problemene selv kunne presentere seg for betrakteren: «Kunstneren ser livet som kunstner. Bærer dette problemet i sig, reises det med det samme». Og Aubert brukte Courbet som eksempel. For da han ble spurt om hans bilder var malt som en sosial protest, hadde Courbet svart: «kun simpelthen ved at fremstille, hvad jeg så, har jeg reist, hvad de kalder det sociale spørgsmål».<sup>419</sup> Og slik var det i forhold til alle bilder. For uansett om kunstneren var bevisst det problemet han ville reise, så ville man rent kunstnerisk i forhold til hans bilder kun spørre om han hadde «stillet sig kunstnerisk til sin opgave, om hvorvidt han har vidst att gribe livet i dets levende træk».<sup>420</sup>

Jeg har sitert Auberts uttalelse her fordi den så godt viser hva han betraktet som det kunstneriske ved et bilde. Det kunstneriske var ikke først og fremst hva vi forbinder med det i dag, som komposisjon og fargebehandling, de rent kunstneriske virkemidlene. For Aubert handlet det om å gripe livet. Maleriet skulle ikke tiltrekke seg oppmerksomhet som maleri; den maleriske behandlingen var kunstnerisk ved å være transparent i forhold til det livet som skulle formidles.

En som maktet en slik samtidsbeskrivelse i sine bilder var den franske maleren Alfred Philippe Roll. Aubert berømmet hans *Kullminstreiken* for å være et bilde som bidro til skild-

---

<sup>418</sup> Aubert, «Fra det franske nutidsmaleri», 384.

<sup>419</sup> Ibid.

<sup>420</sup> Ibid., 385.

ringen av samtida. Det var en objektiv beskrivelse, som ikke avslørte noe kunstnerens personlige mening. Roll var en kunstner som hadde gjort Courbets trosbekjennelse til sin egen: «ikke alene være maler, men menneske tillige». Og Roll var blitt en slik maler, som skapte levende kunst. Man føler, skrev Aubert, at Roll «*lever* med sin tid». <sup>421</sup>

### ***Kjønnsperspektiver i kritikken***

Aubert karakteriserte gjerne friluftsmaleriet som et spesifikt «mandig» maleri. Når en ser dette sammen med hans karakteristikk av Elisabeth Sindings malestil som preget av en «mandig pensel», så er det nærliggende å tenke seg at Auberts kritiske praksis var preget av fordommer omkring hva som karakteriserer menns og kvinners kunst. Vi skal derfor se om det var en spesifikk tendens mot å se kvinner som representanter for en «feminin» og andrerangs kunstnerisk praksis.

Anne Wichstrøm har kommentert hvordan Aubert flere ganger ga uttrykk for et «kjønnsdualistisk» syn i sine anmeldelser, og siterer blant annet et korrespondentbrev fra Göteborgutstillingen:

Overhovedet turde det kunne siges, at ved ingen tidligere Udstilling de kvindelige Kunstnere have taget en saa betydelig Del som i denne, saavel ved Arbeidenes Mængde som endnu mer ved Arbeidernes virkelige betydelige Kunstverd. Helt og holdent forsvunden synes nu den pænselede, ængsteligt nøie og miniaturaktige udførelse, der ellers pleier at betegne en kvindelig Haand, og det vil være vanskeligt nok, om ikke umuligt i Behandlingsmaaden at skjelne det ene Kjøen fra det andet. <sup>422</sup>

Begrepet om en «kvinnelig hånd», preget av «den pænselede, ængsteligt nøie og miniaturaktige udførelse», er en av tidas etablerte fordommer, og settes naturlig opp imot det Aubert kalte en «mandig» pensel. Motsetningsparet er en av de sentrale motpolene som strukturerte kunstforståelsen fra opprettelsen av det Shiner kaller det moderne kunstsysteet.

De karaktertrekkene som beskrives som gjeldende for en kvinnelig hånd, er sammenfallende med det som kom til å karakterisere en håndverker etter at håndverket var skilt ut fra kunsten: dyktighet, imitasjon og kopiering. <sup>423</sup> Den genuine kunstneren var derimot i besittelse av spontanitet, originalitet og skaperevne. Og i stedet for en engstelig nøyaktighet utfolder en slik kunstner seg i en fri og kraftfull penselføring, den «mandige» hånden. Slik vil karakteris-

---

<sup>421</sup> Ibid., 385.

<sup>422</sup> Anne Wichstrøm, *Kvinneliv, kunstnerliv: Kvinnelige malere i Norge før 1900*, 2. utg (Oslo: Gyldendal, 2002), 62. Se også *Morgenbladet*, 21. juni 1881.

<sup>423</sup> Se Shiner, *The invention of art*, 115.

tikken av en kvinnelig malemåte være med på å redusere deres kunstneriske produksjon til et håndverksnivå.

Wichstrøm kommenterer at forskjellen mellom menn og kvinner var en viktig faktor i den kritiske diskursen. «Menn og kvinner ble jo oppfattet som fundamentalt forskjellige, biologisk og psykologisk, med hver sine egenskaper, også på det kunstneriske feltet. Dette synet kommer til uttrykk i nesten alle sammenhenger og gjennomsyrer kunstkritikken».<sup>424</sup> Og igjen trekkes Aubert fram, da han i forbindelse med en utstilling av kvinnelige kunstnere, *Salon des femmes*, i 1884 hadde kommentert at den var interessant fordi den kunne gi et bilde av hva som preget kvinnenens kunst i samtida.

I Wichstrøms fortelling blir Aubert en representant for mannlige kritikere som (uaktet god vilje) nedvurderte kvinnenens kunst som kvinnekunst. Hun betrakter Aubert som en «verdilig oppfølger» til franske kritikere, som i forbindelse med *Salon des femmes* hadde «fremhevet at kvinner hadde større kapasitet for det emosjonelle», samtidig som «det ble lett etter tegn i bildene på det som ble ansett som kvinnenens primære rolle og kompetanse, nemlig det hjemlige og private, der den kvinnelige naturen utspilte seg».<sup>425</sup>

I så fall ville Auberts kritiske praksis også vært en fortsettelse av tilsvarende tendenser hos norske kritikere, som Georg Anton Krohg og Lorentz Dietrichson. De var begge opptatt av den spesielle tiltrekningen bildene til den svenske sjangermaleren Amalia Lindegren hadde på tilskuerne. Krohg beskrev i 1857 et bilde av Lindegren, forestillende en liten pike som glad bar på en stor appelsin. Bildet «har været et Kjælestykke navnlig for Tilskuerinder», skrev Krohg, men la til at «det sees bedst i en Hast, da det bestandige, glindsende Smil ved en langvarig Betragtning bliver noget koldt».<sup>426</sup> Bildet ga mest flyktige gleder. Lindegren var også den kvinnelige sjangermaleren Dietrichson ga mest plass i sin oversikt over den skandinaviske utstillingen i 1866. Han betraktet hennes «Frokosten» (fig. 19) som perlen blant hennes utstilte bilder, og mente å finne en spesiell evne til innlevelse som karakteristisk for hennes kunst:

Hvad uppfatningen och motiverne i Amalia Lindegren angår, så upptäcker man snart en förvånande förmåga att återgifva ett bestämd uttryck i det menskliga känslolifvet, att finna det pittoreska i lifvet och verkligheten – då man deremot tycker sig sakna den fantasi, som redan genom stämningens lätt anslagna ton, genom dess flygtiga

---

<sup>424</sup> Wichstrøm, *Kvinneliv, kunstnerliv*, 66.

<sup>425</sup> Ibid.

<sup>426</sup> *Aftenbladet*, 27. juli 1857.

doft genast manas till målande verksamhet. Men denna brist ersättes rikligen genom konstnärinnans förmåga att gestalta verkligheten poetisk.<sup>427</sup>

Dietrichsons karakteristikk av Lindegrens kunstneriske evner sammenfaller med det Christine Battersby har funnet som karakteristisk for synet på den kvinnelige kreativiteten: en godt utviklet sensibilitet og en evne til å leve seg inn i andres følelser.<sup>428</sup> Dette var Lindegrens talenter, mens hun manglet fantasiens flukt, som kunne løftet bildene til et høyere kunstnerisk nivå gjennom utarbeidelsen av stemningsinnholdet.

I Dietrichsons kritiske praksis kan man derfor finne eksempler på at den kvinnelige kreativiteten blir beskrevet som et spesielt talent for å gripe det hjemlige og private. Og man får et inntrykk av at kvinnenens sjangerbilder ikke har den samme kunstneriske betydningen som deres mannlige kolleger, som Tidemand og Exner. Spørsmålet er så om man finner den samme tendensen hos de norske kritikere i 1880-årene, slik som hos Aubert, som er en av Wichstrøms skyteskiver.

Jeg vil si at det til en viss grad er tilfelle. Vi kan eksempelvis i Auberts artikkel fra 1884, «Fra det franske nutidsmaleri», finne en beskrivelse av Virgine Demont-Bretons bilder som preget av en «sund og fin kvindelig følelse», mens et «overraskende omfang og et kjækt mot» stilte henne blant de største kvinnelige malerne i historien.<sup>429</sup> Likevel er jeg ikke enig med Wichstrøm i at kritikken i 1880-årene gjennomsyres av en biologisk og psykologisk forskjellstenkning. Og det er i den sammenhengen påfallende at Wichstrøm bygger sine konklusjoner på feilaktige premisser. For det er ikke Aubert som var forfatteren av korrespondentbrevet fra Göteborg i 1881, der fordømmene om den kvinnelige hånden ble utviklet. Brevet er usignert, mens Aubert alltid signerte A–t. Aubert kommenterte selv i sin første anmeldelse av utstillingen at det burde være av interesse å også få hans syn på utstillingen, selv om *Morgenbladets* Göteborgkorrespondent allerede hadde fått formidlet sin mening. Aubert antyder i samme vending at denne korrespondenten var svensk.<sup>430</sup>

Wichstrøms forståelse av Auberts kritiske virksomhet er farget av hennes feilaktige identifikasjon av Aubert som forfatter av korrespondentbrevet. Dette gjør at hun har en tendens til å tolke hans øvrige kommentarer om kvinners kunst negativt. For jeg synes det merkelig å holde imot ham den interessen han viste for *Salon des femmes* som et fenomen i sam-

---

<sup>427</sup> Dietrichson, *Skandinaviska konst-expositionen*, 40.

<sup>428</sup> Se Shiner, *The invention of art*, 200. Se også Christine Battersby, *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 112.

<sup>429</sup> Aubert, «Fra det franske nutidsmaleri», 18.

<sup>430</sup> Auberts første anmeldelse av utstillingen sto på trykk i *Morgenbladet*, 10. juli 1881.

tida. Utstillingen var arrangert av *L'Union des Femmes*, og Aubert framholdt viktigheten av denne sammenslutningen, der man søkte sammen for å markere sine felles interesser. Disse ble nemlig ikke ivarettatt av noen andre. Og Aubert kan vanskelig betraktes som noen «verdige oppfølger» til de franske kritikerne, da han slett ikke søkte å isolere det hjemlige og private som et privilegert motiv for de kvinnelige kunstnerne. Han kom tvert imot med syrlige kommentarer mot en mannlig fransk kritiker som året før hadde latterliggjort kvinnenens utstilling, og han kritiserte generelt franskmennene for at de ikke respekterte kvinnenens krav om selvstendighet og likeverd. Kvinnesaken kunne ha den største betydning for Frankrikes framtid, insisterte Aubert.

I anmeldelsen kommenterte han riktignok at det ikke var mange av arbeidene som hadde en fengslende virkning på ham, men det var noen som utmerket seg. De beste arbeidene var gjort innen stillebenet og portrettet. At kvinnene stort sett malte innenfor disse sjangrene, har en feministisk kunsthistoriker som Linda Nochlin forklart ved at kvinner ikke hadde adgang til akademiene på lik linje med menn, og at de var utelukket fra aktklasser. Dermed var det vanskelig for dem å kunne utdanne innen den mest høyverdige akademiske sjangeren, som historiemaleriet. Nochlin insisterte på at dette var forklaringen på at det ikke hadde vært noen store kvinnelige kunstnere, ikke at kvinnene manglet «storhet», slik det tidligere gjerne var blitt hevdet.<sup>431</sup> Og interessant nok så Aubert også denne koblingen (noe også Wichstrøm har kommentert), da han skrev at «Mig bekjendt, er der intet gjort for Kvindernes kunstneriske Uddannelse udover den mere elementære og kunstindustrielle». Auberts forståelse av hvorfor kvinnene ikke så lett etablerte seg som kunstnere i fremste rekke er altså sammenfallende med Nochlins forståelse nesten 90 år seinere, og det er merkelig at ikke Wichstrøm gir ham honnør for dette. «Chanserne for en Kvinde til at naa den høieste Udvikling af sin kunstneriske Evne er ikke som en Mands», skrev Aubert, mens han la til at dette var uavhengig av «Spørgsmaalet om Begavelsens forskjellige Særpreg og Styrke».<sup>432</sup>

Aubert antydte altså at menn og kvinner kunne ha forskjellige slags kunstneriske begavelser, noe som kan leses som en usikkerhet i forhold til kvinners mulighet for kunstnerisk storhet. Men når vi leser hans anmeldelser, så kan man vanskelig finne noen nedvurdering av de kvinnelige kunstnerne eller deres kunstneriske evner. Han framhevet Kitty Kiellands bilder på *Salon des Femmes*, og skrev bl.a. om hennes *Interiør* at det var det friskeste og sunneste på hele utstillingen. Grunnen til at han fant utstillingen så lite spennende kan være at han savnet

---

<sup>431</sup> Se Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», i *Art and sexual politics*, red. av Thomas B. Hess og Elisabeth C. Baker (New York: Collier Books, 1973), 1-43

<sup>432</sup> *Morgenbladet*, 7. mars 1884.



mer av friluftsmaleriets saftighet og sterke farger. Aubert etterlyste da også Harriet Backers deltakelse på utstillingen, og skulle gjerne sett hennes interiørbilde fra siste Høstutstilling, det bildet vi i dag kjenner som *Blått interiør* (fig. 20). I hans beskrivelse av dette bildet er det ikke motsetningen mellom en mannlig og kvinnelig kunst som etableres, men mellom en populær og en krevende kunst. Hennes interiør hadde vunnet større oppslutning i kunstnerkretser enn blant det store publikum, kunne Aubert fortelle. «Ved dette fine og paa samme Tid saa friske Billede, hvor hver Atom er Farve, har Frøken Backer erobret sig et nyt og rigt Felt», mente Aubert.<sup>433</sup>

I Auberts kritiske aktivitet finnes det bare sjeldne eksempler på at kvinnene får noen særbehandling, og det er heller ikke særlig utpreget i den øvrige kritikken i 1880-årene. Wichstrøm hevder at kvinnes kunst gjerne ble behandlet samlet, isolert fra de mannlige kunstnerne, og har samlet noen eksempler på hvordan kritikere møtte deres verk med spesifikke fordommer om hvordan kvinners kunst skulle være. Oftest gjelder det forundring over at kvinnelige malere kunne oppvise kraft og energi i penselforedraget. Men eksemplene er få, og gir ikke noe tydelig bilde av en kritisk praksis gjennomsyret av forskjellstenkning omkring det kvinnelige og det mannlige.<sup>434</sup> Når man går gjennom anmeldelsene av Høstutstillingen i 1880-årene, så ser man også at det heller er unntaket enn regelen at kvinnelige kunstnere ble behandlet for seg. Det vanlige var at bildene ble omtalt etter sjanger, eller fulgte opphengningen, slik at de mannlige og kvinnelige kunstnerne ble behandlet om hverandre.<sup>435</sup>

Om man skal trekke fram et særtrekk ved den norske kritikken på denne tida, så må det være hvor *sjelden* kjønn dukket opp som kriterier for den kunstneriske dommen. De kvinnelige kunstneres prestasjoner ble ikke redusert til uttrykk for en bestemt kvinnelig måte å forholde seg til tilværelsen på. Det spesifikt kvinnelige i deres kunst (som Aubert betraktet som et interessant fenomen i 1884), ble vanligvis ikke tematisert, verken av Aubert eller noen

---

<sup>433</sup> Ibid.

<sup>434</sup> Wichstrøm viser eksempelvis hvordan S.S. i *Aftenposten* framhevet kvinnelige kunstneres portretter på Høstutstillingen i 1886 for den «Kjærlighed og Flid, som er lagt i deres Udførelse» (se Wichstrøm, *Kvinnelig og kunstnerliv*, 61). Denne kommentaren ville antakelig vært en fornærmelse om den var ytret om en mannlig kunstner, hevder Wichstrøm. Men denne konklusjonen er ikke selvinnslysende, da S.S. var forsvarer for den godt malte eldre kunsten, og var sterkt kritisk til de yngre malernes «smørierer». Vi finner eksempelvis at S.S. omtaler Ludvig Skramstad i positive vendinger, og kommenterer et av hans bilder som malt med «smuk Teknik og megen Elegance i Tegningen» (*Aftenposten*, 12. november 1885). Denne kommentaren var positivt ment, og skiller seg ikke mye fra karakteristikken av de kvinnelige portrettmalerne.

<sup>435</sup> Dette var naturlig nok mer sjeldent tidligere, da det var færre kvinnelige kunstnere representert på utstillingene, slik at det nærmest var en begivenhet når det skjedde. G.A. Krohg poengterte i 1857 at fire av de 33 norske kunstnerne på den skandinaviske kunstutstillingen var kvinner, og kunne slå fast at «Det smukke Kjøn deltager saaledes med Ære i denne Nationaludstilling» (*Aftenbladet*, 6. august 1857). Dietrichson nevner knapt kvinnelige kunstnere i sin anmeldelse av den skandinaviske utstillingen i 1861, mens han i 1866 behandler dem summarisk under sjangermaleriet.

andre norske kritikere. Wichstrøm kan ha rett i at de kvinnelige kunstnerne jevnt over fikk mindre omtale enn sine mannlige kolleger. Men de som ble betraktet som de mest interessante, slik som Backer og Kielland, fikk jevnt over gode og skikkelige omtaler. Jeg har ikke funnet noen klare eksempler på at de ble nedvurdert fordi kvinners kunstneriske evner skulle være mindre utviklet enn menns. Det ser derfor ut som om kvinnesaken (som eksempelvis Margrethe Vullum agiterte sterkt for) og den generelle demokratiske vinden som blåste over det norske samfunnet i 1880-årene førte med seg en forståelse for at kvinners kunstneriske produksjon skulle vurderes på lik linje med menns. Derfor kunne også Aubert kritisere sine franske kolleger for å mangle respekt for de kvinnelige kunstnerne.

Polariteten mellom det kvinnelige og det mannlige ble å betrakte som metaforer for en polaritet mellom en forfinet og dekadent kunst på den ene sida, og en vital og livskraftig kunst på den andre. Denne kulturelle tolkningen fikk stor betydning i begynnelsen av det 20. århundre, og vi skal komme tilbake til det i kapittel 5. Det er også liknende assosiasjoner til begrepet om «det mandige» man kan finne i Norge i siste fjerdedel av 1800-tallet. Som eksempel kan jeg nevne Henrik Jægers anmeldelse av den store utstillingen som Kunstnerforeningen arrangerte i Universitetets lokaler i 1877.<sup>436</sup> Her skrev Jæger om Ludvig Munthes *Høstlandskab* i rosende ordelag:

... og netop paa Grund af den ædle Simpelhed, der ytrer sig saavel i Motiv som i Behandling, kommer man til at holde af dette Billede, hvor der intet er gjort for aura popularis. Man staar her ligeover en Kunstner, der aldrig indlader sig paa Effekjtjageri, aldrig er flot med sine Farver og aldrig forfalder til Sentimentalitet. Hans Kunst er mandig og fornem i dette Ords bedste Betydning.<sup>437</sup>

Slik var det vel også med Auberts bruk av begrepet «mandig pensel». Det viste til en frisk og naturlig måte å male på, frigjort fra det som ble betraktet som en «slikket» akademisk malestil eller et populært effektjageri. En slik «mandig pensel» kunne alle kunstnere erverve seg, uansett kjønn, og Auberts beskrivelse av Backers interiørbilde som upopulært antyder at hennes kunst nettopp var mandig og fornem.

---

<sup>436</sup> J.B. Halvorsen har identifisert forfatteren av denne usignerte artikkelen som Jæger. Se Halvorsen, *Norsk forfatter-lexikon*, 3:192.

<sup>437</sup> *Aftenbladet*, 30. juni 1877.

### *Å male sin tid: Christian Krohg*

Da Christian Krohg (1852-1925) skrev artikkelen «Den norske kunstkritikks historie» i 1900, unnlot han å nevne sin egen innsats som kunstkritiker. Krohg hadde ingen stor kritisk produksjon, slik som Aubert, han skrev når han hadde noe på hjertet. Et av hans tidligste bidrag var hans slakt av Kunstnerforeningens vårutstilling i 1887 i *Dagbladet* i 1887. Fra slutten av 1880-årene var han fast bidragsyter til *Verdens Gang*, der han blant annet gjorde seg bemerket gjennom sine intervjuer. Ellers var han en skarp iakttaker av Kristianias kulturliv, og han ble en viktig kunstformidler. Hans store engasjement i samtidas kunst gjør at hans kunstkritiske praksis også var viktig, for han skrev om de mest aktuelle kunstnerne og kunstretningene i samtida. Vi skal nå først se på noen sentrale foredrag og artikler, hvor han tok opp et brennbart tema i tida, nemlig forholdet mellom kunsten som samfunnskraft og kunsten som nytelsesobjekt. I disse artiklene og foredragene var han spesielt opptatt av et tema som også hadde opptatt Monrad: den moderne tidas rastløshet.

22. mars 1886 holdt Krohg foredraget «Den bildende kunst som led i kulturbevegelsen» i Den frisinne Studenteforening, et foredrag som ble publisert samme vår.<sup>438</sup> Her argumenterte Krohg for at kunsten var mer enn bare luksus eller et materiale for kulturhistorisk forskning. Kunsten var tvert imot «aldeles uunnværlig for ethvert fremskritt i menneskenes utvikling». Heyerdahl brukte å insistere på at kunst er luksus, mens Thaulow tidligere hadde holdt et foredrag i *Fram*, «hvori han kom til det at kunst var et gourmanderi for de mest raffinerte».<sup>439</sup> Krohg kunne ikke akseptere dette synet på kunsten, og det nyttet heller ikke å søke statsstøtte for Høstutstillingen for noe som var så overflødig.

Krohg var heller ikke tilfreds med en kunst som bare speilet de aktuelle samfunnsforholdene, den burde selv være en drivkraft i kulturbevegelsen. For å makte denne oppgaven var det viktig at kunstnerne fikk grep om tidas karakteristikk, slik at de kunne vite hva kunsten skulle bidra med. Når kunsten ble sett som en viktig del av kulturbevegelsen, måtte fortida og fortidas kunst bli mindre viktig, mente Krohg. «Vi får da se oss omkring, siden vi ikke kan se oss tilbake», skrev han, og fokuserte med det mer på den forbindelsen kunsten hadde med det moderne samfunnslivet. Og det Krohg framfor noe la vekt på var det moderne samfunnets rastløshet:

Naar vi ser os omkring, saa ser vi en rastløs Uro og Utilfredshed paa alle Kanter. De som tænker og gjør sig rede for sine Tanker, er utilfredse med det som er, de vil væk fra dette som hænger igjen fra udbrukte Tider, og som

---

<sup>438</sup> I *Den frisindede Studenteforenings Foredrag og Diskussioner*, Kristiania 1886.

<sup>439</sup> Christian Krohg, «Den bildende Kunst som led i Kulturbevægelsen», i *Kampen for tilværelsen* (1920), 11.

ikke passer mere, de føler Tidens Fødselsveer med det som skal komme. De lever i Spænding og Nervøsitet, tænk om det blev et Misfoster det, som skal komme. Og endnu ved de ikke riktig, hvilke af Tidens Foreteelser er de udbrukte Tidens Levninger, og hvilke ikke. De ved, at der er noget som er galt, men hvor og hvad er det? De ved det tildels, men de ved det langtfra endnu ikke helt, og det skjønner de, at før de ved det, ved de heller ikke hvad som skal komme istedet, og før kan de heller ikke se sig for og hjelpe – for hjelpe vil de, hvis de ikke hører til de falske Evolutionister, som kun gnider sig fornøiet i Hænderne og sidder stille ved Bredden af Tidens Strøm og venter paa å komme til at spænde over større Vidder.<sup>440</sup>

Beskrivelsen er et godt bilde på tidas grunnleggende usikkerhet, slik T.J. Clark beskriver den i *Farewell to an Idea*. Krohg legger vekt på den risikoen som Clark hevder som det sentrale trekket i den moderne tida. Hans beskrivelse av spenningen og nervøsiteten for hva som skal komme viser nettopp den usikkerheten som Clark hevder preget det moderne mennesket, og som skyldtes «the turning from past to future, the acceptance of risk, the omnipresence of change, the malleability of time and space»<sup>441</sup> (jf. s. 10). Dette er verdens «avtryllelse», for igjen å bruke Webers uttrykk; resultatet av den sekulariseringsprosessen som preget det nye, moderne samfunnet.

Modernismens kunst var dypt preget av denne usikkerheten, samtidig som den også var preget av en drøm om å nå en ny helhet. Det er til en slik drøm Krohg knytter samtidas bildekunst. Dens oppgave blir å artikulere samtida, en samtid som enda ikke kjente seg selv. Før man kjente sin egen samtid, kunne man heller ikke få grep om den tida som skulle komme. Kunstens oppgave ble så å gi denne erkjennelsen: «Ja – men *det er det* jo netop, som er Tidens Stræben altsaa – det at den vil kjende sig selv, og for riktig at lære sig selv helt og holdent at kjende, maa den forme sit eget Billede, og det er det, som den er optaget med nu».<sup>442</sup> Og det var nettopp dette han så når han betraktet kunsten rundt seg. Tida «maler sitt eget Billede», som han formulerte det.

Den som ville male tidas bilde måtte også forholde seg til menneskene: «*Tidens Billede er først og fremst et Billede af Menneskeheten paa den Tid*».<sup>443</sup> For å kunne skildre menneskenes indre trengte man litteraturen, mente Krohg. Kun litteraturen kunne gi en fullverdig skildring av forholdet mellom menneskenes indre liv og deres ytre framtreldelse.<sup>444</sup> Men for at

---

<sup>440</sup> Ibid., 12.

<sup>441</sup> Clark, *Farewell to an idea*, 10.

<sup>442</sup> Krohg, «Den bildende Kunst ...», 12.

<sup>443</sup> Ibid., 13. Kursivering er Krohgs egen.

<sup>444</sup> Han var her på linje med Monrad, som i artikkelserien «Om Karakter og Betydning af Tidemands norske Folkelivsbilleder» hadde skrevet at «Alene Poesien med dens mere inderlige Kunstmiddel (...) magter den fulde indre, psykologiske Forklaring, som det altsaa er misvisende at ville fordre af nogen anden Kunst» (*Morgenbladet*, 15. juli 1877). Det var også derfor poesien lettere enn bildekunsten kunne utvikles fra realisme til naturalisme, slik vi så han antydte i *Kunstretninger*.

dette forholdet skulle bli godt nok forstått, behøvde man en videre beskrivelse av det miljøet menneskene levde i, og litteraturen strakk ikke til for å gi en slik beskrivelse.<sup>445</sup> Det var her bildekunsten hadde sin store oppgave, for bildekunstneren kunne konkretisere mer, han kunne få fram nyanser i form og farge:

Han kan gjøre det endnu bedre, saa man ser det endnu bedre, saa man ser det slig, at man aldrig glemmer det, saa det Sande blir endnu mere skjærende, saa det Uhyggelige blir endnu mere uhyggeligt. Der har vi Kunstens Mission i den nærværende Kulturbevægelse.<sup>446</sup>

For Krohg var det å male samtidas bilde et spørsmål om sannhet, slik det også var det for Aubert. Alt skulle males ubehagelig sant, som han formulerte det. Krohg uttrykte her en tilsvarende forventning til et maleri som Aubert hadde gjort i møte med hans eget *Daggry*. Maleriet måtte trekke inn miljøet for å levendegjøre den historia som lå i motivet.

Krohg viste i forbindelse med talen sin i Studentersamfundet også fram et konkret eksempel på hvordan maleriet kunne levendegjøre en fortelling gjennom en detaljert miljøbeskrivelse. Han hadde nemlig med seg en tidlig versjon av *Albertine i politilægens venteværelse*, hvor han hadde framstilt et miljø og et motiv som han tidligere hadde framstilt litterært.

Krohg betraktet utviklingen mot «tidens bilde» som en dialektisk prosess, og hans beskrivelse av de forskjellige stadiene minner faktisk mye om Monrads fra *Kunstretninger*. Fortidas tese var for Krohg romantikerne, som «tænkte bare paa sig selv og ikke paa Naturen»; antitesen var realistene, som «tænkte bare paa Naturen og ikke paa sig selv».<sup>447</sup> Realistene var de første som søkte ut av atelierene fordi de følte tidas uro. De måtte ut og skildre verden for å kunne forstå den. Deres feil var imidlertid at de dvelte for mye med virkelighetens fysiognomi, slik at de endte med å fragmentere den. Blant disse realistene fantes en maler som Jules Bastien-Lepage, som var en sentral inspirasjonskilde for de norske malerne som kom til Paris fra slutten av 1870-årene. Han malte «hver Fold og hver Rynke i Huden, det var ligesom man kunde tage og føle paa hver eneste Form, selv den allermindeste, især den allermindeste». Også Zola var preget av besettelsen av å beskrive alt til den minste detalj: «skal han fortælle om Lugten i Hallerne, saa nævner han hver eneste Slags Lugt, han dissekerer Lugten».<sup>448</sup> Krohg beskrev her akkurat den samme fragmenteringen som også Monrad tidligere hadde reagert på hos realistene (jf. s. 167).

---

<sup>445</sup> Maleriene behøvde altså ikke å ha mennesket som motiver; hovedsaken var at deres miljø ble skildret. Derfor kunne også landskapsmaleriet være en sentral sjanger.

<sup>446</sup> Krohg, «Den bildende kunst ...», 13.

<sup>447</sup> Ibid., 15.

<sup>448</sup> Ibid., 16.

Det var anomien, regelløsheten som hadde slått gjennom innen kunsten. Krohg beskrev hvordan den hadde slått gjennom også hos de høyere klassene, ved de unge kunstneres innsats: «Unge havde kastet Resten af den almindelige Dækslast overbord. Ingen Autoritet – aldeles ingen – ingen Regel i nogensomhelst Ting – det var Løsenet».<sup>449</sup> Syntesen kom påfallende nok først med en maler, Édouard Manet. Også han ville skildre tida, men med Manet kom en ny vekt på å gjengi synsinntrykkene slik de også hadde gjort inntrykk på maleren. Krohg siterte Manet, som skal ha sagt: «Det er blott det *inntrykk* som skal frem, det *inntrykk* som naturen gjør på oss tidens barn, for da får vi *tidens bilde*».<sup>450</sup> Derfor skulle man male ut av sitt eget hat og ut av sin egen kjærlighet. Med en slik perspektivering ville tidas bilde komme som en syntese.

Det var dette Krohg forbandt med impresjonismen på denne tida; han så den som en ærlig og følelsesmessig reaksjon på verden, et forsøk på å gi tidas bilde. Ingen av de norske malerne i samtida innfridde dette kravet, heller ikke Krohg selv. Han ga derfor uttrykk for håpet om at de yngre malerne måtte bli impresjonister, og male tidas bilde.

I artikkelen «Det ene fornødne i kunsten», publisert i det danske *Kunstbladet* i 1888, skrev Krohg om den store nordiske utstillingen som ble holdt i København. Han forsøkte på utstillingen å finne de unge kunstnerne som skulle innfri fordringen om å male tidas bilde. Utstillingen ga imidlertid et skuffende inntrykk, da ingen av de unge så ut til å innfri denne fordringen, og aller dårligst sto det til med de norske:

Om de unge norske er ikke stort andet at si, end at de ofrer mest og naar mindst. De ofrer gjerne Tegning, Farve og Behandling for et Indtryks og en Virknings Skyld, som de ikke naar. Hvorfor de ikke naar det, kommer sandsynligvis blandt andet deraf, at de ikke ofrer med Bevidsthed og Vilje. Deres Offer foregaar paa den Maade, at naar de synes der er kommet noget godt i Billedet, saa stanser de, bange for at ødelægge det gode. De arbejder paa et Lykketræf, og regner paa, at der ved et heldigt Tilfælde skal komme dumpende noget godt i Billedet, saa skal de nok vide at stanse og holde paa det. De kan ingenting.<sup>451</sup>

Krohg var nå begynt å tvile på om kunsten virkelig kunne ha den rollen som han hadde tiltenkt den. I den seinere tid var det ikke «frembragt noget hos os, som tyder paa at kunsten er nærmere ved at være en pulserende magt i det levende liv omkring os, end før». Sin egen generasjon, naturalistene, var han begynt å miste troen på, da de stort sett syntes å være opptatt av å utøve teknisk dyktighet i kunsten, noe som også gjaldt ham selv. Og Krohg ser ut til å ha

---

<sup>449</sup> Ibid., 17.

<sup>450</sup> Ibid.

<sup>451</sup> Krohg, «Det ene fornødne i Kunsten», i *Kampen for tilværelsen* (1920), 23.

blitt drevet dit av krefter større enn ham selv, for «trods min egen Stræben i anden Retning, den som jeg trodde paa, er jeg selv bleet staaende ved tomme overflødige tekniske Experimenter, som synes at si: ‘Saa fræk er jeg’». <sup>452</sup>

Derfor var det likevel den nye kunsten Krohg stilte sine forhåpninger til, da den fortsatt hadde mulighet til å *gripe* i stedet for å *imponere*, slik hans egen generasjons kunst var henfalt til. Og når Krohg snakket om å *gripe*, så var det viktig for ham at kunsten kunne gripe alle mennesker, ikke bare «fagmenn og raffinerte samlere», som han uttrykte det. Da han så utdypet hva han mente med at kunsten skulle kunne gripe alle, formulerte han seg på linje med Julius Langes oppfatning om kunstens verdi: «Du skal male slig, at du griber, rører, forarger eller glæder den store Hob *netop ved det samme, som har glædet, rørt, forarget eller grebet dig selv*, for det er vel derfor, du har malt dit Billede, vil jeg haabe». <sup>453</sup>

Det var denne artikkelen Erik Mortensen henviste til da han brukte Krohg i sitt eget oppgjør med den kulturradikale tradisjonen i Danmark (jf. s. 18). Det var Krohgs oppgjør med forfinelsen, med en kunst som var så opptatt av sitt tekniske raffinement at den ikke lenger hadde noen betydning for folk flest.

Krohgs omfavelse av den store hopens følelser for kunst, gjorde at han i denne anmeldelsen ytret seg som om han var helt på linje med Jonas Rasch, som hadde insistert på betydningen av «Publikums Dom»:

Og om du ogsaa, naar du ikke formaar dette, skulde bli' miskjendt og uretfærdig bedømt og om andre mindre dygtige og talentfulde, som smigrer publicums slette smag, skulde gaa foran dig, saa har du dog fortjent din skjæbne og publicum har ret. Din pligt er det at ta' det gjenstridige publicum i kraven og faa det til at standse og se paa hvad du har at vise det. Publicum har ret, paa samme maade, som en kvinde har ret, naar hun forkaster en frier, som har de fortræffeligste egenskaber og foretrækker en idiot, og du har ingen ret til at beklage dig. Kunstnerens evindelige klager over publicums dumhed er kun falliterklæringer. <sup>454</sup>

Hvis kunstnerne ikke klarte å engasjere publikum, fordi de ikke ga dem noe av interesse, så hadde publikum rett til å avvise deres kunst. Det betydde ikke at man skulle smigre publikum, for det var ofte i besittelse av en slett smak. Men malerne burde klare å framstille noe som publikum følte at angikk dem, som de ville fatte interesse for når de fikk se. Og slike bilder ville typisk være de som tolket samtidas liv.

---

<sup>452</sup> Ibid., 20.

<sup>453</sup> Ibid., 22.

<sup>454</sup> Ibid.

Krohg fant så godt som ingenting hos de unge nordiske kunstnerne som kunne innfri hans forventninger til en maler som skulle male *det ene fornødne*. Men det var invitert noen franske malere til utstillingen, og da han besøkte den franske avdelingen fikk han bekreftet at man fortsatt kunne stille slike forventninger til kunsten. For hos de franske malerne Roll, Besnard og Monet fant han akkurat det han savnet hos de unge nordiske kunstnerne.

De franske malernes fortrinn lå ikke på det tekniske området, for der var danskene bedre, mente Krohg. Men den franske kunsten viste sin overlegenhet ved å stå i et inderlig forhold både til sin tid og sitt publikum. Krohg mente nemlig å vite at kunsten i Frankrike var demokratisk. «Hver sjauer kjenner kunstnerne og følger deres fremskritt», hevdet han. Og i likhet med Aubert noen år tidligere var det særlig Rolls bilder som han hadde festet seg ved.

Rolls bilde *Le Travail* (fig. 21) hadde grepet samtidas liv i all dets umiddelbarhet: «For en duft av det arbeidende Paris omkring ham – av de siste dagers Paris».<sup>455</sup> Krohg hadde i kritikken av de unge nordiske malerne påpekt nødvendigheten av å være samtidige i sin kunst, i en slik grad at de ikke bare var barn av den tida de levde i, «men nesten av den dag på hvilken de lever». Det var vel Krohgs måte å uttrykke hvor voldsomt fort samfunnsendringene skjedde etter at moderniseringsprosessen hadde skutt fart. Og det satte krav til kunstnerne, som måtte være svært sensible i forhold til tidens preg. De franske malerne skuffet ikke.

Den danske kunstkritikeren Karl Madsen ga svar på Krohgs artikkel i påfølgende nummer av *Kunstbladet*. Det var spesielt Krohgs tese om at den nye og moderne kunsten burde kunne tiltale *alle* mennesker han reagerte imot. For når kunsten ikke lenger orienterte seg mot en krets av mennesker som var interesserte i kunst og forsøkte å forstå den, men skulle tiltale den store *hop*, så var den på ville veier. «Hoben vil intet positivt», hevdet Madsen, «den er gold som en Sten, uden befrugtende evne». Krohgs problemer var, ifølge Madsen, at han ble altfor ivrig etter å gi kunsten en nytteverdi for folket, etter at Tolstoy og Strindberg hadde utfordret kunstens rolle (Strindberg hadde hevdet at kunsten var luksus, uten noen nytteverdi). Krohg hadde i ren forvillelse gjort knefall for den store hopen.

Madsen reagerte på selve forventningen om at kunsten skal ha en nyttefunksjon. For å vise at forestillingen om kunstens nyttefunksjon heller ikke var sterkt verdsatt i de fremste kunstneriske miljøene i Frankrike, siterte han fra tredje bind i brødrene Goncourts dagbøker. I 1866 hadde Goncourt-brødrene skrevet følgende om dette temaet: «Forlange af et Kunstværk at det skal gøre Gavn, at det skal tjene et eller andet Formaal, er næsten at have de samme Begreber om Kunst, som den Mand, der havde anvendt *Medusas Skibbrud* til et Ur og sat

---

<sup>455</sup> Ibid., 25.



Skiven i Sejlet».<sup>456</sup> Madsen omfavnet her *l'art pour l'art*-estetikken. Kunsten er en egen verden, og kan ikke pålegges eksterne krav, slik som å bidra til moralsk utdanning eller ha noen annen nyttefunksjon. Dens eneste krav er i forhold til seg selv og sin egen kvalitet.

I tillegg til å så tvil om kunstens nyttefunksjon, kritiserte Madsen Krohgs naive oppfatning om at det franske publikummet hadde trykket de fremste kunstnerne til sitt bryst, slike som Monet, Besnard og Sisley:

Jeg har selv set mange Billeder af Monet blive begrinte paa Impresjonisternes Udstilling og hørt Folkets Røst udtale sig om Besnards Portræt, da det iforfjor var udstillet paa Salonen. Hvis disse Kunstnere hørte, at der var en Mand i Norden, der havde betegnet deres Billeder som Publikumskunst, vilde de nok bede om at faa han at sé ved Dagens Lys.<sup>457</sup>

Ifølge Madsen var det helt andre bilder på utstillingen som ville kunne røre den store hopen til tårer (Madsen nevnte spesielt Frants Henningsens melodramatiske bilde *Forladte* som et eksempel). Han så derfor Krohgs artikkel mest som et uttrykk for en skuffelse over at kunsten ikke lenger hadde den store appellen som den hadde hatt i forgangne tider. Men løsningen for kunstnerne var ikke å lefle for publikum; de fikk heller håpe å få dem tilbake gjennom et opplysningsprosjekt:

De faar komme tilbage lidt efter lidt, eftersom en stigende Oplysning gør dem det klart, at Kunsten endnu har Ting at sige, som det er værd at lytte opmærksom efter, at den endnu er et levende Led i Kulturudviklingene, og skriver paa sit Blad af Menneskeslægtens Historie med uforgængelig Skrift, at Blodet fra Samtidens store Hjerte stadigt strømmer gennem Kunstnernes Værker, snart feberuligt, snart sagte og sundt, men altid stærkt nok til, at der ikke behøves nogen stor Finfølelse for at mærke Pulsens banke.<sup>458</sup>

Erik Mortensens angrep på Madsens og den kulturradikale leirens hang til forfinelse bør altså nyanseres. For selv om Madsen kunne irettesette Krohg for hans mangel på kjennskap til den nyeste kunstens situasjon i Frankrike, eller for hans appell til publikums dom, så delte han Krohgs ønske om en kunst som hentet sin næring fra samtidas liv og som fortsatt kunne ha noe å si – om ikke til hopen, så iallfall til folket.

---

<sup>456</sup> *Kunstbladet*, 20. august 1888.

<sup>457</sup> *Ibid.*

<sup>458</sup> *Ibid.*

### *Estetisismens utfordring*

Frits Thaulow (1847-1906) er den norske kunstneren som må sies å ha knyttet seg sterkest til den franske *l'art pour l'art*-tradisjonen. Han hadde i 1870 reist til København for å bli marinemaler, men etter to år reiste han videre til Karlsruhe, der han studerte under Hans Gude. I Karlsruhe kom hans koloristiske begavelse til syne, og Gude skal ha berømmet hans evne til å stemme fargene sammen til en frisk og delikat virkning. Thaulow ble imidlertid ikke i Karlsruhe lenger enn til 1874, da han avsluttet sine akademiske studier og reiste til Paris for å bli nærmere kjent med den franske kunsten. I Paris ble han betatt av de franske friluftsmalerne og deres lysfylte bilder, der fargespillet var den dominerende estetiske interessen. Fra Paris sendte han regelmessig bilder til hjemlandet, der de ble utstilt i Kunstforeningen. Han var også ofte i hjemlandet og malte; i 1877 malte han på Lista, og året etter på Jæren. I 1879 reiste han til Skagen, bl.a. sammen med Krohg, mens vi i begynnelsen av 1880-årene kan finne ham i Kragerø. I 1883 tok han med noen unge malervenner til Modum, der han holdt det såkalte «friluftsakademiet» på ettersommeren. Blant de unge malerne finner vi også Edvard Munch, som var i besittelse av en koloristisk begavelse som Thaulow kom til å skatte høyt.

Thaulow ble talsmann for en estetisisme med brodd mot både en kunst som søkte det nasjonale og en kunst som engasjerte seg sosialt. Estetisismen er forståelsen av at kunstens oppgave er å søke skjønnheten; den er til for å «glede øyet». Slik insisterer den på autonomien som kunstens kjennetegn. Og Thaulow viste sin tilknytning til estetisismen tydelig gjennom sitt innlegg i debatten etter Krohgs innlegg om «Den bildende Kunst som Led i Kulturbevægelsen» i Den frisinnede Studenterforening i 1886. Her forsvarte han sin kunstneriske posisjon imot Krohgs angrep:

Altsaa Krohg mener at Kunstens Hovedbetydning ligger deri at den tager virksom Del i Løsningen af Tidens Opgaver – jeg mener dette er et uberettiget Krav til den bildende Kunst. Krohg mener at Malerne har Pligter og Ansvar – jeg mener at disse Pligter og dette Ansvar er hæmmende Baand, at Kunstens Opgave er at skaffe Øienslyst og kunstnerisk Nydelse.

Krohg staar her og siger til Dem: Vort Arbeide er Deres, vi har samme Maal – jeg staar her som Aristokrat – jeg siger: Der hvor vort fælles Arbeide skulde ligge, der ligger ikke Hovedsagen for os, vi er de Udvalgte, og det bedste i os forstaae kun af de Udvalgte.<sup>459</sup>

Thaulow beskrev sin kamp som maler som en seig kamp mot en uutviklet smak. Interessen for motivet og innholdet i kunsten var gjerne proporsjonal med mangelen på smak. Det var

---

<sup>459</sup> Sitert etter Østvedt, *Frits Thaulow: Mannen og verket* (Oslo: Dreyer, 1951), 88-89.

mangel på forståelse som hadde gitt ham hans eksklusive standpunkt, og hans overbevisning om at man måtte gjøre en stor innsats selv for å kunne nyte det beste i kunsten. Man måtte «betale megen Udvikling og lang Opøving af det vi kalder Kunstsans, ligesaa sikkert som der skal et øvet Øre til at nyde den bedste Musik».<sup>460</sup>

Krohgs fordring for malerne, at de burde male på «Tidens Billede» oppfattet Thaulow som like doktrinær som de akademiske reglene som malerne måtte følge tidligere. Det måtte føre til at den kunstneriske individualiteten gikk tapt. Fokuset måtte ligge på *hvordan* et bilde var malt, ikke hva man framstilte. Krohg hadde tidligere også vært talsmann for *l'art pour l'art*, påsto Thaulow, men hadde siden kommet til å predike *l'art pour la vie*. Thaulow innrømmet imidlertid at det kunne være vanskelig å forsvare for seg selv en slik ensidige interesse for det rent kunstneriske:

Jeg har undertiden tænkt: er der ikke Overdrivelse i denne altopslukende Interesse for det kunstneriske? Naar jeg staar kold og udeltagende overfor al den Elendighed og Sorg som et Billede kan fremstille og samtidig en original Farvemodsætning, en kunstnerisk Eiendommelighed kan bringe mit Hjerte til at banke – er jeg da ikke for meget Maler og forlidet Menneske? Det har jeg tænkt, men hvad hjælper det at tænke? Faar jeg se et nyt Billede, saa blir jeg bare Maler igjen. Længer kan jeg ikke komme. Og jeg vil ha Lov at stoppe der, jeg vil faa Lov at slippe at være Reformator – jeg har ikke Tid – jeg skal male ...<sup>461</sup>

Marcus Monrad hadde i sin *Kunstretninger* fra 1883 antydnet at man nærmest som en del av en logisk utvikling måtte ende i en slik kunstforståelse som Thaulow her ga uttrykk for. Vi har tidligere sett hvordan han antydnet at eksperter på forskjellige fag (de fagmennene som hadde spesialkompetanse omkring det motivet som ble avbildet) ville bli de beste til å dømme om realismens bilder (jf. s. 169). Men Monrad kommenterte i sin forelesningsrekke også hvordan kunstens utvikling kunne føre til at fagdommen etter hvert kom til å bli overlatt til kunstnerne selv. Det ville inntreffe når realismens søken mot det hverdagslige og trivielle (det som hadde mest realitet) hadde ført til motivet ikke lenger hadde noen betydning: «Ja det Trivilleste og Indholdsløseste har endog et vist Fortrin, da Kunstinteressen som saadan der bliver renest».<sup>462</sup> Dette er kunstens bevegelse mot estetisismen, mot *l'art pour l'art*-tradisjonen. For da motivet ikke hadde noen betydning lenger, kom kunstneren til å vektlegge sin tekniske virtuositet, og dermed kunne kunstnernes privilegerte posisjon ved kunstbedømmelsen forsvares:

---

<sup>460</sup> Sitert etter *ibid.*, 91.

<sup>461</sup> Sitert etter *ibid.*, 94.

<sup>462</sup> Monrad, *Kunstretninger*, 53.

Det kommer ikke an paa, hvad Billedet indeholder, eller hvordan det forresten er, men kun om det er «godt malet, godt skildret eller fortalt». Og saa bliver fremdeles – ikke det dannede Publicum og dets sunde Sands – men atter en Fagmand den eneberettigede Dommer over Kunstverkets Værd, nemlig nu ikke længer blot Historikeren eller den Naturkyndige, men Kunstneren af Fag, der alene kan bedømme Kunstmidlerne og den Maade, hvorpaa de ere anvendte. Kunstneren arbejder fremdels ikke for det dannede Publicum, men – for Kunstnere. Maleren for Malere, Digteren for Digtere.<sup>463</sup>

En slik kunstnerisk virtuositet ville kunne kaste en viss glans over verket, slik at dets indre tomhet ble skjult. Men forførelsen ville ikke vare lenge, da det likegyldige og tomme i verket snart måtte virke tilbake på utførelsen: «Det Raae vil udføres raat».

Monrad kritiserer her anomien som preget den unge kunsten. Han kommenterte at man overfor bilder som var malt i «drøie Klatter», med grelle lokalfarger som ikke var tonet sammen, ikke lenger kunne si at det var rått eller utilfredsstillende, slik man kunne før. Det ble forventet at man skulle anerkjenne at det heller var malt «i ‘den nye Stil’, paa hvilken alle fra den ældre Tid af gjældende Regler ikke mere tør anvendes».<sup>464</sup> Kun de som var nye, ferske og grønne fikk lov å uttale seg om den nye, ferske og grønne kunsten.

Det var allerede i tida en tendens mot en rå utførelse, nemlig at skissene ble framhevet på bekostning av de ferdige bildene. Han beskrev dem som «disse modern-realistiske Billeder, der mere ligne Undermalinger og Skizzer end udførte Malerier». Det hadde også utviklet seg en krets av folk som omfavnet denne kunsten: «(...) der udbreder sig efterhaanden et mere eller mindre kunstlet Liebhaberie for det Raae og Skizzemæssige, medens en omhyggeligere Udførelse ‘ikke lønner Umagen’».<sup>465</sup>

Aubert kritiserte Monrads *Kunstretninger* i sin tredje artikkel om Høstutstillingen i 1884. Her skrev han at Monrads betraktninger «er bygget over et saa lidet indgaaende Kjendskab til de moderne Kunstretninger, at man kunde fristes til at kalde dem ‘sex Forelæsninger’ fra den syvende Himmel». Aubert reagerte mot Monrads beskrivelse av naturalismen som et klattemaleri for de ferske og grønne, og framholdt mot dette at det åndelige like gjerne kunne finnes i malemåten. Man kunne umulig bedømme de unges kunst etter de gamle målene: «Det gjælder i ethvert Tilfælde at naa ind under det Synspunkt, hvorfra et Kunstverk vil ses og bedømmes».<sup>466</sup>

Det var også slik Baudelaire tidligere hadde sett kritikkens oppgave, ifølge Bourdieu:

---

<sup>463</sup> Ibid.

<sup>464</sup> Ibid., 4.

<sup>465</sup> Ibid., 55.

<sup>466</sup> *Aftenposten*, 29. oktober 1884.

He dispossesses the art critic of the role of judge conferred by, among other things, the academic distinction between the phase of the work's conception, superior in dignity, and the subordinate phase of its execution, the place of technique and know-how, and instead as that the critic submit in some way to the work, but with a wholly new intention of creative readiness, striving to bring to light the deepest intentions of the painter. This radically new definition of the role of the critic (...) is logically inscribed in the process of the institutionalization of the anomie that is the correlative of the formation of a field in which each creator is authorized to establish his own *nomos* in a work, bringing along with it the principle (without antecedents) of his own perception.<sup>467</sup>

Innrømmelsen av at den nye kunsten ikke kan vurderes etter de gamle målene er det som gjør Aubert til en moderne kritiker i 1880-årene; det er det som skiller ham fra den generasjonen av kritikere som virket tidligere, som Monrad og Dietrichson. Kritikeren var en som måtte lytte etter den nye loven. Aubert forsto at utviklingen i malemåten eller de rent kunstneriske virkemidlene spilte en stor rolle i den kunsten som var i ferd med å bryte gjennom, og han var interessert i å finne dens betydning. Men hva la han i formuleringen om at det åndelige kunne ligge i malemåten?

Det kan høres ut som en innrømmelse til estetisismen, til *l'art pour l'art*-tradisjonen, der formen, den rent kunstneriske behandlingen, blir verkets innhold. En slik forståelse lå riktignok langt unna da han beskrev den kunstneriske praksisen i forbindelse med Rolfs bilder i 1884. Men samtidig husker vi også hans positive vurdering av Thaulow i 1882, som en maler som framstilte en «øyets kunst» (jf. s. 146). Var Aubert virkelig en moderne kritiker som lyttet seg til hvert enkelt verks lov, og bedømte det ut fra dets eget synspunkt?

Aubert ser i begynnelsen av 1880-årene ut til å ha hatt noen av de samme tvetydige holdningene til den kunstneriske virtuositeten som Thaulow innrømmet å ha i 1886 («er jeg da ikke formeget Maler og forliden Menneske»). Han berømmet *Daggry* for dets fine lysvirkning og stemning, og omfavnet Thaulows estetisisme i 1882. Men disse ansatsene måtte snart vike plassen for en estetikk som var preget av møtet med Millets kunst. Den var karakterisert nettopp av at kunstneren burde være like mye menneske som maler («ikke alene være maler, men menneske tillige», som Courbet hadde formulert det).

Det skulle heller ikke vare lenge før Aubert ble mer i tvil om berettigelsen av Thaulows kunstneriske prosjekt. Det skyldtes også at Thaulow etter hvert beveget seg bort ifra sin djerne realisme, og snart framsto som en «Landskabskomponist», som lot sin delikate smak prege bildene. Denne innvendingen reiste Aubert på bakgrunn av de to pastellene Thaulow var representert med på Høstutstillingen i 1884. Thaulow holdt seg ikke så strengt til motivet

---

<sup>467</sup> Bourdieu, *The rules of art*, 68.

lenger, som han tidligere hadde gjort. Det syntes som om han hadde fått en trang til å dikte, noe Aubert fryktet ville kunne føre den norske kunsten på avveie. Det var realismen som var i besittelse av den største kunstneriske kraften, noe som også viste seg i litteraturen gjennom Bjørnsens og Ibsens prosadiktning. Realismen ville kunne bidra til å utvikle en kunst med et hjemlig og nasjonalt preg, og derfor var Thaulows utvikling bekymringsfull:

Har den Betragtning Sandhed, der i det sterkere Virkelighedskrav, som den nyere Stræben stiller, ser et Haab for vor Kunst om, at den gennem en mere realistisk Strømning skal vinde Styrke i sit gjemlige Præg, da er det ogsaa for vor Kunstudvikling meget for tidligt, om Thaulow nu vilde svigte.<sup>468</sup>

Thaulows utvikling tok imidlertid ingen sunnere retning for Aubert, snarere tvert imot. Da han anmeldte Høstutstillingen i *Nyt Tidsskrift* i 1885 måtte han slå fast at det heller ikke var stemningen som fengslet en mest i møte med Thaulows kunst, det var snarere «det fint konstruerte øies kjæle og nydelsessyge følsomhed for farvernes mest udsøgte harmonier».<sup>469</sup> Aubert kommenterte også at Thaulow selv hadde gitt til kjenne en «gourmandmessig» oppfatning av kunstens vesen, da han hadde sammenliknet nytelsen av maleriet med nytelsen av vin. Når man betraktet Thaulows malerier kunne man også se at hans interesser stort sett var rettet mot det rent koloristiske.

Det er tydelig at Thaulows aristokratiske holdning og hans kunsts tilknytning til en franskinspirert estetisisme plaget Aubert. Thaulows kunst var for lite knyttet til det norske; best var han når han malte sine norske motiver og var tro mot virkeligheten. I slike bilder, som de han hadde malt i Kragerø i 1882, hadde Aubert sett Thaulow som en maler som hadde gått foran når det gjaldt å fornorske vår kunst. Men den Thaulow var i ferd i med å erstattes av en ny Thaulow som var mindre nasjonal, en kosmopolitisk maler som var eksponent for en øyets kunst.

### ***Impresjonismen og teorien om «det uskyldige øyet»***

Da Heiberg i anmeldelsen av Høstutstilling i 1883 kommenterte publikums usikkerhet i møte med den nye kunsten, hevdet han at denne usikkerheten særlig kom fram i møte med de aller yngste malerne. Spesielt gjaldt dette de malerne som hadde malt under Frits Thaulows veiledning på Modum sommeren 1883. Ifølge Heiberg førte usikkerheten gjerne til en fiendtlig holdning, slik det hadde kommet til uttrykk i *Aftenposten*, som hadde anmeldt utstillingen

---

<sup>468</sup> *Aftenposten*, 8. november 1884.

<sup>469</sup> Aubert, «Kunstnernes fjerde høstutstilling», *Nyt Tidsskrift* 4 (1885); 574.

dagen etter at Høstutstillingen var åpnet. Heiberg kritiserte *Aftenpostens* anmelder for hans manglende innsikt i og respekt for bildekunsten. Det var «en Kritik bygget paa et Par Timers Studium, formet af en løs, ægte 'journalistisk' Pen, gaaende ud paa, at omtrent alt, hvad de yngste har leveret, er noget Hærk».<sup>470</sup>

I den anonyme anmeldelsen i *Aftenposten* hadde Modum-malerne blitt kritisert for å male i «den franske Teint», i en stil som allerede hadde utspilt sin rolle i Frankrike selv. Denne anmeldelsen var antakelig skrevet av Frederik Bætzmann,<sup>471</sup> og han hadde følgende betraktninger om det han så som den franske forløperen: den impresjonistiske kunsten.

Den franske Impresjonisme kom som en Protest, en Reaktion mod den i en god Del af det andet Keiserdømmets officielle Kunst gjenoptagne flade, karakterløse Idealiseren. (...) Det varede dog ikke længe, før der inden Skolen selv indtraadte en Splittelse. Man var kommet ud over Manet, der allerede erklæredes at betegne et tilbagelagt Standpunkt, og som paa sin Side trak sig bort fra den impressionistiske Special-Salon. For Øieblikket lever den franske Impressionisme et vegeerende Liv, og det er vel kun et Tidsspørgsmaal, naar Vandet fra denne lille Bagevje atter helt vil blive optaget og vil forsvinde i den franske Kunsts store, brede Strøm.<sup>472</sup>

Bætzmann beskrev her den samme prosessen som Bourdieu har beskrevet i «Manet and the institutionalization of anomie». Etter at Manet hadde brutt med den akademiske tradisjonen og skapt en ny lov for kunsten, var det oppstått en lovløshet i feltet. Den splittelsen som Bætzmann beskriver innen impresjonismens rekke er en logisk følge av denne lovløsheten. Det er forsøket fra de unge malerne på å ta over de eldre malernes status som opprørere, som de genuine avantgardekunstnerne. Bourdieu har beskrevet dette som en prosess som ble institusjonalisert i feltet, og som bare øket i tempo; avantgardekunsten ble de unges kunst.<sup>473</sup>

Bætzmann så situasjonen annerledes, splittelsen var et tegn på at opprøret var i ferd med å ebbe ut, og at den store tradisjonen innen fransk kunst ville gjenetableres. Dermed kunne Bætzmann også avfeie impresjonismen allerede før den hadde fått fotfeste i den norske kunsten. For mens han kunne finne en kulturbevegelse i den franske impresjonismen, ved deres bevisste valg av emner (Bætzmann har kanskje hatt Manets bilder i tankene), så var den kulturelle bevisstheten helt fraværende hos deres norske epigoner. De syntes å tro «at for at et Kunstværk skal naa Høidepunktet af Fuldendthed, bør Emnet saavidt mulig afstrefes al Betydning, al Karakter, al Interesse». Bætzmann anmodet de unge malerne om å følge sin læ-

---

<sup>470</sup> *Dagbladet*, 20. desember 1883.

<sup>471</sup> Olga Schmedling har identifisert forfatteren som Bætzmann i Schmedling, *Høstutstillingen – Bildende Kunstneres Styre – forutsetninger*, 193.

<sup>472</sup> *Aftenposten*, 8. desember 1883.

<sup>473</sup> Se Pierre Bourdieu, «Manet and institutionalization of anomie», i *The field of cultural production: Essays on art and literature* (Cambridge: Polity Press, 1993), 238-253.

remester, Frits Thaulow, i hans praksis, og ikke i hans teorier. For i sine malerier var Thaulow «fortræffelig», mens teoriene var tvilsomme. Kunstnerne burde arbeide for «det store menige Publikum», avsluttet Bætzmann, bare slik kunne de bli kunstnere «*sans phrase*», som han uttrykte det. Kunstens dyrkelse av sin egen stil og sitt eget uttrykk var i ferd med å føre den inn i isolasjonen.

Bætzmann avviste altså impresjonismen for dens distanserte betraktning, for dens mangel på interesse av å *formidle* noe. Men Thaulows kunst kunne han omfavne. Bætzmann var her på linje med de fleste kritikerne, som særlig var begeistret for *Haugsfossen* (fig. 22). For dette var et bilde som gikk inn i en god romantisk tradisjon for å male de storslagne vannfallene i Norge, og publikum ville heller ikke ha problemer med den tekniske siden ved Thaulows bilde. For her var steinene og vannet framstilt med tilnærmet naturalistisk klarhet.

Erik Werenskiold var da heller ikke sent ute med å avvise at Thaulow var en impresjonistisk maler. I sin anmeldelse av Høstutstillingen i *Dagbladet*, en uke etter Bætzmanns anmeldelse, skrev Werenskiold at *Aftenpostens* kritiker umulig kunne vite hva impresjonismen var. For mens Thaulows kunst utmerket seg ved sin «Smag, lækre Farver, delikat Behandling», så var impresjonismen opptatt av «Totalindtrykket, særlig da Lysvirkningen; de legger særskilt Vægt paa det levende, det flygtige, bliver ofte raa sogar».<sup>474</sup> Slik var deres kunst gjerne det stikk motsatte av Thaulows smakfulle maleri.

Ifølge Malmanger er det nettopp Werenskiold som skal ha æren for å ha introdusert impresjonismen til et norsk publikum.<sup>475</sup> Werenskiold skrev en begeistret artikkel om impresjonismen etter å ha besøkt impresjonistutstillingen i Paris våren 1882. Artikkelen «Impressionistene» sto på trykk i *Nyt Tidsskrift* i 1882. Her forklarte Werenskiold impresjonismen som en retning der malerne forsøkte å gjengi det umiddelbare inntrykket som naturen gir, «med andre ord tingene, ikke saaledes som vi *vet* at de er, men saaledes som de *ser ut*».<sup>476</sup> Han så impresjonismen som en utviklet naturalisme. Slik var den i pakt med maleriets bestemmelse, da maleriet nettopp skulle «virke gjennom illusjonen». Det var en illusjon som var optisk i stedet for plastisk; den ga det momentane bildet av naturen i stedet for det mer konstante, som karakteriserte den eldre akademiske kunsten. Denne nye kunsten krevde derfor også begavelse av kunstneren, i motsetning til den eldre, som var mer som et håndverk som kunne læres.

---

<sup>474</sup> *Dagbladet*, 15. desember 1883. Dette var en av de få rene anmeldelsene Werenskiold kom til å skrive.

<sup>475</sup> Se Malmanger, «'Impressionismen' og *Impressionisten*», 34.

<sup>476</sup> Se Erik Werenskiold, «Impressionistene», i *Kunst. Kamp. Kultur: Gjennom 40 aar i tekst og billeder* (Kristiania: Cammermeyers, 1917), 64.



I likhet med Werenskiold var Aubert også svært opptatt av den impresjonistiske kunsten. Da han kommenterte hvordan de franskinspirerte bildene på Høstutstillingen i 1884 var opptatt av å framstille luft og lys i sine malerier, så var det den impresjonistiske kunsten som var inspirasjonskilden. Tre år seinere kommenterte han i sin kritikk av Høstutstillingen at det var Christian Krohg som framsto som den fremste eksponenten for en kunst som var opptatt av det eksperimentelle studiet av lyset. Det var først og fremst gjennom Krohg at «Impressionismen [hadde] git vore yngste Kunstneres Arbejde en egen Fart».<sup>477</sup> For Aubert var Krohg her en mer betydningsfull kunstner enn Thaulow. Og grunnen til det var at han i sin impresjonisme fortsatt var en utøver av en virkelighetskunst. Han hadde ikke tatt steget over i estetisismen og skjønnhetsdyrkelsen, slik Thaulow hadde, og unngikk dermed dens fallgrube: et aristokratisk gourmanderi.

Impresjonismens mål var nemlig ikke å «glede øyet»; det var i stedet en kunst som var preget av «det uskyldige øyet». En slik kunst var opptatt av å formidle synsinntrykk, «impressions», direkte og uformidlet. Det var en kunst som var opptatt av «sansningens øyeblikk», et begrep vi har sett Margrethe Vullum bruke om Thaulows kunst så tidlig som i 1881. Hun hadde da imidlertid omtalt ham som en realist. Også Monrad grep til begrepet om «sansningens øyeblikk» da han i *Kunstretninger* kritiserte realismen for å utarte til sensualisme i impresjonismen. Begge så godt impresjonismens preg av en distansert holdning. For dette var en kunst som ikke engasjerte seg sterkt med sitt motiv, men markerte en distanse gjennom en ren skildring av sanseerfaringen.

Et resultat av impresjonismens forsøk på å gi et rent bilde av sanseintrykket var at den kom til å avvise bildekomposisjonen. Komposisjon ble forstått som et resultat av sinnets arbeid og av akademiske regler, og var uforenelig med fokuset på det «uskyldige øyet». Derfor finner man i impresjonistiske bilder en tendens mot at hovedfigurer blir tilfeldig kuttet av, avbrutt av rammen, slik som i mange av Edgar Degas' malerier. Og interessant nok var Aubert tidlig i sin kritiske karriere opptatt av betydningen av slike avkutninger i bildene.

Vi har tidligere sett at Aubert tidlig i 1880-årene var opptatt av at malerkunsten skulle kommunisere med folket, og at den derfor måtte innfri både skjønnhetskrav og kunne formidle fortellinger. Likevel var han åpen for berettigelsen av en eksperimenterende kunst som gikk på tvers av disse forventningene, dersom denne eksperimenteringen kunne være med å utvikle virkelighetskunsten. Malerne ble i dette perspektivet å betrakte nærmest som vitenskapsmenn som konsentrere sin oppmerksomhet om mindre deler av maleriet for å få grep om disse. En

---

<sup>477</sup> *Dagbladet*, 2. oktober 1887. Her sitert etter Malmanger, «'Impressionismen' og *Impressionisten*», 31.

slik innsnevring av interessen ville på lang sikt være nyttig, selv om det i øyeblikket måtte føre til at verket som helhet ville lide.

Dette perspektivet er tydelig i Auberts anmeldelse med tittelen «Fra Kunstforeningen» som sto på trykk i *Morgenbladet* i januar 1882. Her kommenterte Aubert Krohgs bilder, og interessant er det han har å si om *Vindstille*, som var stilt ut hos Blomqvist. Selv om Aubert var kritisk til bildet, forsøkte han likevel å bringe fram det fortjenestefulle ved det ved å hen- vise til det han oppfattet som tidas «viktigste Fremskridtsmoment».

Krohgs *Vindstille* ble kritisert for sine komposisjonsmessige mangler. Det var karakterisert av en brå avkutting, som gjorde at omgivelsene forsvant. Bildet ble fragmentarisk – «som en Dagbogsoppteignelse», kommenterte Aubert. Denne fragmenteringen oppfattet han, i likhet med Monrad, som kunstens gjenspeiling av typiske trekk i tida: «Lider vor Tid i saa mange Stykker af det fragmentariske, deler visselig Krohgs Kunst denne Lidelse i en potense- ret Grad, og det er derfor naturligt, at vi faar saameget godt Raastof, men saa lidet færdigvir- ket Kunst». <sup>478</sup>

For å karakterisere *Vindstille* og andre av Krohgs bilder fant Aubert det nyttig å benyt- te et begrep som franskmennene hadde tatt i bruk, nemlig «photographisme». Dette mente han passet på Krohg, som malte sine bilder som om gjenstandene var oppstilt foran et objektiv, gjerne med en stor grad av tilfeldighet. Linda Nochlin har også kommentert hvordan øye- blikksbildet ble viktig innen realismen, da tidsfragmentet bidro til å eliminere de tradisjonelle moralske og metafysiske verdiene som maleriet hadde vært «belemret» med. <sup>479</sup> Aubert så godt denne sammenhengen, men hans idealistiske grunnsyn gjorde at han hadde problemer med å akseptere slike fragmenter.

Likevel ble ikke Aubert stående ved dette kritiske standpunktet. Og interessant nok var hans forklaring at maleriets tendens mot fragmentering var en logisk konsekvens av et fram- skritt innen malerkunsten selv. Aubert mente at den fragmenteringen som preget tida og male- riet kom som en logisk følge av bestrebelsen mot å «beherske Virkeligheden». De unge realis- tene (han brukte ikke impresjonisme-begrepet på denne tida) hadde fragmentert sin kunst ved å gripe til lokalfargene. Ifølge Aubert så gjorde de dette for å kunne gripe virkeligheten bedre. Klarte man å male lokalfargen, og den korreksjonen av den som fulgte av malerens avstand fra objektet, ville lyset og klarheten følge med på kjøpet. Kolorismen ble dermed knyttet til virkelighetsgjengivelse.

---

<sup>478</sup> *Morgenbladet*, 11. januar 1882.

<sup>479</sup> Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin Books 1971), 31.

For Aubert var dette tidas mest sentrale oppgave, det var her kunstens framskrittsoppgave lå. Beherskelsen av lokalfargen måtte følgelig føre til at mindre tid kunne vies til maleriets øvrige oppgaver; det var nødvendig at tegning og komposisjon måtte bli forsømt for en tid, mens kolorismen trådte i forgrunnen. Derfor ville Aubert unnskyldte mange av de unge kunstnerne, deriblant Krohg. Deres ensidighet var nødvendig for en tid.

Mens både Werenskiold og Aubert så denne kunsten som preget av et «uskyldig øye» som kunne rive ned de akademiske konvensjonene, så var Dietrichsons perspektiv et annet. I 1884 publiserte han sin respons på Werenskiolds forståelse av impresjonismen i artikkelen «Impressionisme, Et Indlæg i Dagens Strid» i *Norsk Maanedsskrift for Literatur, Kunst og Politik*. Som motto for artikkelen hadde Dietrichson satt Goethes utsagn «Bilde, Künstler! Rede nicht», som et uttrykk for det han så som Werenskiolds ensidighet i lovprisningen av impresjonismen. Han kunne anerkjenne Werenskiolds artikkel som en poetikk for sitt eget maleri, som et kunstnerisk manifest, men ikke som en edruelig bedømmelse av samtidas kunst. For Werenskiold hadde i omfavnelsen av impresjonismen henvist den tidligere (akademiske) kunsten, den plastisk orienterte, til fortida. Den var ved sin mangel på illusjon et tilbakelagt stadium. Det var en påstand Dietrichson ikke kunne akseptere. Han viste hvordan alle de tidligere store mestere i maleriet også hadde forsøkt å framstille bevegelse i maleriet gjennom et plastisk moment. De hadde gjengitt bevegelse gjennom figurenes linjer, det Dietrichson kalte «Eurythmien», som var det samme som rytmen i musikken. Det var altså en stilistisk framstilling av bevegelse, og Dietrichson forsvarte med all sin kunsthistoriske autoritet *stilen*, den konvensjonelle framstillingen, i bildekunsten.

Impresjonismen var heller ikke fri for konvensjonen, hevdet han. Dietrichson ga en definisjon på impresjonismen som faktisk viste en stor forståelse for dens kjennetegn. Impresjonismens eiendommelighet var, skrev han, «at den dekomponerer Farven og med genial Energie griber det tilfældige Øjeblik for ved Farvens Hjælp at lade Formen træde tilbage til Fordel for Bevægelsen».<sup>480</sup> En slik fargedekomponering var i seg selv en abstraksjon, mente Dietrichson, samtidig som en impresjonist gjennom sine farger også ville abstrahere bevegelsen fra formen. Impresjonismen måtte dermed også oppfattes som en stil.

For Dietrichson kom impresjonismen til å være et barn av den moderne tida:

Impressionisterne, NB.: de dygtige iblandt dem, ikke de forskruede og affekterede, ere de begavede Børn af Jernbanernes, Telegrafernes, Verdensudstillingernes og Fotografiernes nervøse Tid og have sin store Fortjeneste

---

<sup>480</sup> Lorentz Dietrichson, «Impressionisme, Et Indlæg i Dagens Strid», i *Fra Kunstens Verden. Foredrag og studier* (København: Gyldendal, 1885), 181.

ved den overordentlige Sikkerhed, hvormed de forstaa at hensætte ethvert Punkt i sine Billeder med det rette Syn for Totalvirkningen ...<sup>481</sup>

De dyktige impresjonistene var for Dietrichson malere som Manet og Raffaelli. Likevel var han også skeptisk til om deres kunst ville ha betydning for framtida, da det var en «Øjeblikskunst» som betinget en «Øjebliksbetragtning». Vi kjenner igjen Monrads synspunkt fra *Kunstretninger*.

For Dietrichson kom impresjonismen til å framstå som et ekte barn av den moderne tida, fokusert som den var på det travle og hurtige, en kunst som var inspirert av fotografiets øyeblikksbilder. Verdensutstillingene hadde nok også sin del av skylda, mente Dietrichson, da publikum ikke hadde tid til å se på detaljer på slike store mønstringer. Men dermed ble impresjonismen heller ingen genuin kunst, for kunst er ikke laget for en flyktig betraktning. Et maleri skal man kunne komme tilbake til gang etter gang, «fordybe sig i Detaillen med den Kjærlighed, man saa gjerne bringer ethvert sandt Kunstværk imøde».<sup>482</sup> De impresjonistiske malerienes rent maleriske stil ville man bli fort ferdig med.

Impresjonismens største fortjeneste var for Dietrichson at den hadde gjenvunnet helhetsvirkningen etter at realistiske retninger hadde forapt seg i detaljstudier. Og i denne stilen var også impresjonismen noe helt annet enn blodløs imitasjon; den var tvert imot «et kraftigt Udtryk for noget Personligt i den moderne Kunsts Væsen». Manet var den opprinnelige impresjonist, som malte med et genialt blick og en fascinerende dristighet: «her var en genial mægtig Originalitet, der vilde bryde sig Vej og hvis ubestridelige Dygtighed gjorde, at man tilgav Exentriciteten».<sup>483</sup> Problemet var imidlertid at med Manets etterfølgere forsvant gjerne det personlige uttrykksbehovet. De apet etter Manets stil, men klarte ikke å bruke den i det personlige uttrykks tjeneste, slik han hadde gjort. De ble stildyrkere som ikke hadde noe å si. En slik kunst kunne heller ikke bli en varig kunst, da den manglet «det umiddelbare Forhold til Livet». Kunstnerne måtte igjen knytte seg til livet, slik at de kunne fullføre kunstens egentlige mål, som var å være et oppdragelsesmiddel for folket.

Dietrichson kritiserte her den distansen og mangelen på engasjement som preget impresjonismen. Det var den samme distansen som heller ikke Bætzmann kunne akseptere. Det ble en alt for kjølig kunst. Samtidig antydet Dietrichson at dyrkingen av impresjonismen som stil hadde ført kunsten over i estetisismen. Her fikk Dietrichsons grep om et viktig moment i

---

<sup>481</sup> Ibid., 200.

<sup>482</sup> Ibid., 197.

<sup>483</sup> Ibid., 195.

impresjonismens utvikling. For mens den til å begynne med måtte betraktes som en kunst som søkte en større virkelighetseffekt gjennom sin evne til å gripe atmosfæriske og flyktige fenomener, så utviklet den seg imot et maleri hvor dyrkingen av de estetiske virkemidlene ble stadig mer fremtredende. Monets utvikling er her karakteristisk. Hans mange bilder av vannliljene fra sin egen landskaphage i Giverny, som han malte fra 1890-årene og framover, viser en utvikling imot et maleri som dyrker farger og strøk, og som har en klar tendens imot en utflating av formen. Slik kan impresjonismen betraktes som viktig for utviklingen av den abstrakte kunsten. Denne Monets sene impresjonisme er veldig forskjellig fra den tidlige impresjonismen, som han var med å utvikle i Argenteuil mellom 1873 og 1876, og må betraktes som en estetisisme, en kunst for å «glede øyet».

Men Dietrichson så ingen verdi i en slik utvikling i 1885. I likhet med Monrad og Aubert kunne han ikke omfavne en utvikling hvor kunstnerne dyrket kunsten for dens egen skyld. Det var kunstens forhold til livet som var det viktige; kunstnerne burde være opptatt av livet, og ikke av kunsten selv. «Naar Kunsten begynder at spejle sig – er det forbi med den som med al naiv Skjønhed», skrev Dietrichson, og la til hvor sterk denne tendensen til å speile seg selv var i samtidens kunst, med bilder som bar tittelen «et Atelier».<sup>484</sup> Hans avvisning av doktrinen om kunst for kunstens skyld var like klar som hos Krohg.

Men mens Dietrichson avviste at impresjonismens bilder ga et konvensjonsfritt bilde av verden (altså nærmest stilløse bilder), så skulle Krohg mot slutten av tiåret komme til å betrakte impresjonismens bilder som nettopp frigjort fra konvensjoner. For ham skulle impresjonismen komme til å være en kunst som var preget av «det uskyldige øyet». Vi skal mot slutten av kapitlet se at han kom til å bli talsmann for Munchs kunst nettopp ut fra denne teorien. Først skal vi imidlertid se nærmere på den mottakelsen som Munch fikk da han først presenterte seg på den norske kunstscenen, som en ung og kompromissløs ung maler.

### ***En misforstått kunstner? Myten om Munch***

Både Fredrik Bætzmann og Lorentz Dietrichson hadde tydelig vist sin skepsis til de unge kunstnerne som hadde studert under Thaulows ledelse på Modum sommeren 1883. En av disse unge kunstnerne var Edvard Munch, som fikk antatt et av sine bilder på Høstutstillingen samme året. Han var dermed en av de kunstnerne som Bætzmann hadde kritisert for å male motiver uten karakter og interesse, og å føre kunsten på avveier.

---

<sup>484</sup> Ibid., 202. Se også Malmanger, «'Impressionismen' og *Impressionisten*», 36.

Gunnar Heiberg tok i sin andre artikkel om Høstutstillingen i 1883 Munch i forsvar, og berømmet hans bilde *Et kvistværkelse*. Heiberg mente at Munch hadde levert det beste bildet av de yngre malerne, og understreket hvordan Munch hadde maktet å få fram en gråkald og søvnlug stemning i bildet. Det vitnet om en «fin og inderlig Følelse». Han så tydelig en stor malerbegavelse i ferd med å tre fram. Riktignok var han kritisk til det han oppfattet som mangler i stoffbehandlingen; «det kalkagtige i Skjorten faar en til at grøsse», skrev han, og skyldte på påvirkningen fra Krohgs «flotte» malestil. Krohg hadde veiledet Munch og noen andre unge kunstnere foregående vinter. Likevel hadde bildet «Fortrin, som ikke kan læres, mens Manglerne er af dem, som kan bødes paa, hvis Viljen er der».<sup>485</sup>

Munch var blitt utpekt som en av de mest interessante unge malerne på Høstutstillingen i 1883, og det ble følgelig stilt forhåpninger til hans utvikling. Men det viste seg snart at Munch ikke klarte å innfri de konservative kritikernes eller publikums forventninger. Allerede året etter skrev *Morgenbladets* kritiker om Munchs *En Pige* (fig. 23), senere kalt *Morgen*, da det var stilt ut på Høstutstillingen at «Udførelsen er fuldstændig skizzemæssig, nærmest lig en Undermaling». Maleriet gikk helt på tvers av de forventningene anmelderen hadde til et skjønt bilde: «Motivet og dets Behandling er så påfaldende smagløs, for ikke at benytte et sterkere Udtryk, at neppe det mest fremskredne Publikum vil lade sig det byde».<sup>486</sup>

I 1885 stilte Edvard Munch ut sitt portrett av Jensen-Hjell (fig. 24) på Høstutstillingen, og *Aftenpostens* anmelder S.S. kritiserte Munchs malemåte kraftig:

Det er ikke engang riktigt undermalet, men raat oplasket paa Lærredet, og ser nærmest ud til at være gjort med de forskjellige Farveklatter som har ligget igjen paa Paletten efter Udførelsen af et andet Maleri. I Vedkommen- des Ansigt har diverse af disse Klatter fundet Plads, deriblant en stor hvid Plet der figurerer det ene Øie, som Kunstneren har sløffet, for i sit impressionistiske Effekjtjageri at give os den hvide Reflex fra Lorgnetglasset i Stedet. Dette er Impressionismens Yderlighed, Kunstens Vråengebillede. Som en Karikatur har Billedet opnaaet at faa Folk til at le, og det er jo muligt at det alene har været Hensigten. Men paa samme Tid har det vakt Forargelse, en Forargelse som ogsaa rammer den Jury, der har ladet et saadant Billede slippe frem til en Udstilling.<sup>487</sup>

*Dagens* kritiker på Høstutstillingen i 1885, H.G., hevdet at Edvard Munch kunne gjøre fordring på tittelen «Det Hæsliges Maler». H.G. kommenterte at siden Munch hadde kalt bildet av

---

<sup>485</sup> *Dagbladet* 22. desember 1883. Nils Messel har trukket fram denne anmeldelsen av Heiberg for å vise at mot- takelsen av Munchs kunst i 1880-årene ikke var så negativ som det tradisjonelt har vært framstilt. Messel oppfattet det som en myte som Jens Thiis hadde vært med å bygge opp. Se Nils Messel, «Edvard Munch and his Critics in the 1880s», i *Kunst og Kultur* 77 (1994): 213-227.

<sup>486</sup> *Morgenbladet*, 4. november 1884.

<sup>487</sup> *Aftenposten*, 5. november 1885.

Jensen-Hjell for et portrett, «saa faar vi vel tro, at han virkelig har havt en alvorlig Mening med det, skjønt det ligger ulige nærmere at tage det for en kaad Spøg, en Karikaturpræstation, thi et verre Misbrug af Pensel og Farver skal man vistnok lede forgjæves efter».<sup>488</sup> Munch ble følgelig ikke kritisert for å mangle teknisk dyktighet, men for at han ikke tok hensyn til sitt publikum. Kritikerne mislikte at Munch hadde fjernet seg for mye fra virkeligheten i portretteringen.

H.G. så Munchs portrett som et eksempel på hvordan impresjonismen kunne drives til sin ytterlighet. Bildet kom dermed til å framstå som en satire: «Det er virkelig ikke muligt at bare sig for Latter lige overfor dette al Beskrivelse trodsende 'Portræt' med sine løierlige Klatter». Munchs påføring av sterke fargeklatter gjorde at maleriets flate ikke framstod som transparent i forhold til den personen som skulle framstilles der. Fargeflekkene tiltrakk seg for mye oppmerksomhet, noe som var spesielt framtreddende i framstillingen av lorgnetten: «den hvide, som skjuler hele det ene Øie og skal betyde Reflexen fra Lorgnetglasset». Maleriet hadde mistet sin umiddelbare forbindelse med virkeligheten; Munchs framstilling av lorgnetten var ikke naturlig, men konvensjonell.

Nils Messel kommenterer i artikkelen «Edvard Munch and his Critics in the 1880s» hvordan norske kunsthistorikere har bygd et bilde av Munch som en kunstner som ble behandlet dårlig og misforstått av kritikerne i sine tidlige kunstnerår i Kristiania. Dette er et bilde som Jens Thiis i stor grad var med på å etablere, mener Messel. Det kom klart til uttrykk i hans biografi om Munch fra 1933, der han angrep de anonyme kritikerne fra 1880-årene, og trakk fram spesielt den motstanden som Munchs kunst ble møtt med. Selv om Thiis kunne underbygge sine påstander med blant annet de sitatene fra den konservative pressen som vi har møtt ovenfor, så mener likevel Messel at bildet av den misforståtte unge Munch er en myte. Det var en myte som Thiis var med på å etablere fordi han ville skape et bilde av seg selv som den eneste som støttet og forsto Munchs kunst.

Messel underbygger sitt syn ved å vise at Erik Werenskiold oppfattet Thiis' historieskriving nærmest som en historieforfalskning. Werenskiold var kritisk til at Thiis la så stor vekt på *Aftenpostens* kritiske praksis, mens ingen i samtida tok avisas kritiske praksis seriøst.<sup>489</sup> Dette viser ett av problemene med en resepsjonshistorisk analyse. Det er vanskelig å vite hvilken vekt man skal legge på de forskjellige kildene. Werenskiold antydte at *Aftenpostens* anmeldelser ikke bør tillegges noen særlig vekt i vurderingen av 1880-årenes resepsjon. Men Messel tolker utsagnet annerledes, og det er en tolkning jeg mener har mye for seg. Han

---

<sup>488</sup> *Dagen*, 7. november 1885.

<sup>489</sup> Se Messel, «Edvard Munch and his Critics ...», 216.

vektlegger heller de spenningene som fantes både i kunstlivet og i det politiske livet i Kristiania på den tida, og skriver at «*Aftenposten* was regarded as very conservative, not to say reactionary, by the liberal milieu which Munch wanted to be a part of. To be praised by and receive good critiques in *Aftenposten* was, for an artist of some radical distinction, definitely not good for his reputation».<sup>490</sup>

Messel beskriver her det samme som Pierre Bourdieu har kalt kunstfeltets dualistiske struktur. Bourdieu mente at en slik struktur etablerte seg innen bildekunsten i tida fram mot 1880-årene, da unge kunstnere fornektet den makten og økonomien som kunstfeltet tradisjonelt var bygget omkring. Feltet ble splittet mellom en kunst som var fokusert på det han kaller «ren produksjon» på den ene sida, og kommersiell produksjon på den andre.<sup>491</sup> Den rene produksjonen var en eksperimentell kunst som ble produsert for likesinnede, gjerne for andre kunstnere eller aktører innen kunstverden som kunne forstå og verdsette innsatsen. Det er den vi også kjenner under begrepet avantgardekunst.

Mens den kommersielle produksjonen siktet mot å nå et bredt borgerlig publikum, slik at man kunne gjøre umiddelbar suksess, søkte den avantgardistiske kunstneren heller mot en berømmelse på lengre sikt. Bourdieu omtaler det som en kort og en lang produksjonssirkel. Innen den korte produksjonssirkelen søkes popularitet og å vinne et stort publikum. Her måles suksess etter antall besøkende, etter publikums størrelse. Når en kritiker anmelder slike verk, er det beste han kan gjøre å spå suksess. Kunstnere innen dette feltet blir fort gamle; de kan bli fort glemte etter sin suksess, for de lager ikke noe som får en varig posisjon i kunstens eller litteraturens historie.

Den lange produksjonssirkelen er derimot preget av at aktørene tar en viss risiko. Disse risikoene beror på den kulturelle investeringen; man utøver en produksjon som ikke har noe publikum for øyeblikket, men som kan komme til å få det i framtida. Produksjonen er preget av en grunnleggende usikkerhet. Men lykkes man, så har man skapt noe som står for ettertida, noe som kan bli belønnet med en plass i kunsthistorien.

Ifølge en slik kulturell logikk måtte Munch ønske å bli forstått av de kritikerne som var talspersoner for en avantgardistisk kunst, og misforstått av de borgerlige kritikerne. Det beste som kunne skje ham var derfor at han ble avvist av *Aftenpostens* anonyme kritikere. Det er en slik forståelse Messel knytter seg til. Myten om at Munch ble misforstått i sin samtid er derfor en forvrengning, mener han, og hevder i stedet at Munch ble omfavnet av de han øns-

---

<sup>490</sup> Ibid.

<sup>491</sup> Se Bourdieu, *The rules of art*, kapitlet «The emergence of a dualist structure», 113-141.



ket forståelse fra. Det gjaldt både Gunnar Heiberg og Erik Werenskiold, som begge hadde omfavnet Munchs bilder på Høstutstillingen i 1883, og det gjaldt framfor alt Andreas Aubert.

Aubert var mange ganger tydelig på at en kunst som Munchs ikke var for alle. Det ga han uttrykk for i anmeldelsen av Munchs *Morgen* på Høstutstillingen i 1884, i vendinger som Messel viser til for å framheve Auberts beundring for Munchs maleriske talent. Aubert hadde tatt over som kritiker i *Aftenposten*, og gjort at avisa for en stakket stund kunne bli tatt alvorlig av de radikale kunstnerne. I anmeldelsen viste Aubert til en anonym brevskriver som ikke kunne se annet i bildet enn en meningsløs originalitetsjakt. Brevskriveren hadde bedt Aubert om å gjøre rede for hva som var godt i bildet, slik at han også kunne se det. Auberts svar var imidlertid at en slik redegjørelse nok var fåfengt, for det brevskriveren trengte var et par nye øyne. «Den som ikke kan se Begavelsen i Munchs Studie, har ingen Ret til at fælde Dom over bildende Kunst», skrev han; «Talentet og Dygtigheden er nemlig synlig nok for en hver, som kan se».<sup>492</sup> De som hadde de beste øynene var malerne selv, og Aubert mente derfor at det var våre fremste maleres dom som var den viktigste. De satte Munchs kunstneriske talent og evner svært høyt. «Saa faar han for Mængden af Publikum være en refuseret», sluttet Aubert. Det er derfor ingen tvil om Auberts fascinasjon for Munchs talent. Han kunne fortsatt bedømme et bildet etter det han oppfattet som dets eget synspunkt.

I 1885 kommenterte Aubert også hvordan Munchs portrett av Jensen Hjell hadde vakt alminnelig forargelse, men selv ga han uttrykk for at han beundret bildet for den genialiteten som kom til uttrykk i karakteristikk og fargebehandling. Den store forskjellen i vurderingene mellom Aubert og de konservative kritikerne når det gjaldt Munchs kunst viste at kunstfeltet i Kristiania hadde fått et klart preg av en dualistisk struktur i 1880-årene. Men Auberts posisjon i dette feltet var tvetydig, noe som skulle komme tydelig fram i hans anmeldelse av Høstutstillingen i 1886.

### ***Syke Piker og en slapp og sløv kunstner***

Auberts anmeldelser av Munchs bilder på Høstutstillingene i 1884 og 1885 gjør at vi må betrakte ham som Munchs viktigste talsmann i 1880-årene, hevder Messel. Aubert kunne omfavne Munch fordi han hadde blikk for de kvalitetene som finnes i den maleriske skissen. Naturalismen var nemlig ikke skeptisk til skissen, mener Messel. Skillet mellom forstudier og ferdige verk var ikke lenger et viktig tema i den estetiske debatten, noe som var understreket

---

<sup>492</sup> *Aftenposten*, 22. november 1884.

ved at studier og skisser var stilt ut på linje med ferdige bilder. Messel skriver også at Aubert hevdet at man ofte ville foretrekke studiens eller skissens friskhet framfor den romantiske periodens utpenslede bilder.<sup>493</sup> Jeg rekner med at Messel her tenker på Auberts anmeldelse av Krohgs bilder på nyåret 1882, og spesielt hans kommentarer om *Syk pike* (fig. 25).

*Syk pike* kjennetegnes ved sin nærhet til motivet; piken er avbildet det på kloss hold, med en brå avskjæring av underkroppen. Aubert mente at bildet best måtte betraktes som en *studie*, da det ikke framstilte nok av omgivelsene til å tilfredsstille som et *bilde*. Han kommenterte også at Krohg selv ikke så ut til å anerkjenne dette skillet, da han ikke som mange andre malere stilte ut sine minst utarbeidede bilder under navnet *Studie*, men ga dem vanlige titler. Det fantes dermed en strid om prinsipper i samtida, erkjente Aubert, som ikke ville hatt noen problemer med mange av Krohgs bilder om de var utstilt som studier. Om *Syk pike* hadde blitt stilt ut som en studie ville bildet blitt presentert for publikum gjennom sin gode egenskaper.

Skulde denne syge Pige bedømmes som Studie alene, da var det nok at dvæle ved den interessante Modsætning i det forskjellige hvide, i Hovedpuden, i Nattrøien, i det varmere, blødere Uldteppe, hvori hun nedentil er indhyllt; vi havde alene at iagttage, hvorledes denne maleriske Opgave var løst, at rose Ansigtets fine Teint, Uldteppets Blødhed, det sørgmodig vegeerende Udtryk, – paa den anden side nævne, hvor tung, ligesom dyppet i Gips, Nattrøien var, og hvor Hænderne var klodsede. Og dermed vilde vi være færdige, naar det tillige endnu engang var blevet betonet, at Opgaven i sig selv er malerisk Interessant, og at denne syge ingenlunde hos alle vækker det frastødende Indtryk, som den har gjort paa mange.<sup>494</sup>

Men motivet var i utgangspunktet «novellistisk», insisterte Aubert, og derfor lå det et løfte om en fortelling i bildet, som Krohg ikke hadde innfridd. Om Krohg ville insistere på at dette ikke var en studie, men et ferdig bilde, så måtte det betraktes som «koldt artistisk», hevdet Aubert. Bildet interesserte først og fremst ved sine fargemotsetninger, og lignet derfor mest på et stilleben. Men Aubert var åpen for at studien kunne miste mye av sine kvaliteter når den skulle omgjøres til et fullverdig bilde gjennom strukturering og komposisjon:

En Omforming, et Arrangement ved Fremrykken og Tilbagerykken af Linierne, vil let ødelægge for Kunstneren det, hvorom det gjælder ham mest. Vi ser jo saaledes, hvorofte det fineste tabes ved en Overførelse fra Studie til Billede. Og intet i Billedet, ikke engang den større Harmoni kan man sige, erstatter fuldt det, som er tabt. Hvorofte maa man ikke derfor foretrække en frisk og fin Studie for et afbelget, om end kanske forfinet Billede.<sup>495</sup>

---

<sup>493</sup> Messel, «Edvard Munch and his Critics ...», 219.

<sup>494</sup> *Morgenbladet*, 11. januar 1882.

<sup>495</sup> *Ibid.*

Dersom kunstneren ikke maktet å overføre studien til et ferdig bilde, noe som først og fremst skyldtes manglende evner, mente Aubert at kunstneren heller burde ta hensyn til denne begrensningen i sine evner, enn å ødelegge friskheten ved å forsøke å gå ut over studien: «Det gjelder dog mest, at det som bydes er virkelig godt, karakteristisk, vakkert». Men Aubert skulle ikke selv komme til å omfavne skissens friskhet på bekostning av det utarbeidede bildet i fortsettelsen; for ham kom tvert imot skillet mellom dem til å være et av de viktigste temaene i den estetiske debatten.

I sin tredje og siste artikkel i sin serie «Tilbageblik paa Høstudstillingen» fra 1888, kommenterte Aubert igjen forholdet mellom studier og bilder. Dette skillet opplevdes ikke som så markert som tidligere, innrømmet han nå, da man stadig oftere kunne se studier antatt på utstillinger. Men Aubert insisterte på at det fremdeles fantes en avgjørende forskjell mellom studien og bildet: «I det første ligger Vægten paa Øvelsen, Arbejdet og Selvudviklingen, i det sidste paa den samlede Virkning, paa Evnen til at fængsle og gi kunstnerisk Nydelse».<sup>496</sup> Derfor var mange av de bildene man ble presentert for på utstillinger i samtida, ikke egentlige bilder. De var ikke et uttrykk for et bevisst valg fra kunstnerens side: «de har ikke noget Midtpunkt i en hel Glæde og et virkelig kunstnerisk Indhold; vi føler ikke, at Maleren har elsket sit Stof».<sup>497</sup> Aubert insisterte på at malerne skulle fortsette å lage sine studier, men samtidig måtte de ikke glemme at de også skulle lære seg å lage skikkelige bilder. Det var viktig fordi kunstnerne måtte søke «det almenmenneskelige Maal at vække Glæde og finde Forstaaelse». Kunstnerne måtte velge motiver de var glade i, slik at publikum ved betraktning av bildene skulle kunne ta del i denne gleden. Bilder som maktet det var godt komponerte bilder, framholdt Aubert.<sup>498</sup>

Et godt komponert bilde hadde et midtpunkt, som var bestemt ved «et ægte kunstnerisk Valg, i et helt og samlet Indhold, og som er konsekvent gjennomført i Overensstemmelse med Kunstnerens Tanke og Emnets Krav». Emnets krav kom nettopp av dets betydning for kunstneren, som altså slett ikke kunne velge seg et likegyldig motiv: «Skal Kunstverket eje dybere kunstnerisk Værd, maa det være, fordi det, Kunstneren fremstiller – Emnet altsaa –

---

<sup>496</sup> *Dagbladet*, 10. desember 1888.

<sup>497</sup> Erik Werenskiold var av samme oppfatning som Aubert. I et brev til Jonas Lie i 1886 skrev han om Harriet Backers kunst: «Det er besynderlig at hendes kunst ikke gjør mere af sig, alt det hun studerer og alt det hun kan. Jeg tror det må ligge i noget vist hjemløst i hendes kunst. Dette bare at se på den maleriske virkning og ikke på noget andet, det får for mig let noget abstrakt; man føler ikke nok af et liv, som leves omkring hende og som hun selv lever med i ...». Sitert etter Marit Werenskiold, «Fleskum-kolonien 1886 og den norske sommernatt», *Kunst og Kultur* 71 (1988): 25, note 42.

<sup>498</sup> Aubert kommenterte at begrepet om komposisjon tidligere hadde vært uglesett, da man gjerne forbandt det med en kunstig *sammensetning*. Dette var ikke tilfallet lenger, da ingen i samtida ville fornekte at en god komposisjon har stor betydning.

baade for ham selv og i og for sig har kunstnerisk Værd, at han har seet noget i det, som han vil vise andre». <sup>499</sup> Og selv om ikke alle maktet å se dette innholdet, eller det vakre i det, så ville kunstneren seire, så sant han var en ekte kunstner, da hans oppgave som kunstner nettopp var å lære «os andre».

Aubert knyttet seg her igjen til en kunst som er vesentlig bestemt av innholdet. Hans refleksjoner kan knyttes til Langes artikler «Om Kunstværdi» fra tiåret tidligere, da argumentene om hva som gir kunstnerisk verdi er sammenfallende. <sup>500</sup> Men selv om emnet kunne være av kunstnerisk verdi, så var det likevel ikke gitt at kunstneren ville «seire». Det var fortsatt mulig å mislykkes med sitt verk, uansett hvor mye talent maleren hadde. Dette var et tema Aubert skulle få sjansen til å komme inn på i sin kritikk av Edvard Munch.

Da Aubert anmeldte Munchs *Morgen* (selv kalte han det *Pige*) på Høstutstillingen i 1884, omtalte han det som en studie. Det var fordi bildet «mangler den indre væsentlige Enhed, som et Billede der helt og sandt vil gjengive Livet, aldrig kan savne». <sup>501</sup> Aubert så det som et arrangert motiv, hvor piken var plassert der av maleren for å bli malt. Derfor var det et arrangement og ikke livet selv. Men Aubert var også kritisk til det *uferdige* i bildet; det var der man kunne finne årsaken til alle dets betydelige feil. Han fant mangler både ved tegning og fargebruk; det var kommet noen fälske toner inn i bildet. Flere av malerne i samtida så ut til å lide av den sykdommen, at de ville avslutte et maleri, før det var fullført. Om det var dette som også hadde rammet Munch var Aubert usikker på, men han ønsket at maleren ville stille ut et bilde som kunne sies å være ferdig neste gang han stilte ut.

Munch innfridde ikke Auberts forhåpninger da han på neste Høstutstilling var representert med portrettet av Jensen Hjell. Derfor uttrykte kritikeren igjen sine bekymringer, til tross for at han kunne se genialitet hos den unge maleren. Aubert var nemlig bekymret over Munchs aristokratiske holdning:

Der er en fordringsfuldhed i at udstille et saadant hastverksarbeide: det unge overlegne talents hensynsløse bevidshed om sit eget værd. Men den vil ogsaa til gjengjæld af sig selv fremkalde en modfordring, som ikke gir dens egen hensynsløshed det mindste efter: en fordring til ihærdigt, samvittighedsfuldt, *indgaaende* arbeide, der engang i et færdigt verk vil holde, hvad skissen loved. Kunstnerlivet selv kunde ellers bli en skisse. <sup>502</sup>

---

<sup>499</sup> *Dagbladet*, 10. desember 1888.

<sup>500</sup> Man kan også hevde at Aubert tar opp i seg synspunktene til Monrad fra hans debatt med Lange om kunstverdi. For når Aubert insisterer på at kunstneren må framstille det som «i og for sig har kunstnerisk Værd», så kjenner vi igjen Monrads innvendinger mot Langes subjektivistiske bestemmelse av kunstverdi.

<sup>501</sup> *Aftenposten*, 22. november 1884.

<sup>502</sup> Aubert, «Kunstnernes fjerde høstutstilling», 579-580.

Motfordringen kom likevel ikke av seg selv, for heller ikke året etter var Munch representert på Høstutstillingen med et verk som kunne oppfattes som ferdig, som et resultat av et iherdig arbeid. I 1886 hadde han levert inn til juryering et bilde som han bare kalte *Studie*, og bildet, som i dag er kjent under tittelen *Syk pike* (fig. 26), ble antatt av juryen.

Det har vært hevdet at *Syk pike* er inspirert av Hans Heyerdahls *Det døende barnet*, et bilde Margrethe Vullum omtalte som et erindringsbilde da det var stilt ut i Kunstforeningen i 1881 (jf. s. 154).<sup>503</sup> Messel gjør denne koblingen, og kommenterer at Munch selv mente at Heyerdahls bilde burde vært innkjøpt til Nasjonalgalleriet, da det ville være nyttig for unge kunstnere å studere det.<sup>504</sup> Munch forsøkte i så fall å male et bilde som skulle virke med noe av den samme kraften som Heyerdahls bilde hadde gjort, da det i 1881 samlet skarer av publikum i beundring rundt seg i Kunstforeningen.

Han valgte et motiv med færre figurer, der forholdet mellom den døende piken og hennes utrøstelige mor er preget av en sterk inderlighet. Men Munch fikk ikke den samme positive mottakelsen som Heyerdahl hadde fått fem år tidligere, og bildet ble ikke gjenstand for en liknende omfavelse fra publikums side heller. Grunnen var at man oppfattet bildet som uferdig, noe også Munch selv hadde bekreftet gjennom tittelen. Det ble straks reist protester mot at Munchs studie hadde blitt antatt av juryen. En av dem som protesterte var Andreas Aubert, som leverte en todelt anmeldelse av Munchs kunst på denne utstillingen.

Det er tydelig fra Auberts anmeldelse at han ikke lenger holdt fast ved det han hadde sagt i forbindelse med Krohgs *Syk pike* i 1882, at man måtte foretrekke en «frisk og fin Studie for et afbelget, om end kanskje forfint Billede». Han kunne riktignok verdsette de fine kvalitetene i Munchs bilde, spesielt når det gjaldt fargebruken, men også i det sjelelige uttrykket hos det syke barnet som betraktet sin «sammensunkne, sønderknuste Mor». Likevel mente han at det aldri skulle vært utstilt, da det bare var et «kasseret, halvt udskrabt Udkast».<sup>505</sup> Det var rett og slett en abort, en slik som var framstilt i Emile Zolas *L'Oeuvre*, mente Aubert. Innvendingen gjaldt først og fremst *formen* til bildet, eller rettere sagt mangelen på form. Den manglende formale utførelsen gjorde at bare to eller tre initierte hadde muligheten til å forstå bildet. Aubert mente at Munch var «i Besiddelse af en fremragende malerisk Begavelse, der under visse Synspunkter kan kaldes genial», men han røktet ikke sin begavelse bra nok. Munch måtte ta bedre vare på sin genialitet, han måtte bli mer utholdende og vise mer flid.

---

<sup>503</sup> Fascinasjonen for erindringsbilder fantes altså tidlig i 1880-årene, midt under naturalismens tid, og danner bakgrunnen for Langes framheving av begrepet om *erindringens kunst* mot slutten av tiåret.

<sup>504</sup> Messel, «Edvard Munch and his Critics ...», 222.

<sup>505</sup> Se *Morgenbladet*, 9. november 1886.

Det ville også tjene virkelighetseffekten, slik at bildets inderlige kvaliteter kunne komme mer til sin rett.

Auberts kritikk av Munchs mangel på flid og kunstnerisk form kom også til uttrykk da Munch stilte ut på Høstutstillingen året etter. Han mente at stadig flere nå måtte få øynene opp for Munchs ekstraordinære begavelse, men samtidig var han sterk kritisk til at juryen hadde antatt bildene *Genre* og *Fra Arendal*:

Ved at antage sligt som Munchs «Genre» og «Fra Arendal» viser Juryen en Uvørrenhed som bare forvirrer Publikums Begreb om Kunst; det ved ikke om det skal være Spøg eller Alvor. Lad gaa, at man i det sidste af disse Smørierer kan se en nervøs Følsomhed for Farven, som bærer Merke af det fineste i Munchs Begavelse, der er alligevel Grænse for den Formløshed som bør taales paa en offentlig Udstilling.<sup>506</sup>

Auberts kritikk av Munchs maleriske form kom til å vare ved i mange år. Våren 1889 viste Edvard Munch fram størsteparten av sin kunstneriske produksjon i en stor separatutstilling i *Studentersamfundet*. Munchs separatutstilling var en av de aller første separatutstillingene i Norge. Tidligere hadde kunstnerne vanligvis vist sine bilder på Kunstforeningen, på større utstillinger slik som de skandinaviske mønstringene, eller på Høstutstillingen. Utover i 1880-årene ser vi imidlertid at det på disse større kollektive mønstringene blir framhevet hvordan kunsten viser tilbake på kunstnerens personlighet, slik Heiberg også påpekte i 1883.

Med forståelsen av kunsten som et personlig uttrykk blir det også naturlig å tenke seg at en større mønstring av en enkelt kunstner kan være av stor interesse for publikum. I møte med et stort antall bilder, eller et helt livsverk, kan man virkelig få innblikk i kunstnerens personlige syn. Det vakte imidlertid både oppsikt og reaksjoner at nettopp den unge maleren Munch, som hadde fått hard medfart i pressen for mangel på fullendelse av sine bilder, nå skulle stille ut bortimot 100 bilder, tegningene medreknet. Hovedverkene på denne utstillingen var *Vår* og portrettet av Hans Jæger. Det første hadde fått kommentaren «ufærdig» i katalogen til utstillingen.

Da Andreas Aubert anmeldte utstillingen i *Dagbladet* lot han nettopp tolkningen av kunstnerens personlighet prege den kritiske kommentaren. Han var begeistret for portrettet av Hans Jæger, men når det gjaldt mange av de andre bildene mente han å se en «sygelig Slap-het» i Munchs selvutvikling. Christian Krohg hadde året før, i artikkelen «Det ene fornødne i kunsten», kritisert de unge norske malerne på den nordiske utstillingen i København, for at de ofret både tegning, farge og behandling for en virkning de ikke nådde (jf. s. 188). Og selv om

---

<sup>506</sup> *Dagbladet*, 6. november 1887.

Krohg ikke hadde knyttet noen navn til disse anklagene, så tenkte alle på Munch, skrev Aubert. Iallfall gjorde han det selv. Han kunne likevel se en betydelig utvikling i Munchs kunst, «sterkest i Farvens Liv, men ogsaa udtryksfuld Form og aandfuld Antydning».<sup>507</sup>

Mangelen på kvaliteter i utførelsen kunne skyldes mangelen på kunstnerisk utdanning i Norge, mente Aubert. Men han presenterte også en annen mulig forklaring, nemlig at Munch ikke fullførte bildene fordi han var preget av sykelighet. Aubert mente at en slik sykelighet var karakteristisk for den kretsen av kunstnere som Munch vanket sammen med, nemlig bohemenene. Innflytelsen fra bohemenene kunne også spores i Munchs valg av motiver. Han anbefalte derfor Munch Statens arbeidsstipend for to år, slik at han kunne reise til utlandet og komme i lære hos en dyktig modelltegner. «Det er til slutt sund sans vi trenger», insisterte Aubert.

### ***Småborgerlige og aristokratiske bohemer***

Bohembevegelsen i Kristiania ble etablert i begynnelsen av 1880-årene. Det var en subkultur som markerte seg i motsetning til det dominerende borgerlige samfunnet, embetsmannskulturen. Kjernen i bevegelsen kalte seg gjerne «banden», og var en gruppe på mellom 20 og 30 unge mennesker, for det meste menn. Halvor Fosli har behandlet denne bevegelsen i *Kristianiabohemen*, og her hevder han at bandens verdifellesskap var sentrert rundt en norm om å være frisinnnet.<sup>508</sup> Likevel var det ikke frisinnnet som kom til å prege alle bohemenene, heller ikke Hans Jæger, som var den ideologiske skikkelsen i den lille indre sirkelen av banden som Fosli kaller Kristianiabohemen.

Edvard Munch knyttet forbindelse med bohemkulturen gjennom Christian Krohg og sitt vennskap med Hans Jæger. Hans Jæger hadde i 1885 gitt ut *Fra Kristianiabohemen*, en selvbiografisk roman der han intimt skildret livet til seg selv og sine venner i Kristiania. Jæger var gjennomført naturalist i sin litteratur. Fosli hevder at «Jæger delte naturalismens oppfatning av litteraturen som avspegling av det virkelige livet, litteratur som mimetiske realisme, som kopiering av røyndomen».<sup>509</sup> Jæger hadde selv skrevet i innledningen til *Fra Kristianiabohemen* at naturalisme er deterministisk diktning. Man skulle vise hvordan menneskene ikke kunne ha handlet annerledes enn de gjorde. Og Jæger oppfattet litteraturen som viktig fordi den hadde evnen til å påvirke folk. Ifølge Fosli så han på sin egen litteratur som en mulighet til å nå fram til et stort publikum.

---

<sup>507</sup> *Dagbladet*, 19. mai 1889.

<sup>508</sup> Framstillingen av bohemenene i Kristinia bygger på Halvor Fosli, *Kristianiabohemen: Byen, miljøet, menneska* (Oslo: Samlaget, 1994), 109-137.

<sup>509</sup> *Ibid.*, 309.

Det kan være nyttig å ha dette i tankene når vi møter Jæger som kunstkritiker. I oktober 1886 fikk han publisert en artikkel fra Høstutstillingen i avisa *Dagen*. Redaksjonen i avisa fant det nødvendig å kommentere at Jægers bidrag ikke var avisas offisielle synspunkt, den hadde sin egen faste kunstkritiker (litteraturhistorikeren Henrik Jæger) som også dekket utstillingen.

I Jægers anmeldelse kunne man lese om hans vandring rundt i utstillingslokalene. Han beskrev hvilket inntrykk de forskjellige bildene gjorde på ham, og hvor få som faktisk gjorde inntrykk. Christian Skredsvigs *Sankthansaften*, et av arbeidene fra Fleskum-sommeren dette året (som jeg kommer tilbake til i slutten av kapitlet), var et bilde som minnet om «Tidemannske Søndagsstemninger og Hans Dahlske Fruentimmer».<sup>510</sup> Det var usant både i farger og stemning. Men da han kom til Munchs *Syk pike*, ble Jæger stående henført framfor bildet, helt oppslukt av dets sarte farger og fine stemning. Han følte med det samme behov for å hysje på alle menneskene rundt seg, og «Hys» burde Munch også ha kalt sitt bilde. Men Jæger fikk ikke kontemplere bildet i fred, han beskrev hvordan han ble forstyrret av en bekjent, «en lang, spinkel Fyr, som pleier at tale meget om 'Kunsten' og 'det Skjønne'». Fyren fortalte om hvilken skandale det var at et slikt bilde var blitt stilt ut. Jægers utfordring ble dermed å klare å formidle storheten i dette maleriet, å få mannen til å forstå og selv bli oppslukt av bildet, slik Jæger hadde blitt det.

Han forsøkte først med en kjekk kommentar om stripene i bildet, at disse måtte ses som «Geniet, som er rendt i store Strimer ned over det». Da det ikke gjorde videre inntrykk på mannen, forsøkte Jæger å forklare hva Munch forsøkte å formidle i sitt bilde, ved å fortelle historien om hvordan bildet ble til. Det ble samtidig en fortelling om forholdet mellom skissen og det ferdige bildet. Munch lagde først en skisse, hvor han fikk fram den stemningen han var ute etter. Men hver gang han forsøkte å utarbeide skissen til et ferdig bilde, så forsvant denne stemningen; og hver gang han brakte bildet tilbake til skissestadiet igjen, kom den tilbake. Etter mange mislykkede forsøk på å utarbeide bildet, lot Munch skissa være skisse, og stilte bildet ut under tittelen *Studie*.

Man ville kanskje forvente at Jægers konklusjon var at den følelsen som Munch forsøkte å uttrykke, bare lot seg uttrykke i skissens eller studiens form. Det ville i så fall ha vært det samme som å heve dens status. Fra å være en forstudie ville den få status som et fullverdig kunstverk i seg selv; det åndelige ville vært uttrykt i malemåten. Men det var slett ikke Jægers konklusjon. Tvert imot anklaget han Munch for å ha stilt ut et bilde som ikke var fullendt i sin

---

<sup>510</sup> *Dagen*, 20. oktober 1886.



form, for dermed kunne ikke alle omfavne det. Et virkelig geni, hevdet Jæger, ville ha klart dette. Dermed var Jægers konklusjon omtrent sammenfallende med Auberts; Munch burde ikke vise sine bilder for publikum før han kunne male bilder som var mer enn studier eller skisser.

Ifølge Marit Werenskiold var den lange spinkle kunstfyren Andreas Aubert, som altså hadde antydnet at uferdigheten til bildet skyldtes hans omgang med bohemene.<sup>511</sup> Nå ser vi at kritikken i hvert fall ikke rammet Jægers kunstforståelse. Jæger ønsket en like tilgjengelig kunst som Aubert, og deres respektive dommer over bildet er påfallende like. Fosli mener at Jægers interesse for kunst og litteratur var preget av at de skulle være veivisere for leseren eller publikum. Dette betyr at Jæger hadde det Bourdieu har kalt en «barbarisk smak».<sup>512</sup> Fosli henviser også til hans kunstkritiske artikkel fra 1886 nettopp som et eksempel på den vulgære og folkelige smaken. Han viser til hvordan Jæger hadde fokusert på at bildet skulle bevege og skape følelser hos betrakteren. Det var typisk for hans smak at han gjerne grep til ord som «liv», «livsglede», «levende» og «lyst» i sin anmeldelse.<sup>513</sup>

Jægers holdning til kunsten var altså langt unna en omfavning av estetisismen, av kunst for kunstens skyld. Det var viktig at Munch i sitt bilde kunne få vakt publikums følelse for det alvorlige og inderlige motivet han hadde skildret. Det var et motiv Jæger selv nylig hadde behandlet i *Fra Kristianiabohemen*, da med seg selv i hovedrollen. Jæger beskrev hvordan han tolv år gammel lå til sengs med difteri, «uden smerter og uden længsel, bare træt, usigelig træt og med denne taagede søgrønne forestilling om døden». Moren satt ved vinduet: «Bleg og mager, det mørkebrune haar skilt i midten, strøget glat ned over tindingerne og sat op i en liden knude bag i nakken, sidder hun der i den graa morgenkjole ...». Og Jæger manet fram situasjonen fra sin egen syke tilstand: «Jeg ser en stund paa hende men føler ingenting ved det, jeg er for mat til at faa noget indtryk – og forstaar ikke hvorfor hun græder. Saa gaar det op for mig at det er fordi jeg skal dø. [...] Men det er synd paa mor ... for hendes skyld skulde jeg gjerne komme mig».<sup>514</sup> Parallellen med Munchs bilde er slående. Den tåkete, sjøgrønne forestillingen om døden synes formidlet gjennom pikens kritthvite ansikt med det røde håret, kontrastert med den sjøgrønne fargen på pleddet og i skyggene, det hele gitt i en slørete malestil der konturlinjene forsvinner. Framstillingen av moren har også klare likheter med Jægers beskrivelse, samt den døendes forhold til sin mor. Et slikt inderlig motiv burde

---

<sup>511</sup> M. Werenskiold, «Fleskum-kolonien 1886 og den norske sommernatt», 5.

<sup>512</sup> Fosli, *Kristianiabohemen*, 312.

<sup>513</sup> Ibid., note 379.

<sup>514</sup> Sitert etter ibid., 151-152.

gripe betrakteren, og Jæger ble fortvilet når publikum i stedet kunne få seg til å le og gjøre narr av bildet. Derfor forbannet han at Munch ikke klarte å framstille motivet i en form som kunne være forståelig for alle.

Fosli knytter Jægers smak og kunstsyn opp til hans oppvekst og bakgrunn. Han kom fra den lavere embetsstanden på farssiden og et småborgerlig miljø på morssiden. Jæger vokste opp i et borgerlig hjem, preget av en universalistisk moral og et nøysomt liv. Det var et miljø som også var gjennomsyret av pietismen. Fosli mener at Jæger i sitt voksne liv forble en pietist, når man ser bort fra pietismens trosinnhold. Et pietistisk karaktertrekk var hans intoleranse, avvisningen av andre folks liv og lykke som hykleri. Avvisningen bygget på pietismens kritikk av «'verdslege menneske' og dens kult omkring kjenslelivets intensitet og autentisitet».<sup>515</sup> Jæger ble derfor en representant for en alvorlig og pietistisk «bekjennelseskultur». Han ville ha en kunst som dyrket følelseslivets intensitet. Dette gjorde ham til motstander av *l'art pour l'art*-ideologien. Fokuset på den kunstneriske framstillingen i stedet for det betydningsfulle motivet ble for overflatisk for Hans Jæger.

Fosli mener at det er treffende å beskrive Kristianiabohemen som anomiske: «det er det depressive, vonlause, selvdestruktive, sjølvhatande og passive ved delar av miljøet som gjer anomibegrepet relevant». Denne karakteriseringen er imidlertid treffende for bare den ene delen av bohemmiljøet. For det fantes et viktig sosialt skille blant bohemene, som også hadde betydning for deres opplevelse av den moderne storbyen som Kristiania var i ferd med å bli:

Den anomiske storbyen blei først erfart og tematisert av innflyttarungdom, ikkje av den urbane hovudstadsungdommen. Derfor blei modernitetens livskjensle i stor grad bore fram av innflytta studentar, kunstnarar og litteratar; det er nok å nemne namn som Hamsun, Jæger, Obstfelder og Irgens Hansen. Byens eigne søner og døtrer kjente seg meir heime i verda, var sjølvtrygge, robuste – folk som Christian og Oda Krohg, Gunnar Heiberg, Frits Thaulow og langt på veg også Nils Collett Vogt var for sosialt integrerte til å skape modernitetens fragmentering og framandkjensle.<sup>516</sup>

Frits Thaulow og Christian Krohg kom fra gode embetsfamilier, og de hadde ikke noe av den anomiske livsfølelsen. Thaulow skrev i et brev til Werenskiold i 1905: «Uf jeg er saa ked af den Sugen og Kyssen og Græden og Absinth og er du glad i mig-literatur. Uf jeg har Lyst til at sparke denne kunstige, hysteriske Hypernervøsitet i Enden».<sup>517</sup>

---

<sup>515</sup> Ibid., 177.

<sup>516</sup> Ibid., 33-34.

<sup>517</sup> Sitert etter ibid., 133. Se også Einar Østvedt, *Frits Thaulow*, 173.

Jæger var det Fosli kaller en rød bohem, det vil si en politisk radikal bohem med utopiske mål. Thaulow var i motsetning en blå bohem: «dette er ‘restaurations- og rentenistbohemene’, dei viltre utskott frå gode familiar, som bergar sin individuelle fridom i eit tiltakande borgarleg samfunn ved å leve først og fremst etter eige hovud. Kriteriet her er ikkje primært godt humør, men ein god økonomi».<sup>518</sup> Frits Thaulow hadde både godt humør og god økonomi. Hans far var eier av Løveapoteket i Storgata i Kristiania, og Thaulow nøt godt av familiens rikdom. Han hadde ikke pengesorger, slik mange av de andre kunstnerne slet med. Dette gjorde ham også disponert for å bli en kunstner som dyrket kunsten for dens egen skyld.

Théophile Gautier, en av de tidligste forsvarerne for *l'art pour l'art*-doktrinen i Frankrike, var inne på denne forbindelsen i en kommentar om Gustave Flaubert: «Flaubert was smarter than us, [...] he had the intelligence to come into the world with some patrimony, a thing which is absolutely indispensable to anyone who wants to make art».<sup>519</sup> Formuen gjorde det mulig å hengi seg helt og holdent til sin kunst. Man var ikke avhengig av å lage bilder som kunne tilfredsstillte borgerskapets smak på det framvoksende kunstmarkedet. (Ironisk nok skulle Thaulow etter hvert bli beskyldt for nettopp dette, noe vi skal se nærmere på i kapittel 5.)

Thaulows aristokratiske forsvar for de rent kunstneriske aspektene gjorde hans estetikk til Jægers rake motsetning. Jægers tilnærming til kunsten passer godt med den beskrivelsen som Gunnar Heiberg ga i 1883 av folkets interesse for stemningen i motivet, som han kontrasterte med kunstnerens interesse for den kunstneriske utførelsen (jf. s. 136). Fosli karakteriserer passende nok også Gunnar Heiberg som en blå bohem.

Christian Krohg skulle ut fra sin familiebakgrunn også kunne aspirere til den blå bohemen, men hans insistering på kunstens sosiale misjon gjorde at han ikke hørte helt hjemme der. Fosli hevder at Krohgs kunstsyn var storborgerlig, og at han videreførte en slektstradisjon der en var opptatt av å arbeide for fellesskapets beste. «Overført til embetsverket blir *l'art pour l'art*-haldninga å likne med ei rein papirglede, kontorfetisjisme, dyrking av stillingas formale karakter», skriv Fosli. Det var noe som lå fjernt for Krohgs slekt. Å se den kunstneriske produksjonen som et ledd i kulturbevegelsen var derfor nærliggende for Krohg, mener Fosli. Det var en selvsagt ting for ham å avvise at kunsten var til for å tilfredsstillte skjønnån-

---

<sup>518</sup> Fosli, *Kristianiabohemen*, 94. Fosli har fulgt Helmut Kreuzers kategorisering av bohemen fra boka *Die Boheme* (1968). Den blå bohemen er hans egen tilføyelse, sier han, men legger til at den faller inn under det Kreuzer kaller «bohème dorée», rikmannsbohemen.

<sup>519</sup> Sitert etter Bourdieu, *The rules of art*, 84.

der. 1890-årenes bildekunst, med dyrkelse av det religiøse, sykelige, romantiske og fremmedgjorte kom likeledes til å stå Krohgs rasjonelle og sosiale engasjerte innstilling fjernt.<sup>520</sup>

Det er imidlertid ikke alltid like uproblematisk å forsøke å forklare en estetisk innstilling ut ifra familiebakgrunn, og Fosli treffer heller ikke godt i sin karakteristikk av Krohg. Det vil si, karakteristikken passer bra på Krohgs kunstforståelse gjennom 1880-årene, men den passer ikke på Krohgs senere estetiske forståelse. For i løpet av 1890-årene skulle Krohg gradvis slutte seg til den estetisismen han tidligere hadde vendt ryggen, slik at han i 1900 står fram som en av de sterkeste forsvarene for *l'art pour l'art*-estetikken i Norge. Denne Krohg skal vi stifte nærmere bekjentskap med i kapittel 5. Nå skal vi imidlertid vende oss mot Krohgs refleksjoner over kunstens oppgave mot slutten av 1880-årene. Da reflekterte han over impresjonismen og over kunstens tilknytning til livet.

### «Den tredje generasjons maler»

I forbindelse med utstillingen «Nordiske og Franske Impressionister» som ble vist i København Kunstforening høsten 1889, skrev Krohg en kritisk oversikt hvor han forsøkte å gripe nærmere hva impresjonismen besto i.<sup>521</sup> Krohg måtte i 1889 innrømme at han og hans kolleger tidligere ikke hadde forstått impresjonismen. Det hadde vært vanlig å bruke benevnelsen impresjonist på enhver kunstnerisk framstilling av et personlig uttrykk. Dette var imidlertid ikke tilfredsstillende, innså han nå, da man i så fall måtte bruke en annen benevnelse på de egentlige impresjonistene. For det som karakteriserte impresjonismen var ikke først og fremst det personlige uttrykket, men et stilistisk trekk: insisteringen på «*farvens absolutte suverenitet*».

Vi husker at Werenskiold slett ikke hadde betraktet impresjonismen som uttrykk for en hvilken som helst framstilling av et personlig uttrykk, men heller framhevet hvordan den konvensjonsløst grep det øyeblikkelige momentet. Og Krohg viste nå en tilsvarende forståelse, da han hevdet at i impresjonismens fokus på kolorismen lå det en avvisning av all konvensjonell holdning til kunsten. Dette forsøkte Krohg å få fram ved å gjøre rede for Monets hensikter da han malte et motiv fra Bretagne. Monet malte bildet som et *menneske*, og ikke som en *maler*. Han lot naturens storhet og stemning komme over seg, og så malte han uten tanke på hvordan han malerisk og kunstnerisk skulle gjøre det, det vil si uten å tenke på å oppfylle maleriske

---

<sup>520</sup> Fosli, *Kristianiabohemen*, 377.

<sup>521</sup> Anmeldelsen sto på trykk i avisa *København*, 12. november 1889. Den er trykket opp under tittelen «Impresjonistene» i Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*, red. av H. Kofoed og O. Thue, 40-41, (Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989).

konvensjoner. «Det er *det* de gjør, det er *det* de vil altså!», skrev en begeistret Krohg; «Male som et sådant menneske ville malt om han plutselig hadde kunnet ved et trylleslag – ubevisst – få festet sitt inntrykk». <sup>522</sup> Problemet for Krohg selv og malerne av hans generasjon, var at de var stivnet i konvensjonelle måter å male på, slik at de umulig kunne bli ordentlige impresjonister. Derfor stilte han igjen de største forhåpningene til ungdommen. For å bli en impresjonistisk maler måtte man bli som et barn igjen, var Krohgs påstand. <sup>523</sup>

Dette barnet hadde Krohg allerede funnet i Edvard Munch. I forbindelse med Munchs store separatutstilling i *Studentersamfundet* våren 1889, skrev Krohg en artikkel i *Verdens Gang*, hvor han hyllet Munch som vår første og foreløpig eneste impresjonist. Han framhevet den unge maleren som den første i det han kalte den norske malerkunstens tredje generasjon, etter nasjonalromantikernes brune maleri (1. generasjon) og friluftsmalernes blå luft (2. generasjon). Den tredje generasjonen av malere hadde latt vente lenge på seg, enda den tredje generasjonen allerede var dukket opp i teateret og i litteraturen. Men med utstillingen til Munch i 1889 kunne Krohg slå fast at den tredje generasjonen hadde stått fram, og at denne var Munch, og foreløpig bare ham.

Krohgs fortelling om det norske maleriets forskjellige generasjoner var en fortelling om hvordan stadig større deler av virkeligheten ble vunnet inn av bildekunstnerne. Munch, som representant for den tredje generasjonen, fortsatte dette prosjektet, da hans bilder måtte betraktes som en utvidelse av det synlige. Krohg kunne fortelle at han «*ser* paa en anden Maade end de andre Kunstnere». Og Munch så på en annen måte fordi han hadde en egen evne til å glemme alt han hadde sett før; hver gang han malte måtte han begynne på nytt: «han ved ikke at Luften er blaa, Græsset grønt og Solnedgangen rød; han ved ingenting, før han gir sig til at male; han er hver gang forbauset og henrykt over de enkleste, almindeligste Ting ...». <sup>524</sup>

Slik beskrev Krohg Munchs måte å se på som karakterisert av et opprinnelig og uskyldig blikk. Sett gjennom dette uskyldige øyet ble verden belivet; den var ikke noen størknet overflate lenger. Det Munch så befant seg nemlig under denne overflata av blå luft eller grønt gress: «Han ser bare det væsentlige og maler selvfølgelig bare det». Som Monet malte Munch som et menneske og ikke som en maler. Munch var derfor impresjonist i sin kunst, og han var Norges eneste.

---

<sup>522</sup> Krohg, «Impresjonistene», 41.

<sup>523</sup> Dermed så heller ikke Krohg impresjonismen som en bestemt *stil*, slik Dietrichson hadde gjort.

<sup>524</sup> *Verdens Gang*, 27. april 1889.

Krohg ble dermed den første som artikulerte det som Jæger ikke kunne artikulere i møtet med *Syk Pike* tre år tidligere, at Munchs bilder hadde grepet det vesentlige, og at de derfor også var ferdige:

Kunst er færdig, naar Kunstneren virkelig har faat sagt alt, hvad han hadde på Hjerte, og det er netop dette Fortrin, Munch har fremfor den anden Generations Malere, at han ganske annerledes forstaar at vise os, hvad han har følt og hvad der har grebet ham og underordner alt andet.<sup>525</sup>

Av og til ville framstillingen av det vesentlige skje på bekostning av andre ting, slik som tegning, vedgikk Krohg, men en dag ville han kanskje også få til tegningen. Krohgs konklusjon var likevel at det ikke spilte større rolle om de små feilene var store, så lenge det store ved hans kunst var så stort.

Krohgs syn på publikums evne til å dømme bilder hadde gjennomgått en forvandling fra året før, da Krohg hadde skrevet om «Det ene fornødne i kunsten» (jf. s. 189). Krohg så i 1889 Munch som en kunstner som ofret tegningen for å nå sitt mål, og som gjennom sitt offer gikk på tvers av publikums forventninger. Det var derfor helt naturlig at folk ikke forsto Munchs kunst: «De har jo ennå ikke nådd igjennom den annen generasjon. Hvordan skulle de så kunne påskjønne den tredje?» Krohg hadde nådd den oppfatningen at kunsten gikk foran (den var avantgarde), mens forståelsen av den først kom i ettertid. Den logiske konsekvensen av dette var at den nye kunsten ikke lenger kunne bedømmes av det store publikummet. *De* trengte noen som kunne formidle den avantgardistiske kunstens kvaliteter. Og det var nettopp en slik rolle Krohg inntok i artikkelen om Munchs kunst. Han forsøkte å formidle hva publikum *burde* se etter, stilt foran Munchs bilder.

Munch var for Krohg likevel ingen kunstner som var vanskelig tilgjengelig. Det er tydelig i hans forståelse av hans kunst som preget av «det uskyldige øyet». En slik kunst vil ikke kreve en innøvelse av konvensjonell lærdom for å nytes, slik som er tilfelle for den akademiske kunsten. Det som forventes er heller en slags «avlæring». Publikum må stille seg åpent for at kunsten er noe annet enn det de har lært seg til å tro. Med et åpent sinn ville det være mulig å se det genuine hos Munch: at han uttrykker seg som et menneske, og ikke som en maler.

---

<sup>525</sup> Ibid.

### *Tidas kritiske og «populære» tendens*

Vi finner i Christian Krohgs kunstforståelse mange sentrale forestillinger som han delte med Aubert og Dietrichson. Dette var forestillinger som var dypt rotfestet i tida, og som forente dem på tvers av deres ulike politiske og sosiale orienteringer. Krohgs fordring om at kunsten skulle ta del i «kulturbevegelsen» og gi et fullstendig ærlig bilde av verden, gjorde at han i likhet med de to andre kom til å avvise en dyrkelse av kunstens rent «artistiske» sider. Krohg skulle kalle det «tomme overflødige tekniske Experimenter» i et selvkritisk øyeblikk (jf. s. 189), mens Dietrichson rettet en advarende pekefinger mot en kunst som var for opptatt med å «speile seg». Likevel viser motstanden mot estetisismen at dyrkingen av kunstens rent artistiske sider var en sterk tendens i samtida, som kritikere fant det nødvendig å tematisere.

Det man var redd for var at kunsten skulle isolere seg for mye, og slik miste sin samfunnsmessige betydning. Aubert kom til å omfavne realismen eller naturalismen for det han så som dens ønske om å skape bilder som kunne «gripe livet i dets levende træk», som han uttrykte det i 1884. Det var dette som var «det kunstneriske» i kunsten, og som han kontrasterte med «det maleriske» (eller det koloristiske), som handlet om å søke skjønnheten for sin egen del. Aubert kom til å søke dybden i forestillingen om hverdagslivets poesi, og den hverdagen han søkte var gjerne det enkle livet på landsbygda. Han så det som et opprinnelig og genuint liv som var i ferd med å forsvinne i pakt med moderniseringen av samfunnet. Men det var bevart i store deler av Norge, og malernes viktigste oppgave var å bevare dette frisk i minne for folket. Naturalismens styrke var dens kontemplative holdning.

Kunstens kontemplative side var også eksplisitt uttalt av Werenskiold i hans krasse angrep på *Aftenpostens* anmeldelse av Høstutstillingen i 1886. I artikkelen «Stop lidt igjen!», publisert i *Aftenposten* i november, argumenterte Werenskiold for at den norske kunsten var blitt nasjonalisert nettopp ved naturalismen, og han karakteriserte den gjennom en sammenligning med impresjonismen, som han mente at *Aftenpostens* anmelder S.S. hadde misforstått. «Impresjonismen er det koncentrerede Greb i Modsætning til Naturalistens kontemplative anskuelse», skrev han. Werenskiold insisterte på at naturalisten måtte male det som hadde grepet ham, «*thi endnu har aldrig nogen skabt et Kunstverk, uden at han har holdt af sit Emne*». <sup>526</sup> Det er tydelig at også Werenskiold var inspirert av Julius Langes syn på kunstens verdi. Man måtte male det man holdt av og hadde et forhold til, og det var først og fremst sine hjemlige trakter og folket der. Også Werenskiold knyttet denne innsikten til Millets kunstnerskap, da han hadde klart å framstille en ekte kunst ved å male det folkelivet han hadde blitt så

---

<sup>526</sup> *Aftenposten*, 8. november 1886.

inderlig kjent med. Det samme måtte man gjøre i Norge for å kunne skape en sann nasjonal kunst, insisterte Werenskiold.

Denne omfavnelsen av naturalismen skiller seg ikke mye fra Dietrichsons omfavnelse av det han kalte realismen i kunsten. Realismen var for Dietrichson viktig fordi den brakte tilskueren i kontakt med sin egen tid, men kunstens *berettigelse* var at man i slike samtidsmotiver kunne se «Naturens Hjerte banke saa fyldigt, at man med Kjærlighed gaar op i dets Liv» (jf. s. 141). Dette var «det kunstneriske» ved verket, hevdet han. Likheten med Auberts synspunkter er slående. Og grunnen er selvsagt at for dem begge var kunsten et område som ytet motstand mot den forflatningen de så som resultatet av de store endringene som moderniseringen førte med seg.

Man kan likevel hos både Aubert og Vullum tidlig i tiåret finne en fascinasjon for kunstens «artistiske» sider, som om de oppfattet at det lå noe spesifikt moderne i et slikt fokus. I denne omfavnelsen av den kunstneriske eksperimenteringen og den medfølgende fragmenteringen av bildet som en nødvendig del av kunstens framskriden, skilte de seg fra en idealist som Dietrichson. Men det var samtidig en selvfølgelighet for både Aubert og Vullum at kunstverket hadde en kommunal oppgave. Det måtte ikke reduseres til en ren kunstnerisk behandling, forståelig kun for de få.

Det er dette som jeg i innledningen gjennom T.J. Clark omtalte som forestillingen om en kunst preget av «umiddelbarhet og væren-i-verden», som ble satt opp imot en kunst som var preget av «cold artifice», eller en «koldt artistisk» kunst, som Aubert uttrykte det i sin kritikk av Krohgs *Syk pike*. Motstanden mot Thaulows kunst og kritikken av en kunst som var opptatt av å «speile seg» viser tydelig at i 1880-årenes Norge var det ønsket om å kunne føre kunsten tilbake til et grunnfjell av «verden, natur, sansning, subjektivitet» (jf. s. 11) som kom til å bli dominerende.

I letingen etter denne grunnen kom publikum til å spille en sentral rolle. Trygve Tveteraas kritiserte i artikkelen «Publikum i åttiårene» 1880-årenes kunstkritikk for dens mangel på faglighet og for dens omfavnelse av lekmannsskjønnet. Grunnen til den dårlige tilstanden i den kunstkritiske praksisen, mente han, var at kritikerne stort sett var lekfolk, mens de få fagpersonene som skrev også omfavnet publikums smak.<sup>527</sup> Men omfavnelsen av publikums mening og smak kan ikke forkastes som et knefall for lekmannsskjønnet, det må betraktes i lys av den søkingen etter et fast grunnlag for kunsten som preget denne tida. Det gjelder både for

---

<sup>527</sup> Tveteraas, «Publikum i åttiårene», 511-512.



Christian Krohg og for de to kritikerne som var de mest iherdige forsvarerne for realismens kunst: Andreas Aubert og Margrethe Vullum.

Insisteringen på kunstens popularitet og kontakt med publikum var et hovedtema i tida. Når man i ettertid har villet kritisere Aubert for at han flere ganger omfavnet publikum og publikums mening, så er det fordi forståelsen av maleriet som en (upopulær) utfoldelse av det rent maleriske vant gjennom i modernismens kunst.<sup>528</sup> I Norge i 1880-årene var imidlertid modernismen fortsatt dominert av forståelsen av at kunsten gjennom sin tilknytning til den materielle verden kunne være med å tolke og forme vår forståelse av den.

I norsk kritikk i 1880-årene var de beste malerne de som samtidig var mennesker. Derfor var også publikums oppfatning så viktig. Folkets mening var viktig fordi kunsten hadde et kommunalt, et samfunnsmessig ansvar. Det hadde den også for Krohg, som mente at kunsten kunne være med å forandre samfunnet ved å framstille tidas bilde. Derfor måtte kunsten være transparent; dens liv var knyttet til den materielle verden, som nærmest magisk, uformidlet trådte fram gjennom malerens penselstrøk. Dette var den felles grunnen kritikerne kunne møtes på.

Dette estetiske grunnsynet preget Krohgs forståelse av Munch. Krohg så ikke impresjonismen som en bevegelse mot estetisismen, men som en bevegelse mot det umiddelbare bildet av verden. Det kom tydelig fram i hans vurdering av Munchs kunst i 1889. Hans forståelse av Munchs kunst sammenfaller med den tolkningen T.J. Clark gjør av van Goghs forståelse av sin egne kunstneriske innsats: «Van Gogh believed in the material world, and art's responsibility to retrieve the shock of it, and to translate the shock into a new and fully public language, as no one had ever believed before».<sup>529</sup> Van Gogh var ikke et fremmedgjort moderne individ, hevder Clark, men en kunstner som var oppsatt på at hans kunst skulle kunne kommunisere sin betydning til folk. Det var også slik Krohg oppfattet Munchs kunst i 1889. Den var et transparent bilde på Munchs følelser i møte med verden. Han var som van Gogh en kunstner som kunne hente tilbake sjokket ved den materielle verden («Male som et sådant menneske ville malt om han plutselig hadde kunnet ved et trylleslag – ubevisst – få festet sitt inntrykk»), og formidle det til publikum, når dette publikum bare ble frigjort fra sine for-

---

<sup>528</sup> Tveteraas antydet at Aubert og Margrethe Vullum var for opptatt av publikums røst i sine anmeldelser: «De citerer ofte publikum og forteller om dets holdning og reaksjon overfor de forskjellige bilder. Også hos disse møter vi publikum». Se Tveteraas, «Publikum i åttiårene», 513. Og publikum var for Tveteraas ensbetydende med en konservativ borgerstand som avviste alt nytt. Også Terje Borgersen kan fortelle at Aubert «visste også å flørte med en heller rigid og besteborgerlig kunstforståelse i sine kunstmaler, som f. eks. når han anvendte «publikums røst» som et argument mot en malerkunst han selv ikke hadde mye tilovers for». Se Terje Borgersen, *Tidens trykk: en kunsthistoriografisk analyse av to norske pionéroversikter* (Trondheim: Institutt for kunst- og medievitenskap, 1997), 64.

<sup>529</sup> Clark, *Farewell to an idea*, 130.

dommer om kunsten. Men publikum hadde ikke så lett for å kvitte seg med sine fordommer, og Krohgs forståelse av Munchs kunst var heller ikke noe annet enn nærværsmetafysikk, en utopisk forestilling om kunsten som en uformidlet meddelelse.

For Aubert skulle også Munchs kunst snart komme til å framstå som en naken og uformidlet meddelelse. Men hans tolkning av Munchs følelser for «det maleriske», for fargebehandlingen, tok en helt annen retning enn hos Krohg. Aubert skulle komme til å forstå Munchs interesse for fargebehandlingen som et uttrykk for overbelastede nerver, for en overfølsomhet som skyldtes det moderne bylivets utvikling. Transformeringen av samfunnet gjennom moderniseringen dannet alltid bakteppet for Auberts forståelse av kunsten. Dette temaet skulle forfølge Aubert og andre kritikere ut i 1890-årene, da Munchs symbolistiske kunst kom til å vekke debatt og engasjement.

## 4. Erindring og fremmedgjøring

Glemsel er den Sax, med hvilken man klipper bort, hvad man ikke kan bruge, vel at mærke under Erindringens allerhøieste Opsyn. Glemsel og Erindring ere saaledes identiske, og den kunstneriske tilveiebragte Identitet det archimediske Punkt, med hvilket man løfter hele Verden.

Søren Kierkegaard, 1843 <sup>530</sup>

De som satte seg ned med *Dagbladet* den 5. november 1892 ville på forsida kunne lese en engasjert artikkel, signert H. Tambs Lyche. Der ble det slått fast at naturalismen var død, samt den pessimistiske og sensualistiske romantikk som fulgte den. «Nu vender *Idealismen* tilbake med Tro og Haab, med Lys, Sang og Jubel», skrev Lyche. Dette var en kunst som var mer religiøst svermersk enn den positivistiske naturalismen. Og det religiøse fokuset gjorde også at den kunstneriske inspirasjonen måtte komme fra andre steder enn Paris. For når det gjaldt religion og moral, så måtte man innrømme at de anglosaksiske folkeslagene lå en menneskelader foran pariserne. Hans Tambs Lyche hadde ikke bare suget fra eget bryst når han beskrev restaureringen av idealismen. «Etter *Tolstoi – Browning*» kunne man lese ved slutten av artikkelen.

Reaksjonen mot naturalismen kom til å prege 1890-årenes kunst, men den tok ikke nødvendigvis den positive vendingen som Lyche så optimistisk formidlet. Det var ikke bare tro, håp, lys, sang og jubel som kom til å prege denne kunsten, spesielt ikke Munchs kunst, som kom til å vekke sterk debatt i 1890-årene. Munchs kunst kom til å splitte publikum i to, og debattene i landets aviser fokuserte på forholdet mellom det estetiske og innholdet i Munchs kunst, mer spesifikt som forholdet mellom bildenes vakre farger og innholdets foruroligende temaer. Munchs symbolistiske malerier kom til å bli nærmest som en slagmark for en debatt omkring kunstens grenser, og om kunstens autonomi.

---

<sup>530</sup> Kierkegaard, *Enten – Eller*, 2:272.

Noen av Munchs bilder ble også knyttet til det som kom til å bli kalt «erindringens kunst». Lange introduserte begrepet i en artikkel fra 1889, som motvekt til friluftsmaleriet og impresjonismen. Dette begrepet fikk stor gjennomslagskraft i den norske resepsjonen i 1890-årene. Noe av grunnen til begrepets gjennomslag lå i at det kunne forstås som et alternativ til en samtidskunst som mange mente begynte å preges av en usunn nervøsitet. Det var en nervøsitet som gjenspeilet en nervøs holdning i selve tida.

### ***En nervøs tid***

Tidlig i 1887 kunne de som abonnerte på *Skilling-Magazin* lese en artikkel kalt «Om vor tids Nervøsitet». Den var en kommentar til Knud Pontoppidans avhandling *Neurasthenien: Bidrag til skildringen af vor tids nervøsitet* (1886). Artikkelen i *Skilling-Magazin* var et utdrag av den danske anmeldelsen av avhandlingen, forfattet av dr. Cl. Wilkene, en artikkel som opprinnelig hadde stått på trykk i *Dansk Dagblad*. Her ble neurasthenien beskrevet som en uttømmelse av nervesystemet, som skyldtes at nervøse organer lett ble satt i bevegelse, mens deres mangel på utholdenhet gjorde at slapphet og tretthet snart tok over. «Denne Konstitution udvikles nu særlig af de store Byer», var konklusjonen som Wilkene kunne finne hos Pontoppidan.<sup>531</sup> Grunnen var de store forandringene som hadde skjedd gjennom moderniseringen av samfunnet, hvor befolkningen hadde økt kraftig, samtidig som den var konsentrert i byene. Dessuten hadde samferdselsmidlene utviklet seg både når det gjaldt utbredelse og hastighet. Alt dette hadde medført store forandringer for menneskenes liv i byene:

Den større Vexelvirkning, som Livet her byder, og den Kamp for Tilværelsen og for en foretrukken Stilling, som den frie Konkurrence medfører, gjør da, «at Livet for de fleste former sig paa en sundhedsstridig Maade, fordi det stiller Fordringer til vore Nerver, som overgaa hvad de ifølge sin engang givne Organisation kan yde uden at overanstreges».<sup>532</sup>

Dette livet kunne synes forlokkende til å begynne med, men det viste seg snart rikere på forestillinger enn på utdypende tanker. Pontoppidan hadde kommentert hvordan nervøsiteten rammet forskjellige klasser ulikt, og han konkluderte med at den først og fremst rammet den dannede middelklassen. Dette var nemlig den klassen som kunne beskrives som «Fattigdommen med Pretensioner». Middelklassen var preget av en sosial streben som gjorde at man utsatte seg for sterke sinnsbevegelser; mange hadde en tendens til å ville leve langt over evne.

---

<sup>531</sup> Se Cl. Wilkene, «Om vor tids nervøsitet», *Skilling-Magazin* 53 (1887): 54.

<sup>532</sup> Ibid.

Wilkene kommenterte hvordan både møbler, selskapeligheter og klær til hustru og barn ble viktige tegn på en evne til å representere, mens midlene gjerne ikke sto i forhold til pretensjonene.

Halvor Fosli har beskrevet hvordan en slik utvikling foregikk også i Norge på denne tida i pakt med innføringen av pengehusholdet. Det ble ikke lenger sett på som fint nok for husfruen å gå i kjøkkenet; arbeidet der ble overlatt til piken: «Midt i ei travel kvinneleg arbeidsverd sat altså fruer og frøkner med hendene i fanget og var 'fine'». <sup>533</sup> Kvinnenes ledigang ble et synlig tegn på velstand og kultur. Men det ble for mange en kostbar fasade. I sin artikkel kommenterte Wilkene at «alt dette skal betales, og betales med Nerver og med Tab i Karakterens Udvikling og i sand menneskelig Lykke». <sup>534</sup>

Karakterutviklingen stoppet opp ved at oppmerksomheten hele tida måtte spres på så mange forskjellige felt. Det var en tid for fagfolk, som var spesialister på sine begrensede områder, men som manglet en allmenn menneskelig utvikling. Mennesker med en godt utviklet personlighet var en sjeldenhet. Også dette førte til nervøsitet, da personlighetsutviklingen hadde stor betydning for den psykiske hygien.

Det som skulle vært hviletida for middelklassen var avløst av atspredelser som også var preget av travelhet. Det ble forventet at man deltok i sosiale og kunstneriske begivenheter, og resultatet var at det ikke ble tid til å hvile ut i hjemmet. Dessuten førte all denne kunstneriske stimulansen til en «overpirring», som gjorde at de utslitte nervene trengte enda sterkere stimuli for å kunne føle noe. Slik endte også samtidas kunst med å gjenspeile samfunnets nervøsitet: Pontoppidan hadde framhevet den nervøse stilen i litteraturen, mens panoramaer og panoptika utkonkurrerte staffelimaleriet i bildekunsten. «Det er en alvorlig tanke», skrev Wilkene, «at hvor Hovedstaden spiller en overmægtig Rolle, kan Udbredelsen af denne nervøse Aand medføre en i aandelig, social og politisk Retning faretruende Dualisme af Land og By». Denne motsetningen var også farlig for kunsten, og Wilkene brukte litteraturen som eksempel:

Thi medens det sande Forhold maa være, at Hovedstadens Aandsliv optager, bearbejder, uddyber og forklarer de særlige Aandseiendommeligheder, som de forskjellige Landsdele frembyde, til en national og i stor Forstand folkedannende Literatur – saa sker det let, at der istedetfor uddannes en Literatur for de faa, en Literatur, der fjerner sig fra Folkesjelens sunde Bund og i bedste Tilfælde bliver en genial, ofte en frivol Leg i et Sprog, der kan pirre overinciterede Nerver, men som ikke er Modersmaalet. <sup>535</sup>

---

<sup>533</sup> Fosli, *Kristianiabohemen*, 75.

<sup>534</sup> Wilkene, «Om vor tids nervøsitet», 54.

<sup>535</sup> *Ibid.*, 55.

Den moderne bykulturen ville skape en kunst som ikke var tilgjengelig for nasjonens sunne folk, som vi må slutte at stort sett befant seg på landet, utenfor byen. Disse ville ikke lenger kunne se seg selv og sin kultur fortolket og forklart i kunsten; de ville møte en kunst som henvendte seg til en nervøs og blasert bybefolkning.

Nervøsiteten ville arves, mente Pontoppidan, og så skolen som det stedet hvor det nervøse skulle kunne motvirkes gjennom gymnastikk: «Musklernes sunde Rhythmus som Modvegt mod Nervernes Overpirring».<sup>536</sup> Ellers risikerte man å få en oppvoksende slekt av middelstandens barn, samfunnsstrebere som tok høyere utdanning, og som gjerne ble de mest geniale i sin slekt, men som var preget av den nedarvede nervøsiteten:

Hvad er sørgeligere og farligere end disse overmodne og overinciterede Ynglinge, der møde op med et springende og abrupt Forestillingsliv, hvis uordnede Fylde saa ogsaa skal give sig Udslag i en fortidlig, paa een Gang umoden og overmoden Produktion i hint løierlige Sprog med dets ofte halvt fuldendte Sætninger og Tankestreger istedetfor Tanker.<sup>537</sup>

Denne beskrivelsen av den nervøse ynglingens karaktertrekk og kunstneriske produksjon var for mange helt overensstemmende med deres syn på Edvard Munch og hans kunst. Munchs far eide forøvrig disse numrene av *Skilling-Magazin* hvor «Om vor Tids Nervøsitet» sto på trykk, og de gikk siden inn i Edvard Munchs boksamling.<sup>538</sup>

### ***Farger og nervøsitet***

Høsten 1887 kommenterte Aubert hvordan den danske kritikeren Karl Madsen hadde tatt opp nervøsiteten som tema i sin kunstkritikk. «I den fine Følsomhed for de mildt afdæmpede Harmonier ser han et ejendommeligt Udslag af Tidens overinciterte Nervevirksomhed (Neurasthenien)», skrev Aubert.<sup>539</sup> Det var storbyens hektiske liv med dets sterke stimuli som hadde skylden for at nervene ble overbelastet. Madsen hadde hentet begrepet om *neurasthenien* fra Pontoppidans avhandling.<sup>540</sup> Dette temaet kom også til å bli avgjørende for Auberts forståelse for deler av den moderne kunsten.

---

<sup>536</sup> Ibid., 69.

<sup>537</sup> Ibid., 70.

<sup>538</sup> Se Shelley Wood Cordulack, *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism* (Madison N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2002), 113, note 14 til kap. 4.

<sup>539</sup> *Dagbladet*, 9. oktober 1887.

<sup>540</sup> Erik Mortensen har hevdet dette: «Med udgangspunkt i en pjece af lægen Knud Pontoppidan fik bevægelsen endog et navn, neurastheni», se Mortensen, *Kunstkritikkens og Kunstoppfattelsens Historie ...*, 2:37.

Neurasthenien var en overfølsomhet i forhold til farger; det var en tilstand som førte til en fascinasjon for fargenyanser. En slik følsomhet var spesielt utbredt innen den franske kunstverdenen. Aubert kunne fortelle at «I den franske Kritik finder man et Udtryk, som er betegnende i denne Henseende: naar man vil rose noget som rigtig følt, sier man det er ‘nervøst’». <sup>541</sup> Vi husker at Margrethe Vullum hadde kommentert det franske uttrykket tidligere (jf. s. 160), men uten å ta moralsk avstand fra det, slik Aubert etter hvert skulle komme til å gjøre.

Den maleren Aubert framfor noen betraktet som en nervøs maler var amerikaneren James McNeill Whistler, som hadde sterke bånd til fransk kunst. Michael Fried ser ham som en sentral maler i det han kaller «the generation of 1863»: Manet, Legros, Fantin-Latour og Whistler. <sup>542</sup> Ifølge Aubert hadde Whistler drevet sine følelser for farger til en nærmest «sykelig» høyde. Beskrivelsen viser at estetisismen for Aubert kom til å grense mot sykdommen. De koloristiske bildene var ikke lenger «koldt artistiske», slik han hadde karakterisert Krohgs *Syk pike* i 1882; de var heller et resultat av en nervøs overopphetelse.

Madsen hadde kommentert neurasthenien i forbindelse med den danske maleren Hamershøi. Men også hos noen norske malere kunne man finne uttrykk for denne nervøse følsomheten, insisterte Aubert. Av de norske malerne var Harriet Backer den største eksponenten for de neurastene nyanser. Da Backer stilte ut sine bilder på Høstutstillingen i 1885, hadde Aubert kommentert hvordan hun hadde oppnådd helhetsvirkning i bildene «gjennom den mest anspændte, det mest nervøst energiske Arbejde, i en vedholdende Kamp mod Enkelthederne for at trænge det uvæsentlige tilside». <sup>543</sup> Aubert siterte denne kommentaren i artikkelen i 1887, for å vise hvordan han tidligere også hadde knyttet Backers kunst til begrepet om det nervøse. I 1887 stilte Backer ut bildet *Genre*, et bilde vi i dag kjenner bedre under navnet *Chez moi* (fig. 27). Aubert mente at Backers kunst hadde vunnet i kvalitet på de to årene som var gått, da man i *Genre* kunne se mindre til kampen. Men nervøsiteten var like fullt til stede. I dette bildet var det fargeharmoniene som ga komposisjonen dens «egentlige Sjæl», noe som Aubert knyttet til Whistlers kunst. Resultatet var at *Genre* var blitt et maleri med høy *musikalsk* virkning. <sup>544</sup> Backers bilde fikk altså god mottakelse av Aubert på denne utstillingen; han

---

<sup>541</sup> *Dagbladet*, 9. oktober 1887.

<sup>542</sup> For en redegjørelse om denne grupperingen, se Michael Fried, *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 185-261.

<sup>543</sup> Aubert, «Kunstnernes fjerde høstutstilling», 578.

<sup>544</sup> Allerede i 1878 hadde Aubert vist interesse for et maleris *musikalske* kvaliteter, da han i kritikken av Chr. Ross hadde beklaga at hans *Largo* viste lite av musikkens sjel. Dette var ikke lykkes kunstneren da hans forhold til fargene var for reflektert, ikke umiddelbart. Resultatet var derfor en disharmoni i fargen i stedet for en musikalsk harmoni (*Morgenbladet*, 4.juli 1878).

så ikke bildet som et uttrykk for sykelighet, slik han hadde antydnet i kommentarene til Whistlers kunst.

Aubert betraktet den nervøse vektleggingen av fargene som et tidsfenomen.<sup>545</sup> Bakgrunnen var at Hammershøis bilder bar stor likhet med Whistlers bilder, mens den danske maleren Krøyer hadde bekreftet at Hammershøi ikke hadde sett noen av Whistlers bilder, kanskje bortsett fra en radering av det kjente bildet av Whistlers mor. Raderingen hadde nemlig vært avbildet i *Gazette des Beaux-Arts*. Harriet Backers bilder kunne dermed også betraktes som del av et tidsfenomen. Det samme kunne Munchs bilder, der Aubert mente å finne en nervøsitet som hadde utviklet seg mot det sykelige

For Aubert kom nettopp Munch til å stå fram som den fremste representanten for den neurastene kunsten i Norge. Da han anmeldte Høstutstillingen i 1890 ga han følgende karakteristik av Munchs kunstneriske evner: «Har jeg kaldt Wentzels Evne sund, muskelsterk, arbeidsfør, vil jeg kalde Munchs nervefin, nydelsessøgende indtil det sygelige, – af et overodentlig ædelt Raceblod».<sup>546</sup> Han kommenterte også hvordan Munch var blitt sett som typen for en kommende tid (han tenkte nok her bl.a. på Krohgs artikkel fra året før, der Krohg beskrev Munch som «den tredje generasjons maler»). Det var noe sant i dette, framholdt Aubert:

Munch er den af vore Kunstnere, hvis hele Temperament har mest af det *neurasthene*. Han hører til den Slegt med fine, sygelig følsomme Nerver, som vi oftere og oftere møder i den nyeste Kunst, og som ikke sjelden finder en egent Tilfredsstillelse i at kalde sig selv «Dekadenter», Børn af en forfinet, overcivilisert Tid.<sup>547</sup>

Som andre eksempler på slike dekadente kunstnere rundt om i Europa trakk Aubert fram Whistler i London og Hammershøi i København, slik han tidligere hadde gjort i kritikken av Backers kunst på Høstutstillingen i 1887. Denne gangen nevnte han også (med sterke forbehold) den franske maleren Puvis de Chavannes, mens en litt annen variant av denne kunstnertypen fantes i Tyskland, med malere som Gabriel Max, Arnold Böcklin og Max Klinger.

Auberts holdning til den neurastene kunsten i 1887 hadde vært gjennomgående positiv, i pakt med Madsens omfavning av den. Men i beskrivelsen av Munchs neurastene kunst, skapt i en «forfinet, overcivilisert Tid», ble det klart at Auberts oppfatning var blitt grunnleggende negativ. Han ville nemlig at de nevnte kunstnerne skulle være representantene for den nye tidas malere. «Jeg finder, at det sygelige kan ha sin betagende Skjønhed», skrev Aubert i

---

<sup>545</sup> Se *Dagbladet*, 30. oktober 1887.

<sup>546</sup> *Dagbladet*, 5. november 1890. Vi kjenner igjen begrepet om det «nydelsessøkende indtil det sygelige» fra kritikken av Thaulows kunst i 1885 (jf. s. 196). Det er nå lett å se at det var den neurastene kunsten han beskrev allerede da.

<sup>547</sup> *Dagbladet*, 5. november 1890.



1890, «(...) men jeg vil det sunde. Og for os selv har jeg det Haab, at vi skal faa en *sund* Kultur og en *sund* Kunst». Som motvekt til tidas problemdebatt og bohemliv, trakk han fram «Friluftslivet, Fodturene, Skifartene», og håpet at sunnheten skulle vinne seieren for den unge slekta. Han innrømmet at vi også behøvde forfinelse i vår kultur, men insisterte på at i «Sundheden alene blir Forfinelsen egte og varig *Forædling*».<sup>548</sup>

Hos Munch hadde man ofte kunnet finne en nytelsessyk selvbeundring, som hadde stått i veien for hans utvikling, framholdt Aubert. Sammen med denne selvbeundringen fulgte en svært uheldig publikumsforakt. Aubert håpet at Munch kunne få bukt med sykeligheten og selvbeundringen gjennom påvirkning fra det franske friluftsmaleriet, som Aubert oppfattet som både sunn og mandig. Det Aubert ønsket seg var at Munch i større grad skulle befatte seg med det Julius Lange kom til å kalle «studiet i marken».

### **«Studiet i marken» og «erindringens kunst»**

Da Julius Lange skrev sine artikler om kunstverdi rundt midten av 1870-årene, så han ut til å ville omfavne skissene, i den grad de ga uttrykk for en livsverdi kunstneren hadde erfart. Lange var jo først og fremst opptatt av at kunstverdien måtte ha sitt grunnlag i en opprinnelig følelse hos kunstneren. Denne opprinnelige følelsen ble antatt å ha en friskhet og umiddelbarhet, som risikerte å bli forringet i den kunstneriske framstillingsprosessen. Slik ble framstillingen av kunsten en risikabel aktivitet. Hans Jægers fortelling om hvordan Munch slet med framstillingen av *Syk pike* er et godt eksempel på hvordan utførelsen sto i fare for å drepe den opprinnelige følelsen.

Lange hadde imidlertid fått motbør av Dietrichson i *Tidskrift för Konst och Konstindustri* når det gjaldt forståelsen av hva den kunstneriske verdien besto i. Dietrichson var enig i at framstillingsprosessen kunne gjøre at den opprinnelige følelsen risikerte å gå tapt: «Men hur ofta leder icke detta arbete endast ytterligare bort från det ursprungliga», påpekte Dietrichson, «hur sällan springer den ursprungliga åskådningen åter lefvande fram i det färdiga verket».<sup>549</sup> At livsverdien var bevart var heller ingen garanti for at det var skapt et fullverdig kunstverk. Bevaringen av livsverdien kunne nemlig komme av at kunstneren hadde unn-dratt seg den vanskelige utarbeidelsen av stoffet. Dermed var kanskje den opprinnelige følel-

---

<sup>548</sup> Ibid.

<sup>549</sup> Lorentz Dietrichson, «Ännu ett ord om konstvärde», *Tidskrift för Konst och Konstindustri* 2 (1876): 93.

sen bevart, men resultatet var et verk som ikke kunne gjøre krav på en høyere kunstverdi, men måtte betraktes som en «frisk, tilltalende eskiss».<sup>550</sup>

Et drøyt tiår seinere var Lange også blitt mer skeptisk til skissene. Det har sikkert sammenheng med at det var blitt mer vanlig å stille ut skisser på kunstutstillingene, i pakt med at impresjonismen slo gjennom i kunstverdenen. Lange var skeptisk til denne tendensen, og fant det nødvendig å rette en advarsel mot en utvikling som gjorde at kunstnerne knapt fant det umaken verdt å gjennomarbeide sine malerier skikkelig. Det gjorde han i artikkelen «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst», publisert både i *Nordisk Tidsskrift* og i *Bastien Lepage og andre Afhandlinger* i 1889.

Lange ga i artikkelen uttrykk for at det nye maleriet, som var ensbetydende med impresjonismen, måtte forstås som *studiets* kunst. I økende grad interesserte også kunstinstitusjonene seg for studier, som begynte å dominere på utstillingene. Interessen for studiene kom av at de gjerne ble sett på som bedre enn de ferdige maleriene; de ble oppfattet som friskere og fylt med mer liv.

Det er heller ikke saa underligt, at Studiet faar mere egentlig kunstnerisk Værdi end det færdige Billede. Da Kunstneren malede det, mødtes han Ansigt til Ansigt med Virkeligheden: det var den egentlige Omfavnelsens Øjeblik, da hans Nerver sitrede og hans Blod rullede raskere. Han var da «i Marken», som man siger: men Udtrykket er forresten ikke alene anvendeligt om Arbejdet i den frie Luft eller paa Landet. Han maatte sammentrænge sine Evner i Øjeblikket for som ved en Overrumpling at fængsle til Lærredet, hvad han syntes allerbedst om; thi baade det sjælelige Udtryk i Mennesket og Lys og Vejr, som er Sjælen i Landskabet, skifter saa hurtigt om og kommer maaske aldrig igjen saaledes, som Kunstneren netop helst vilde have det. Deraf denne Glans, denne Friskhed, denne kraftige Smag ved «Studiet», som den, der virkelig forstaaer Kunsten, skatter langt højere end den mest soignerede Gennemførelse.<sup>551</sup>

Lange beskrev her fascinasjonen for impresjonismens kunst, som kunne gripe verden i øyeblikket og slik gi en spesiell friskhet. I forhold til slik friske studier ble utarbeidelsen, det Lange kalte *skilderiet*, som en oppkoking av maten: «Det vinder i Egalitet, i alsidig Gennemførelse, saa at den kan serveres som en færdig Ret for hver Mand af det store Publikum og blive til Pryd for en Stue».<sup>552</sup> Men den store kunstneriske kraften som lå i studien, kunne det aldri nå. Derfor hevdet Lange at man fra et rent *kunstnerisk* standpunkt måtte slå fast at det var best å stanse ved studiene. Publikum måtte lære seg å leve uten «skilderiene» og isteden lære seg å se det gode i studiene.

---

<sup>550</sup> Ibid. Uthevningen er Dietrichsons egen.

<sup>551</sup> Julius Lange, «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst», i *Udvalgte skrifter af Julius Lange*, red. av Georg Brandes og P. Købke (København: Den nordiske forlag, 1903), 160.

<sup>552</sup> Ibid., 160-161.

En slik oppfatning ville være en ren omfavning av estetisismen, av dyrkingen av kunstens tekniske framstilling og av fagdommen. Lange var imidlertid skeptisk til den statusen teknikken hadde fått i samtida. I 1876 hadde han også advart mot dyrkelsen av de tekniske sidene: «Der drives meget Afguderier med Teknikken, baade fra de Kunstneres Side, som ikke kunne Andet end den, og fra et troende Publikums Side, som mener, at Kunstens egentlige Herlighed er en Atelier-Hemmelighed, der dølger sig for enhver Uindviet og ikke er til at se».<sup>553</sup> Teknikken hadde fått sin status fra en tradisjonell forestilling om at kunstnerne ble innviet i kunstens hemmeligheter på akademiene. Lange var redd for at en slik opphøyning av teknikken skulle føre til at den moderne kunsten ville skyve folk fra seg.

Lange tok da heller ikke steget over i estetisismen i 1889. Han insisterte i stedet på at «skilderiet» hadde et helt annet mål enn studien. «Skilderiet» var kunsten som ble framstilt i atelieret, og som måtte betraktes som den rake motsetningen til studien og impresjonismen. Studiekunsten ble født i et blendende dagslys, hvor inntrykkene snart fortrengte hverandre, og hvor resultatet ble en flat kunst som ikke maktet å trenge dypt inn i betrakterens sjel. «Skilderiet» var i stedet en kunst skapt med avstand til opplevelsen; Lange kalte den «erindringens kunst».<sup>554</sup> For Lange var dette den egentlige kunsten, og den var gjeldende for alle kunstarter. En kunstner som lagde en slik kunst skapte ikke ut fra et umiddelbart synsinntrykk:

Men i Stilhed og i Mørke eller i hvert Fald, medens det ydre Øje *ikke* ser, men Sindet faar Ro til at gjøre sit Udvalg af, hvad Erindringen gemmer, da dukker der Billeder frem for det indre Øje, halvt klare, halvt dunkle Billeder fra det ubevidste Sjælelivs fødende Nat, dets mørke, grødefulde Bund. Det er de indenfra kommende Overraskelser: man ved ikke selv, efter hvilke Love de komme, eller hvorfra; men der er den Forskel mellem dem og de udenfra kommende, at vi genkende dem som vore allerfortroligste Venner; de ere jo kun et Udtryk for, hvad vi trænge til at se. Det er det, som har slaaget Rod i os, som gror frem og som vil ud og have Form og Skikkelse.<sup>555</sup>

Lange fant det nødvendig å insistere på skillet mellom dette atelierarbeidet i stillhet og mørke, og det atelierarbeidet som man forbandt med den tyske akademitradisjonen. Den siste var kun «Røgskyer fra den spekulative Aands vældige Tobakspibe», og Lange fikk dermed vektlagt sin antihegelianisme og sin anti-akademisme. Han ville ikke vekke til live den gammeldagse

---

<sup>553</sup> J. Lange, *Om kunstverdi*, 96.

<sup>554</sup> Her er det lett å tenke tilbake på Welhavens omfavning av erindringens betydning i kunsten (jf. s. 51). Men i forhold til Welhavens forståelse, så er det en sterkere vekt på den subjektive og ubevisste bearbeidelsen av minnebildet hos Lange. Det var denne bevegelsen mot det personlige som Monrad i sin tid reagerte på i debatten i forbindelse med Langes *Om kunstverdi*.

<sup>555</sup> J. Lange, «Studiet i marken», 162.

idealismen, hvis svakhet besto i at den var en systemkunst, som ikke hadde sine kilder i virkelighetsinntrykk, og heller ikke i det personlige erindringslivet.

Langes beskrivelser av de tvetydige bildene fra «det ubevidste Sjælelivs fødende Nat, dets mørke, grødefulde Bund» gjorde at han i 1890-årene kunne tas til inntekt for symbolismens estetikk. Den knyttes gjerne til den franske kritikeren George Albert Aurier (1865-1892), som i begynnelsen av 1890-årene kom til å framheve kunstens evne til å framstille ideer og mening. I et posthumt publisert manuskript skrev han at mennesket i reaksjon mot vitenskapens reduksjon av tilværelsen måtte bli mystikere igjen, måtte bli kunstens mystikere.<sup>556</sup> I den franske symbolismen kom katolisismens mystisisme til å bli omfavnet som en motpol til realismens positivisme, til dens omfavning av den prosaiske verden.

Men Lange kunne ikke ha vært for glad for å bli tatt til inntekt for symbolismens kunstforståelse. Det var ikke noen radikal fantasikunst han var tilhenger av. Han insisterte på studienes betydning for å utøve erindringens kunst, da man burde studere naturen og livet for å ikke ende i en ren fantasikunst, uten forbindelse med verden. Erindringens kunst ville likevel ikke komme til å ligne virkeligheten, påpekte Lange. Det var fordi den menneskelige subjektiviteten bearbeidet og omformet alle inntrykk. For å gjengi virkeligheten direkte var heller ikke kunstens oppgave; fotografiet kunne gjøre det mye bedre. Fotografiet maktet imidlertid ikke å framstille menneskelig stemning, vilje eller mening, og disse manglene hos fotografiet pekte mot kunstens misjon. Fotografiets upersonlighet sto i motsetning til kunstens personlige og subjektive egenskaper. Til forskjell fra fotografiet hadde kunsten *stil*.

Samtidas kunst, naturalismen, måtte karakteriseres som stilløs, kommenterte Lange, da den hadde virkelighetsillusjonen som mål. Slik var det ikke for det meste av den kunsten som hadde vært framstilt i tidligere tider. Lange trakk fram Parthenonfrisen som eksempel på en kunst som tolket hele samfunnets ånd, slik at atenerne kunne forstå seg selv bedre. Samtidas kunst var ikke på samme måten en artikulering av folkets fellesfølelse. Men det betydde ikke at man ikke likevel kunne ha store forhåpninger til dens samfunnsmessige betydning:

Nu er Kunstnerens individuelle og personlige Følelse Udgangspunktet og hans samtidiges private Hjem og Tilværelse Endemaalet. Dog kunne disse Vilkaar ogsaa have deres Fordele: de kunne give mere Inderlighed og Dybde, et friere Spil og en rigere Mangfoldighed. Kunsten holder nu ikke Taler i den store Stil til det store Samfund, den samtaler fortrolig paa Tomandshaand til hver enkelt. Og selv om man betragter Fællesskab og Enhed i Samfundet og fælles Stil i Kunsten som det endelige Maal, saa maa det, hvis det ikke skal være noget konventio-

---

<sup>556</sup> Albert Aurier, «Essay on a new method of criticism», i *Theories of modern art: A source book by artists and critics*, red. av Herschel B. Chipp (Berkeley: University of California Press, 1968), 88-89.

nelt, noget udenfra paatvunget og foreskrevet, arbejde sig frem og arbejde sig sammen gennem den frie Udtalelse af det personlige.<sup>557</sup>

Kunsten måtte fortsatt framtre som en fri artikulasjon, knyttet til det som sto kunstneren nærmest: hverdagslivet. Den samfunnsmessige betydningen ville komme fram gjennom den personlige inderligheten som kunstneren la inn i sitt verk, og som kommuniserte med den enkelte tilskuer.

Marit Werenskiold har kommentert at Langes oppgjør med den strengt naturalistiske kunsten («studiet i marken») var foregrepet av spesielt én av Fleskum-malerne. Det var Eilif Peterssen, som i 1887 malte sin *Nocturne* (fig. 37), der en naken kvinneskikkelse står ved bredden av Dælivannet. Peterssens bilde var stilt ut på den nordiske kunstutstillingen i København i 1888, og Marit Werenskiold antyder at det kan ha vært utgangspunktet for Julius Langes orientering mot «erindringens kunst».<sup>558</sup> Det er en tolkning som imidlertid synes lite sannsynlig, da Langes orientering mot erindringskunst var foregrepet langt tidligere. Den finnes i hans langvarige beundring for Millets kunst.

Millet var den kunstneren som for Lange sto som innbegrepet av en erindringskunstner. I artikkelen «Bastien Lepage» beskrev Lange Millet som «en Erindringskunstner, der lader Studierne ligge bagved sig og søger Udtryk for, hvad der har betaget hans Følelse og slaaet Rod i den».<sup>559</sup> Lange skrev om Millets kunst allerede i forbindelse med Verdensutstillingen i Paris i 1867, og hans beskrivelse av Millets kvaliteter den gangen er helt sammenfallende med det han seinere skulle kalle erindringens kunst. Millet var en kunstner som «med størst Hensynsløshed springe alle Enkeltheder over», skrev Lange. Men resultatet var ikke effektjageri eller lettsindighet, tvert imot: «Alt i hans Billeder er den reneste Sandhed, endog med et Anstrøg af noget Jevnt og Fordringsløst, men tillige med et eget storladent Præg af Helhed og Enkelhed, som griber og rører».<sup>560</sup> Millet hadde rørt Aubert på akkurat samme måte.

Lange merket seg at Millet gjerne framstilte enkeltfigurer eller et samspill mellom noen få. Han ble slått av de enkle bildenes mektige virkning:

Et af dem forestillede en Mand og en Kone paa Marken, som holde nede med Arbejdet for at sige deres Aftenbøn; et andet viste en Karl og en Pige i Færd med den simple Idræt at lægge Kartoffler, Æselet med Kartoffelsrækkene staaer bundet ved et Træ lidt længere tilbage. Man kunde med en vis Forbauselse spørge sig selv, hvad

<sup>557</sup> J. Lange, «Studiet i marken», 166.

<sup>558</sup> M. Werenskiold, «Fleskum-kolonien 1886 og den norske sommernatt», 20.

<sup>559</sup> Julius Lange, «Bastien Lepage», i *Bastien Lepage og andre Afhandlinger* (København: Philipsens, 1889), 31.

<sup>560</sup> J. Lange, *Nutids-kunst*, 345-346.

der egentlig var at see ved et saadant Maleri som det sidste, der end ikke hævedes ved nogen stærk Naturstemning; men hvad der saa var Grunden, saa beherskede dette Billede langt mer Interessen, end Pragtstykker som f. Ex. Cabanels «Paradis».<sup>561</sup>

Grunnen til Langes beundring var høyst sannsynlig det Michael Fried har lært oss å forstå som de absorptive kvalitetene i Millets bilder. Fried har påpekt hvordan Millets kunst kom til å være en sentral referanse for kritikere og malere i Frankrike fra 1860-årene og framover på grunn av deres nærmest hyperabsorptive kvaliteter.<sup>562</sup> Alle Millets bønder var avbildet i situasjoner hvor de var totalt oppslukt i sine daglige gjøremål, enten de arbeidet med avlingen, som i det kjente *Akssamlerne*, eller de ba en bønn etter arbeidet, slik som i *Angelus* (fig. 15) som også Lange omtalte i sitatet ovenfor. De var framstilt helt uten bevissthet om å bli betraktet, som om tilskueren ikke befant seg foran lerretet, som Fried gjerne formulerer det. Millets bilder ble derfor oppfattet som antiteatraliske ved sin inderlighet.

Fraværet av detaljer gjorde at oppmerksomheten fullt og helt kunne fokuseres på det inderlige livet til disse bøndene. Når Lange insisterte på at bildene var den «reneste Sandhed, endog med et Anstrøg af noget Jevnt og Fordringsløst», så var det blant annet det antiteatraliske hos Millet han beundret. Tydeligere kunne han ikke ha framhevet nettopp det enn ved sammenligningen med Cabanels *Det tapte Paradis* (fig. 28). Det var et bilde Lange oppfattet som utpreget teatralisk, og spesielt gjaldt det framstillingen av Eva:

Det kunde vistnok aldrig falde en Kunstner ind at male Eva, Moderen til alle Evas Døttre, annerledes end skjøn; men just at gribe denne Lejlighed til at foranstalte en storartet Udstilling af hendes Dejlighed og at henlede Opmærksomheden paa *den*, er det stærkeste Bevis paa Overfladiskhed og Behagsyge hos en Kunstner, som man kan tænke sig.<sup>563</sup>

Evas kropp var nettopp stilt ut for betrakteren; her fantes ingen inderlighet, bare en vulgær framvisning av hennes nakenhet.

Lorentz Dietrichson skrev et åpent brev til Lange om hans forståelse av «erindringens kunst» i *Nordisk Tidsskrift* i 1890. Han kritiserte her Lange for at han framstilte begrepet om «erindringens kunst» som noe nytt, som teoretiseringen av en ny kunst som var i emning. Ifølge Dietrichson var det egentlig en tilbakevending til en fantasikunst som hadde vært dominerende i kunsten tidligere, før naturalismen hadde erklært fantasien som ukunstnerisk i reaksjon mot romantikkens usunne bruk av den. I alle tidligere *sunne* perioder i kunsten hadde man

---

<sup>561</sup> Ibid., 347.

<sup>562</sup> Se Fried, *Manet's modernism*, 188-191.

<sup>563</sup> J. Lange, *Nutids-kunst*, 332.

knyttet fantasien til erindringen, og derfor var ikke Langes erindringskunst noe nytt. Men Dietrichson unnlot å konfrontere Langes vektlegging av *hverdagslivet* som det genuint nye i den nye kunsten; det var dette hverdagslivet Lange ville ha tolket i kunsten for at folk bedre skulle kunne lære hverandre å kjenne.

Dietrichson la desto større vekt på fantasiens del, og det var også gjennom forståelsen av fantasiens ulike muligheter at han kritiserte Langes bruk av begrepet «erindringens kunst». For det fantes fantasikunst som *ikke* kunne bygge direkte på erindringen, som snarere bygde på «et ganske u håndgribeligt indtryk hvilende, indre syn, der engang er gået gennem kunstneren». Interessant nok var hans eksempel et bilde av nettopp Bastien-Lepage.

Dietrichson beskrev hvordan han ble fullstendig oppslukt av Bastien-Lepages *Jeanne d'Arc* (fig. 29), malt i 1880, da det var stilt ut på Verdensutstillingen i Paris 1889. Det var et bilde som Lange selv hadde beskrevet inngående i sin artikkel om Bastien-Lepage i boka fra 1889. Ifølge Dietrichson ga Lange i og for seg en utmerket beskrivelse, men den kunne likevel ikke gi leseren noen forståelse av hva bildet hadde å gi: «man må selv have været gennemrystet af dette billedes dybe, intense inderlighed for at forstå, hvad her er tale om».<sup>564</sup>

Bastien-Lepage hadde framstilt Jeanne d'Arc i en tilstand hvor hun får indre synsopplevelser om sin bestemmelse. Dietrichson skildret henne som «den fattige bondepige, der hører stemmerne af de skygebilleder, der synlige svæve gennem havens gange, i det hun ligesom griber efter det usynlige sværd, der rækkes hende til Frankriges befrielse». Illusjonen av virkelighet var også for Dietrichson viktig for at betrakteren kunne gi seg hen i betraktningen av dette bildet. Men det avgjørende for Dietrichson i polemikken mot Lange, var at *Jeanne d'Arc* var mer enn et erindringsbilde. Det måtte også oppfattes som et fantasibilde.

Det som imidlertid knytter Dietrichson og Lange sammen, er hvordan de begge lot seg fascinere av et maleri som i tradisjonen fra Millet var preget av en sterk inderlighet. I denne sammenhengen var virkelighetsillusjonen en viktig del av opplevelsen. Den ble en forutsetning for at betrakteren skulle bli oppslukt av bildet. Dietrichson kom til å nære store forhåpninger til den moderne kunsten i møte med Bastien-Lepages bilde: «I et billede som Bastien Lepages 'Jeanne d'Arc' ligger for mig løftet om en stor fremtid for den moderne kunst, netop fordi det så åbenlyst gjenindsætter fantasien i sin ret på rette måde, fyldt med virkeligt, realliv».<sup>565</sup> Det var et framtidshåp som han på mange måter også delte med Aubert.

---

<sup>564</sup> Dietrichson, «'Erindringens kunst' – 'fantasien i kunsten': Åbent brev til prof. Dr. Julius Lange», *Nordisk Tidsskrift* 13 (1890): 445.

<sup>565</sup> *Ibid.*, 446.

### *Auberts omfavnelser av erindringens kunst*

Da den danske maleren Viggo Johansens bilde *Aftenselskab* var stilt ut på Høstutstillingen i 1887, kunne man se Julius Lange og Karl Madsen avbildet i ivrig samtale. Andreas Aubert mente at Johansen hadde klart å fange deres personligheter godt: «Er man fortrolig med begges Skrifter, kjender man hele deres Begavelse og Temperament igjen i Viggo Johansens Karakteristik: i den enes solide, brede Ro den plastiske Evne; i den andens nervøse Holdning Koloristens fyrrige Temperament». <sup>566</sup> Aubert kom til å føle seg mer hjemme i Langes solide og brede ro enn i Madsens nervøse holdning; det var Julius Lange han seinere kom til å trekke fram som sin store inspirasjonskilde.

Aubert var full av beundring over Langes bok *Bastien Lepage og andre Afhandlinger*, og han skrev en lang anmeldelse av den i september 1890. Spesielt var det artikkelen om erindringens kunst han var opptatt av, da den viste at Lange var sensibel for de nye strømningene i tida. Auberts konklusjon var at Lange var talsmann for en «ny Idealkunst». Langes bok skulle også komme til å være et viktig programskrift i 1890-årene for de som ønsket en idealkunst etter 1880-årenes realisme.

Aubert oppfattet denne idealkunsten som ny fordi Lange innrømmet betydningen av «studiets kunst», av det Aubert gjerne kalte virkelighetskunsten. «Derfor tror jeg», skrev Aubert, «at ogsaa han i vor Tids Virkelighedskunst ser den naturlige Gjennemgang til den Idealkunst, som han spejder ud efter». <sup>567</sup> Aubert betraktet fortsatt realismen som en kunstnerisk hovedstrømning i tida, og mente at denne virkelighetskunsten var grunnlaget for tidas mest uttrykksfulle verk. For gjennomgangen til idealkunst ville impresjonismen dessuten bli spesielt viktig, da det impresjonistiske maleriet var opptatt av å gripe helheten i beskuelsesøyeblikket:

Men denne Sjælens Opøvelse til at holde Billedet fast som Helhed i *Beskuelsens* Øjeblik, er netop 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». <sup>568</sup>

Det helhetsinntrykket som karakteriserte de impresjonistiske bildene ga anledning til en sterkere grad av kontemplasjon hos publikum enn hva de mest fragmenterte virkelighetsbildene

---

<sup>566</sup> *Dagbladet*, 30. oktober 1887.

<sup>567</sup> *Dagbladet*, 14. september 1890. I innledningen til sin artikkel hadde Lange skrevet: «Den nye Malerkunst – Impressionismen i videre Betydning – er *Studiets Kunst*». Se J. Lange, «Studiet i marken», 160. Dermed hadde han valgt å se impresjonismen som fellesbetegnelse for all virkelighetskunst. Aubert kritiserte naturlig nok dette, da det medførte at også en kunstner som Bastien-Lepage måtte omtales som impresjonist.

<sup>568</sup> *Dagbladet*, 14. september 1890.



gjorde. Aubert innrømmet samtidig at han ikke hadde like stor sans for alt som ble laget i impresjonismens navn; han foretrakk den siden ved den som var virkelighetskunst.

I sin siste artikkel om Langes *Bastien Lepage og andre Afhandlinger* kom Aubert nærmere inn på forholdet mellom virkelighetskunsten og idealkunsten.<sup>569</sup> Lange hadde skrevet at det var viktig at den nye kunsten, som skulle bygges på erindringen, måtte få god tid til å vokse fram: «Lad det virke, men lad det virke langsomt». Aubert sluttet seg til denne oppfatningen, og mente at især for de norske kunstneres vedkommende var det viktig å ikke ta spranget for fort ut i den nye idealkunsten. Da kunne de miste noe av det viktigste i sin kunst. Han minnet om sin skepsis i forhold til Thaulows forsøk på å male en landskapspoesi i 1884, uten den direkte forbindelsen til et virkelighetsinntrykk. Det var for tidlig både for Thaulow og for norsk kunst. Den norske kunstens nasjonale preg måtte først vinnes gjennom naturstudiet; det var ved å fokusere på «virkelighetskravet» at Aubert kunne nære et håp om at den norske kunsten kunne bli preget av det hjemlige, av fedrelandets karakter. Aubert var bekymret for at Langes tekst skulle tas til inntekt for å fjerne seg for mye fra virkelighetskunsten, noe som ville være en fare for den norske nasjonale kunsten.

Aubert innrømmet at hans polemikk omkring virkelighetskunstens berettigelse ikke var rettet mot Lange, men mot krefter i Norge som rett ut hadde hånet selve tanken om en nasjonal kunst, og som også var motstandere av virkelighetskunsten. Det var altså en reell fare, som man måtte forsøke å verge seg mot.

Det er for at værne om det betydningsfulde Arbejde i Virkelighedskunstens Tjeneste, som foregaar midt iblandt os ved begejstrede, offervillige, overbevisningstro Kunstnere, udprægede og mangesidige Personligheder, hvis Kjærlighed til Virkeligheden, til vort Lands ejendommelige Natur og Liv er dyb og egte.<sup>570</sup>

Virkelighetskunsten var viktig for Aubert, da den ga forutsetningen for norsk kunst som norske tilskuere kunne identifisere seg med. Han holdt fast ved sin overbevisning om kunstens hjemstavnsrett, som han hadde lært av Lange. Virkelighetskunsten var en naturlig *gjennomgang* til en «ny Idealkunst».

Impresjonismens sentrale rolle i denne gjennomgangen var forsterket ved at den også la større vekt på det *subjektive* enn den tidligere virkelighetskunsten. Impresjonismen er her ikke preget av den distansen eller likegyldigheten i forhold til motivet som flere av de franske kritikerne la vekt på. Det er heller en kunst som kan formes av den kunstneriske fantasien

---

<sup>569</sup> Se *Dagbladet*, 21. september 1890.

<sup>570</sup> *Ibid.*

gjennom fokuset på det subjektive. «For mig er *Kunsten et aandfuldt Syn paa Livet*», skrev Aubert. Han hadde med forbauselse merket seg at Lange satte Bastien-Lepage like høyt som Millet. Grunnen for forbauselsen må være at selv om Bastien-Lepage hadde en større virkelighetseffekt i sine bilder, så forstyrret detaljmangfoldigheten kontemplasjonen, da blikket ville søke over alle detaljene i stedet for å fordype seg i figurenes inderlighet.

### ***Munchs nyidealisme: Natt og Aften***

Mange av Munchs figurative bilder kunne også betraktes i lys av en inderlighetens og erindringens estetikk. Magne Malmanger har påpekt at Munchs kunst i 1890-årene best kan forstås når man ser den i lys av et begrep som «erindringens kunst».<sup>571</sup> Det finnes også flere eksempler på at de verdien som Lange la i begrepet om «erindringens kunst» faktisk ble knyttet til noen av Munchs bilder fra 1890-årene i hans samtid. For noen av kritikerne ble Munchs kunst faktisk den mest intense erindringskunsten.

Edvard Munch fikk det statsstipendet som Aubert hadde ment han burde få da han anmeldte Munchs separatutstilling i 1889. Innstillingskomiteen hadde fulgt Auberts anbefaling, og stilt som forutsetning for tildelingen at Munch skulle lære seg modelltegning. Allerede tidlig i oktober 1889 tok Munch veien til Frankrike og lot seg innskrive ved Léon Bonnats malerskole. Året etter stilte statsstipendiaten ut resultatene av sin studietid på Statens Høstutstilling. Stipendet forpliktet; Munch måtte vise at han hadde gjort seg fortjent til pengene fra staten, særlig ettersom han nettopp hadde mottatt nok et ettårig stipend.

Derfor var også Munch representert med mange bilder på utstillingen, og det dreide seg om tildels meget forskjellige typer bilder. Her var hans pointillistiske og solfylte *Vårdag på Karl Johan*, *Absinth-drikkere* var stilt ut under navnet *Une Confession*, mens *Natt* (fig. 30) viste en mer melankolsk side ved Munchs kunst. Mens kritikerne gjerne var skeptiske til Munchs eksperimentering i mange retninger og stiler, så var de mer samlet positive når det gjaldt *Natt*. Bildets inderlige og melankolske stemning fascinerte både anmeldere og publikum.

Anmelderen i *Kristiania Intelligenssedler* mente at Paris-oppholdet hadde gjort Munch godt. Hans bilder trakk publikum til seg, og særlig gjaldt det *Natt*. Vi lar den anonyme anmelderen beskrive bildet, og legger merke til hvordan det melankolske trer fram mot en bakgrunn av minner og erindring:

---

<sup>571</sup> Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 10.

Det samme Hele er kommet endnu bedre frem i hans «Nat». Det er enkelt og af en betagende dyster Stemning, som Maanen tegner den bleke Flade paa Gulvet i det mørke Værelse; Silhoueten borte ved Vinduet med Haanden under Kinden og den udtjente Floschat ser ud til at være en «Dekadent» i Ordets egentlige Betydning; han lever sit Liv opigjen i Tankerne, mens han stirrer blindt ned i den mørke Seine nedenfor, der blødt har lukket sig over saa mange forspildte Tilværelser, og hvorfra nogle farvede Lanternelys griner ind.<sup>572</sup>

Marit Lange har kommentert hvordan Munchs *Natt* i ettertid har blitt tolket som hans første symbolistiske verk, og som et eksempel på dekadansen i kunsten, hvor vekten ble lagt på kultivering av selvet og på en følsomhet som var preget av neurastenien.<sup>573</sup> Hun påpeker at en slik symbolistisk fortolkning av bildet har sitt utspring i Reinhold Hellers «Edvard Munchs 'Night', the Aesthetics of Decadence, and the Content of Biography» fra 1978, der Heller kommenterte bildet i lys av Auberts betraktninger om neurastenien i sin anmeldelse av Munchs bilder på Høstutstillingen (jf. s. 230). Lange kritiserer Heller for at han feilaktig gjør Aubert til en progressiv kritiker som kjempet for den moderne og dekadente estetikken, noe vi også har sett at han ikke var. Dessuten er hun skeptisk til å betrakte *Natt* som Munchs første symbolistiske verk. En slik tolkning mener hun er en projeksjon som leser bildet i lys av Munchs senere symbolistiske bilder fra 1890-årene.

Marit Lange knytter også bildet til Munchs kunstneriske manifest fra 1889, skrevet i et dagboksnotat fra tida da han var i Saint Cloud. Her står blant annet følgende: «Det skal ikke længere males interiører og folk som leser og kvinder som strikker./ Det skal være levende mennesker der puster og føler og lider og elsker-/ Folk skal forstaa det hellige ved det og de skal ta hatten af som i en kirke».<sup>574</sup> Dette manifestet markerer oppgjøret med naturalismen, men det behøver ikke å peke mot symbolismen, det passer like godt på en inderlig erindringskunst.<sup>575</sup> Lange vil da også se *Natt* som et bilde som best knyttes til de nyromantiske stemningsbildene, men med trekk som Munch tok med seg i de symbolistiske bildene som snart fulgte. Jeg er helt på linje med Langes tolkning her. *Natt* ble også omfavnet av (deler av) publikum og kritikere for sin stemning og inderlighet, og ikke minst gjaldt det for Aubert.

---

<sup>572</sup> *Kristiania Intelligenssedler*, 9. oktober 1890.

<sup>573</sup> Marit Lange, «Edvard Munchs «Natt i Saint Cloud»: Fortolkninger og forvrengninger», i Lange, *Fra romersk barokk til norsk nyromantikk. Utvalgte artikler*, red. av Ina Johannesen og Knut Ljøgdø, (Oslo: Oritz forlag, 2003), 79-81.

<sup>574</sup> Manifestet var opprinnelig skrevet som dagboksnotater, og de ble første gang publisert i katalogen til en separatutstilling hos Blomqvist i 1929. Her sitert etter M. Lange, «Edvard Munchs 'Natt i Saint Cloud'», 85.

<sup>575</sup> Den symbolistiske tolkningen av bildet bygger på en lesning av skyggen som lyset fra vinduet kaster på gulvet som et dobbeltkors. Lange viser at denne tolkningen ble lansert av Ingrid Langaard i 1960, som så korset som et dødssymbol, en henvisning til at Munchs far nettopp var død. M. Lange, «Edvard Munchs 'Natt i Saint Cloud'», 87; se også Ingrid Langaard, *Edvard Munch: modningsår: En studie i tidlig ekspresjonisme og symbolisme* (Oslo: Gyldendal, 1960), 106-107.

I sin kritikk av Høstutstillingen i *Dagbladet* mente Aubert å finne en større sunnhet og kraft enn tidligere i Munchs bilder. Og han kunne derfor slå fast at oppholdet i Paris hadde gjort den unge maleren godt. Aubert trakk fram *Natt* som Munchs fineste arbeid. Bildet er ikke mer utarbeidet enn Munchs tidligere bilder hadde vært; det er ingen utpreget virkelighetskunst. Men Aubert ser ikke ut til å ha oppfattet det som noe stort savn i dette bildet, for det tiltrakk så mye mer ved sine stemningsmessige sider. Aubert så det som «en ny Prøve paa hans gamle, fine Sans, som her viser sig ejendommelig følsom og indenfra bevæget». Bildet hadde et genuint alvor, som gjorde at det hadde klart å trekke til seg et stort publikum. Det «har hat Magt til at gribe Folk langt udenfor Malernes Kreds», skrev Aubert.<sup>576</sup> Publikums oppslutning viste at bildet hadde mer å by på enn bare malerisk raffinement. Folkets dom var fortsatt viktig for Aubert. Men Munchs bilder skulle snart støte fra seg store deler av publikum igjen.

I 1891 stilte Munch ut et bilde på Høstutstillingen som var preget av nyromantiske trekk: lyset og stemningen i en norsk sommerkveld. Det var bildet *Aften* (fig. 31), et bilde som Christian Krohg viet spesiell oppmerksomhet i en artikkel i *Verdens Gang*. Bildet viste Jappe Nilssen, som seinere skulle bli kunstkritiker i *Dagbladet*, i en melankolsk sinnsstemning ved stranden.<sup>577</sup> *Verdens Gangs* anmelder hadde unnlatt å behandle bildet i sin kritikk av Høstutstillingen,<sup>578</sup> noe Krohg mente var en forbigåelse av et viktig kunstverk. Krohg skrev da en anmeldelse av dette ene bildet som skulle gjøre det kjent under navnet *Den gule båten*. Krohgs beskrivelse vektla i første omgang linjene og fargene:

En lang Strand, som gaar indover i Billedet og slutter i en nydelig Linje, som er vidunderlig harmonisk. Det er Musik. I en sagte Bøjning strækker den sig nedover mod det stille Vand med smaa diskrete Afbrydelser – et Hustag og et Træ, – hvor maleren suverænt har undladt at antyde en eneste Gren, fordi den vilde ødelægge Linjen. Ude i det stille Vand en Baad – en gul Baad parallel med Horizonten – en mesterlig Gjentakelse af Linjen i Baggrunden.

Munch skal ha Tak, fordi den Baaden er gul – havde den ikke været det, saa havde han ikke malt Billedet.<sup>579</sup>

---

<sup>576</sup> *Dagbladet*, 5. november 1890. Selv hvor gripende *Natt* var, så ville Aubert langt heller ha sett en grundig tegning eller en modellstudie, skrev han, for å forsikre seg om at Munch tok denne siden av maleriet på alvor. Munch hadde også tegnet mange fine og gjennomarbeidede aktstudier hos Bonnat, tegninger som nok ville ha beroliget Aubert. Men disse hadde han altså ikke med på utstillingen.

<sup>577</sup> Figurene på bryggen i bakgrunnen skal visstnok representere Hans Jæger og Oda Krohg. Det var altså på grunn av et kjærlighetsforhold mellom Jæger og Christian Krohgs kone at Jappe Nilssen var melankolsk av sjalusi. Krohg har tydelig ikke tatt seg nær av Munchs motiv i sin anmeldelse av bildet. Se Arne Eggum, *Edvard Munch: malerier – skisser og studier*, 3. oppl. (Oslo: Stenersen, 1995), 72-73.

<sup>578</sup> Bildet ble likevel anmeldt i en senere artikkel av avisas kunstanmelder, og fikk da god mottakelse. Se *Verdens Gang*, 28. november 1891.

<sup>579</sup> *Verdens Gang*, 27. november 1891.

Krohg hevdet at det siste slagordet nå var «klang» i fargene, og Munch hadde fått fram en særegen «klang» i dette bildet. Denne måten å male på så han som et klart brudd med tradisjonen, samt med hans tidligere bilder: «Når man har sett en stund på det og vender seg til de øvrige, selv til hans egne, er der et gapende svelg mellom dem. Ingen forbindelser – ingen tradisjon, ingen bro – ingen påvirkning». Munch hadde med andre ord forlatt naturalismen. *Aften* grenset kanskje mer til musikk enn til maleri, mente Krohg, men det var i så fall briljant musikk: «Munch burde ha Komponistgæge».<sup>580</sup>

Munchs brudd med naturalismen, med virkelighetskunsten, var så markant i dette verket, at publikum ikke omfavnet det på samme måte som mange hadde gjort i forhold til *Natt*. *Kristianiapostens* kritiker kunne fortelle at Munchs bilder hadde fått en krok for seg selv, og at den av noen vittige tunger var døpt for «Latterkrogen». Også Krohg bekreftet at publikum lot sin latter runge over bildet:

En ung mand sidder i Forgrunden og støtter hodet i Haanden og ser udover det samme stille Vand. Publikum vælter sig foran det. Ja! det er meget sandt, og enhver – Idiot kan konstatere det Faktum, at Manden ser ud, som om han har Tandpine, og at han mangler Næse, Øre og Mund. Men hvad i Alverden har det med Stemningen i dette Billede at gjøre.<sup>581</sup>

Ved å kutte ut detaljene hadde Munch fokusert desto sterkere på mannens og bildets stemning. Mens bildets musikalske fargekomposisjon kanskje var forbeholdt noen få kjennere, så var stemningen i bildet noe alle kunne få grep om, mente Krohg. Men det forutsatte altså at man aksepterte Munchs maleriske formspråk. *Verdens Gangs* anmelder, som faktisk kommenterte Munchs bilde dagen etter Krohgs artikkel, var inne på nettopp dette:

Hans beste Billede er den nøgne lange Strand om Aftenen, hvor en ung Mand sidder med Haand under Kind. Munch er blet grebet af Aftenens Stilhed, slig som den unge Mand sad der, og derfor blir ogsaa de, som kan bortse fra de uvæsentlige Ufærdigheder i Farve og Tegning, blive grebet af den samme højtidelige Aftenens Stilhed som Munch. Da har Kunstneren faat frem, hvad han vil, og derfor er Billedet Kunst.<sup>582</sup>

Krohg oppfattet bildet som et uttrykk for en ny idealisme: «Så har vi da det store særsyn for oss, at Munch, han som her hjemme har vært ansett for den uforbederligste af alle realister,

---

<sup>580</sup> Monrad kommenterte også, i sin *Æsthetik*, hvordan maleriet i den seneste tida var i ferd med å nærme seg musikken. Han kunne imidlertid ikke omfavne en slik utvikling, da han var redd for at bildekunsten ville gå ut over sine grenser. Se Marcus Jacob Monrad, *Æsthetik: Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst*, bd. 2: *Kunsten og Kunsterne*, 282-288.

<sup>581</sup> *Verdens Gang*, 27. november 1891.

<sup>582</sup> *Verdens Gang*, 28. november 1891.

for den frekkeste og uvørneste av alle styggmalere, han er den eneste, den første som vender seg til idealismen, som våger å bøye naturen, modellen osv. inn under stemningen, og forandrer dem for å oppnå mer». Bildet var beslektet med symbolismen, «den siste retning i fransk kunst». Munch hadde skapt et bilde som var både alvorlig og strengt, «næsten religiøst», hevdet Krohg.<sup>583</sup>

Han brukte her begrepet om idealisme som en motsetning til realismen, og hans forståelse av denne nye idealismen er sammenfallende med den forståelsen som Dietrichson hadde av «erindringens kunst». Likheten med Dietrichsons argument i hans åpne brev til Julius Lange er slående, da Dietrichson der insisterte på 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', være blevet en ny, i kraft af stemningens skabende magt, för den kan bli kunstnerisk virkende».<sup>584</sup>

Stemningen krevde deformering. Men Munch skulle snart gå mye lenger i sin deformering enn nok både Dietrichson og Aubert med sin insistering på virkelighetskunstens betydning hadde sett for seg. Munchs kunst skulle vise seg å bli en utfordring for kritikerne.

### ***Kunstens «Vrægebilleder»: Munchs separatutstillinger i 1892 og 1895***

I 1892 unnløt Munch å sende sine bilder til Høstutstillingen. I stedet presenterte han seg med en hel separatutstilling, hvor han kunne gi et helhetlig bilde av sine kunstneriske bestrebelse de siste årene. Denne utstillingen fant sted i Tostrupgården, og den åpnet omtrent samtidig med at den jevnaldrende danske maleren Jens Ferdinand Willumsen viste sine bilder i byen, i Abels Kunsthandel. Munchs og Willumsens utstillinger fant sted samtidig med Høstutstillingen. Willumsen hadde på denne tida fått anerkjennelse i Frankrike som en representant for det nye, symbolistiske maleriet. Munch hadde også orientert seg mer mot symbolismen i sin kunst det siste studieåret, og *Aftenpostens* anmelder, som skrev under signaturen Δ, kommenterte ironisk hvordan Kristianias publikum ved disse to utstillingene hadde fått «Anledning til at gjøre sig bekjendt med de vidunderlige Frembringelser, som de to ovennævnte Champion'er paa den allermoderneste Malerkunsts Omraade har præsteret».<sup>585</sup>

Lekmannskritikerne i Kristiania hadde aldri omfavnet naturalismen, og *Aftenpostens* anmelder var intet unntak. Signaturen Δ kommenterte at det hadde vært alt for mye fotogra-

---

<sup>583</sup> *Verdens Gang*, 27. november 1891.

<sup>584</sup> Dietrichson, «'Erindringens kunst' – 'fantasien i kunsten' ...», 443.

<sup>585</sup> *Aftenposten*, 9. oktober 1892.

fiske realisme i den siste tidas kunst (både i litteratur og bildekunst), og at «en Retning heni- mod friere Former og en mer stemningsfuld Opfatning vilde være paa sin rette Plads». Men Munchs og Willumsens måte å fjerne seg fra naturalismen på var ikke hva anmelderen hadde i tankene, da de med vold og makt hadde fjernet seg fra gjengivelsen av den virkelige naturen, og erstattet den med «Fostre af sin vilkaarlige Fantasi». Resultatet var en kunst som ikke hadde den frigjørende virkningen som  $\Delta$  etterspurte; publikum ble i stedet presentert for «Frihedens Vrægebillede». Den fantasien som skulle sørge for frigjøringen fra den fotografiske realismen viste seg å være «saa sørgelig sygelig og – lad mig burge Ordet – aandelig impotent».

Munch hadde kalt sine bilder for *fargestemninger*, men *Aftenpostens* anmelder fant heller ingen koloristisk begavelse i Munchs bilder. Beskrivelsen av Munchs koloristiske evner levnet ikke maleren mye ære:

Hvad er det, Munch maler? Nogle gustne og blege Farver, ligesaa udviskede og udvaskede som Undermaling paa en Husvæg, – svindsottige Farver, som aldrig har kjendt Blodets Næring og Dagens Lys, eller – naar det kommer høit – skjærende gule Pletter, hektisk-røde skrigende Klatter, smurte paa Lærredet uden Mening og Maal. – Han maler sin berømmelige gule Baad med nogle graa-violette Puder og Nøster i Forgrunden, som sandsynligvis skal betyde Stene, – han maler den berømmelige gule Baad endnu engang og placerer nu i Forgrunden noget, der nærmest tager sig ud som Fleskeskinker og Blodpølser – en hel Slagterbutik! Han bestryger Lærredet citrongult og ovenover glørødt, som havde han klattet derpaa med blodige Fingre, – og det kalder han Aftenstemning!

Anmelderen brukte samme metafor som Aubert gjorde i forbindelse med *Syk Pike*, at Munchs kunst var å likne med et dødfødt foster:

(...) den pedantiske Theoretisering og aandløse Experimentering faar aldrig Fantasiens Indvielse. De paaatrængende Beilere er blevne henviste – ikke til Synden, men til Sygdommen. Og Barnet, som er bragt til Verden, er her som der et dødfødt Foster.<sup>586</sup>

Kunstneren som hadde beilet for den moderne eksperimenteringen, hadde endt i sykdommen; han maktet ikke å framstille annet enn dødfødt kunst.

De kritikerne som avviste Munchs kunst, og det var langt de fleste, ser ut til å ha gjort det på bakgrunn av at de ikke maktet se hans bilder som noe annet enn overflatiske eksperimenter. Hans frigjørelse fra naturalismen hadde ikke ført til noen inderlig fordypelse i stoffet. Kritikken av Munchs kunst synes å være at den nettopp ikke ble oppfattet som en erindringens

---

<sup>586</sup> Ibid.

kunst. Eller alternativt så man den som en kunst som bygget på kunstnerens personlige opplevelser, men som endte i helt private forestillinger. Man så den ikke som en kunst som formidlet allmenne, universelle forestillinger.

Både Munchs og Willumsens utstillinger hadde stort sett oppnådd bare én ting, hevdet anmelderen i *Aftenposten*, nemlig å sette publikums lattermuskler i bevegelse. Det fantes likevel noen som tok bildene alvorlig, som «med Andagt har søgt at finde en Mening i dette skrækindjagende Galimatias af 'Fremtidskunst'». <sup>587</sup> Her tematiseres den splittelsen som Munch kunst skapte hos publikum, en splittelse som vitner om at kunstfeltet var tydelig preget av den dualistiske strukturen som Bourdieu har framhevet som typisk for tida (jf. s. 206). Det var en splittelse om kom til å være gjennomgående på alle hans utstillinger i 1890-årene.

Om reaksjonene hadde vært harde i forhold til utstillingen hos Tostrup i 1892, så var de om mulig enda verre når det gjaldt utstillingen hos Blomqvist i 1895. I mellomtida hadde Munch hatt sin sagnomsuste utstilling i Berlin, som gjennom å bli stengt hadde ført til en splittelse av kunstnerforeningen i byen. Under begivenhetenes gang hadde *Aftenposten* skrevet (forøvrig ganske innsiktsfullt) at grunnlaget for striden måtte søkes i en grunnleggende opposisjon mellom de gamle og de nye malerne. Det var fordi «Munchs Billeder er ikke betydelige nok til at have sat Lidenskaberne i Bevægelse». <sup>588</sup>

Også i 1895 var *Aftenposten* ute med harde ord om Munchs kunst, denne gangen ved kritikeren –h. Jens Thiis har i sin bok om Edvard Munch identifisert dette som Henrik A. Grosch, som seinere skulle bli direktør ved Kunstindustrimuseet. <sup>589</sup> Grosch kommenterte hvordan Munch etter hvert hadde vakt sensasjon og oppsikt ved de fleste utstillingene han hadde holdt de siste årene, og han mistenkte at nettopp sensasjonstrangen var en viktig drivkraft hos Munch. «Det er maaske denne sygelige Tilbøielighed, der i den Grad er steget ham til Hovedet, at man ikke længere vel kan betrakte Hr. Munch som en alvorlig Mand med normal Hjerne», hevdet han. Grosch var usikker på om maleriene var alvorlig ment, eller om de egentlig bare var en spøk for å holde publikum for narr. Om de var ment som en spøk, så var de en dårlig spøk: «Naar endda disse Vrægebilleder var til at le af, men det værste er, at der drives slette, modbydelige Løier, der vækker Kvalme og frister til at paakalde Politiets Assistance». <sup>590</sup>

---

<sup>587</sup> Ibid.

<sup>588</sup> *Aftenposten*, 16. november 1892.

<sup>589</sup> Se Thiis, *Edvard Munch og hans samtid*, 155.

<sup>590</sup> *Aftenposten*, 4. oktober 1895.



Da bildene nærmere skulle klassifiseres, valgte kritikeren å dele dem i to klasser; den første var de uforståelige, den andre de gemene. Til den første klassen hørte bilder som *Skrik* (fig. 32), *Lys Natt*, *Stjerner* og også *Kyss*. Felles for disse bildene var at man ikke visste hva man så, eller at framstillingen var drevet så langt fra virkeligheten «at enhver Billedvirkning ophører». Den andre gruppen, de gemene (hvor man kunne ventet å finne *Skrik*), var de bildene som omfattet «en Række sanselige Fantasier, en syg hjernes ligesaa uhyggelige som modbydelige Drømmesyner, mindende om Hr. Jægers Bog ‘Syk Kjærlighed’». Av disse bildene var det først og fremst de tre bildene med temaet «En Kvinde, som elsker», tidlige versjoner av Madonna-motivet (se fig. 33), som var så ekle at de burde fjernes fra utstillingen; de egnest seg ikke til offentlig beskuelse.

Blant all unaturen og usunnheten fant Grosch likevel meget gode bilder, og det var det som gjorde harmen over utstillingen størst, da de viste at Munch virkelig *kunne* male godt, hvis han bare ville. Bildet *Vår* fra 1889 ble trukket fram som et bilde med stor skjønnhet og dyp følelse, selv om det nærmest var å rekne som en undermaling. Også portrettene var gode, og ikke uventet hadde Grosch festet seg ved de to små grafiske verkene av kunstneren selv og av Paul Lindau. Grosch brukte altså *Vår*, som må betegnes som et typisk erindringsbilde, som en utfordring til Munchs senere bilder. Han hadde gått seg bort i alle de moderne eksperimentene, villedet blant annet av Jægers sykelige fantasier.

Maleren Thorolf Holmboe rykket ut i *Morgenbladet* og forsvarte Munch mot den behandlingen han hadde fått av kritikerne i byens aviser. I sin korte forsvarsartikkel insisterte Holmboe på at Munchs bilder var født av en smerte, og at de ikke ga rom for smil. Han ba kritikerne om å slutte med den uforståelige påstanden, at Munch bare drev gjøn med sine tilskuere. «Intet har vel været Munch fjernere end at agere Klovn for et Publikum, som han ringeagter», skrev Holmboe.<sup>591</sup> Det var en kommentar som ikke gjorde publikum mer vennlig stemt i forhold til Munchs bilder.

Holmboe beskrev splittelsen i publikum, slik de alltid delte seg ved utstillingene til Munch. På den ene siden fantes «Ildtilbederne» (et uttrykk som det skulle bli mye ironisert over i debatten), på den andre siden de som kun hadde hatt øye for det som var skjevt og vrangt. Ildtilbederne burde få lov å tilbe i fred, uten at en latterbølge måtte skylle over dem. Profetisk spådde Holmboe at det om noen år ville være den samme latterbølgen som ville skylle over dem «som ikke saa Gudegnisten i Munchs Kunst». Han avsluttet med å anmode

---

<sup>591</sup> *Morgenbladet*, 16. oktober 1895.

Nasjonalgalleriets innkjøpskomité om å kjøpe inn bildene *Vår*, *Selvportrett* og *Soloppgang*, i tillegg til samtlige raderinger.

En uke seinere svarte *Morgenbladets* kritiker U.E.P. (Alfred Sinding Larsen) på Holmboes utfordring. Han var svært kritisk til Munchs kunstneriske utvikling, og mente at deler av det som var stilt ut ikke kunne betraktes som kunstverk. I noen av sine malerier brukte Munch kunstens etablerte virkemidler for å skape genuine verk, mens han andre ganger framstilte det som måtte betraktes som forvrengninger. Slike bilder var karakterisert av formløshet og unaturlighet; de var foruroligende og umulige å forstå. Sinding Larsen sammenlignet virkningen av dem med den følelsen man får når en mann, som man mener å kjenne godt, uten forvarsel begynner å skjære grimaser og gjøre underlige bevegelser med kroppen. Munchs malerier ga en liknende følelse av ubehag, og Sinding Larsen var som mange andre ikke sikker på om dette skyldtes en ironisk og bevisst manipulering av publikum (også av «ildtilbederne») fra Munchs side, eller om det var ærlig ment, slik Holmboe hevdet.

Dersom likevel Holmboe hadde rett i at Munch var alvorlig i all sin kunst, «da maa man ganske vist have hjertelig ondt – ikke af Publikum (...) men af Kunstneren selv, hvis utvilsomme Begavelse i sin Udvikling er kommen saa rent paa Afveie».<sup>592</sup> Sinding Larsen anmodet til slutt Nasjonalgalleriet om ikke å kjøpe inn noen av de bildene som var preget av forvrengninger, da galleriet ikke hadde «Raad eller Rum til at indrette sig noget chamber of horrors».<sup>593</sup> Anskaffelse av de bildene som Holmboe nevnte ser ikke ut til å plage ham, da disse faktisk var å rekne som virkelige kunstverk.

*Morgenbladets* redaksjon støttet opp om sin anmelder. I et redaksjonelt etterskrift sto det å lese:

Forfatteren har visselig Ret i, at Publikum er forarget over al den udstillede Ækkelhed. Desmere beklageligt er det, at man alligevel giver fuldt Hus til saadanne Udstillinger. En tom Salon vilde være den bedste Regulator paa Udskielserne.<sup>594</sup>

I sitt svar på Sinding Larsens artikkel advarte Holmboe mot å avvise den kunsten man ikke forsto.<sup>595</sup> Han viste til den kjensgjerningen, at ettertida ofte hadde vurdert annerledes enn samtida, og at dette burde være en grunn til forsiktighet fra publikums side. Man burde ikke

---

<sup>592</sup> *Morgenbladet*, 23. oktober 1895.

<sup>593</sup> Avskaffelsen av dette «skrekk-kabinettet», det egne Munch-rommet, i forbindelse med omorganiseringen av Nasjonalmuseet i 2005, var noe av det som vakte sterkest reaksjoner hos publikum og flere sentrale aktører innen kunstfeltet.

<sup>594</sup> *Morgenbladet*, 23. oktober 1895.

<sup>595</sup> Se *Morgenbladet*, 26. oktober 1895.

avvise Munch som en klovn eller en sinnssyk. Holmboe hadde tydelig forståelsen for hvordan anomien var blitt institusjonalisert, og hvordan enkelte kunstnere skapte sin egen lov. Han henviste blant annet til hvordan mottakelsen av Manets kunst hadde skiftet i Frankrike.<sup>596</sup> Munch malte også først og fremst for de få som holdt av hans malerier. Men samtidig nærte han også et stille håp om å kunne røre noen blant de mange, kunne Holmboe fortelle.

To av maleriene som var stilt ut hos Blomqvist i 1895 var spesielt vanskelige å gripe for kritikere og lekmen: bildene *Skrik* og (talende nok) *Mysterium*. Munch stilte ut *Skrik* som et litografisk trykk, som han hadde fått laget i svart-hvitt i Berlin. Under selv bildetrykket hadde han fått trykket en tekst: «Ich fühlte das Grosse Geschrei der Natur». Et anonymt innlegg i *Morgenbladet* tok opp betydningene av disse to bildene. Innsenderen bekreftet at det alminnelige publikum følte seg i villrede når de sto framfor disse bildene, og at de ville lese slike «rare» bilder som et «Udslag af en Sindstilstand paa Grænsen af det sygelige».<sup>597</sup> Om det nå virkelig var tilfelle at Munch var nådd sykdommen, så var ikke dette til skam for Munch, som like fullt kunne være genial. Innsenderen trakk fram både Max Klingers melankoli og Böcklins anfall av sinnssykdom som eksempler; tross sykdommen var de like store kunstnere.

Problemet med *Skrik* og *Mysterium* var at de ikke kommuniserte med det alminnelige publikum. Og det hjalp ikke at Munch selv nektet å gi noen nøkkel til forståelsen av bildene. Mens Willumsen ga publikum en katalog hvor bildene ble forklart, så hadde ikke Munch mer til overs for sitt publikum enn sin forakt, kommenterte innsenderen. Han hadde derfor forsøkt å trenge inn i *Skrik* på egenhånd:

... jeg troede først, at Billedet kun skulde fremkalde et Indtryk af Skrig paa Beskueren, og at de anvendte Bølge-linier skulde lede Tanken hen paa Lydbølger; men saa viste Underskriften under den lithografiske Gjengivelse: «Ich fühlte das grosse Geschrei durch die Natur», at der vistnok maatte ligge noget dybsindig filosofisk under, noget à la Nietsche [*sic*].<sup>598</sup>

I møte med et bilde han ikke klarte å dekode, vendte innsenderen seg derfor til Holmboe og ba om en forklaring; for Holmboe måtte jo forstå Munch. Derfor kunne han kanskje klare å formidle litt mer forståelse mellom publikum og kunstneren.

---

<sup>596</sup> Sinding Larsen var ikke redd for ettertidas dom. Han var overbevist om «at den Tid kommer aldrig, da den Del af Hr. Munchs Produktion, som ikke er Kunst men Ukunst, som bestaar af mere eller mindre forvirrede og uartikulerede, uhyggelige eller væmmelige Vrængebilleder, vil blive betragtet med mindre Afsmag og Uvillie, end det er Tilfældet nu» (*Morgenbladet*, 30. oktober 1895).

<sup>597</sup> *Morgenbladet*, 30. oktober 1895. På bakgrunn av Holmboes kommentar om Munchs forhold til sitt publikum signerte vedkommende sin artikkel med «En af de foraktede».

<sup>598</sup> Ibid.

Det «En af de Foragtede» her etterlyste var at Holmboe utføret kritikerens oppgave. Om ikke kunstneren selv ville gi noen antydning om hvordan bildene skulle forstås, og om ikke avisas kritikere maktet å formidle mellom kunstneren og publikum, så burde Holmboe ta på seg oppgaven. Han hadde jo selv sagt at han forsto, og burde derfor forklare, i stedet for å kritisere mengdens mangel på forståelse. Det var altså ikke nødvendigvis *kunstens* formål å opplyse og belære publikum, slik Holmboe hadde ment. Det var en oppgave som først og fremst tilfalt kritikeren.

### ***Panteisme og sublimitet***

Holmboe svarte etter det jeg kan se aldri på utfordringen. Andre forfattere prøvde imidlertid å hjelpe publikum. En innsender i *Aftenposten*, som var sympatisk innstilt til Munchs kunstner-skap, kommenterte noen sentrale trekk i Munchs kunst ut ifra en litterær innfallvinkel.

Forfatteren av artikkelen sammenlignet Munchs kunst med Shakespeares *Hamlet*, på bakgrunn av Brandes' beskrivelse av Hamlet i sin bok om Shakespeare.<sup>599</sup> Brandes' bok ga «et Blik paa menneskeligt Sjeleliv og alvorlig Kunst», som artikkelforfatteren mente ville kaste et «forklarende Streiflys over Munchs tildels frastødende, tildels sympatetisk dragende Kunst». Brandes hadde beskrevet Hamlet som det første moderne mennesket i litteraturen. Hamlets modernitet lå i hans:

(..) dybfølte Strid imellem Idealet og Omverdenen, den dybfølte Kløft mellem Kræfterne og Opgaven, med Væsenets indre Mangfoldighed, med Vid uden Lystighed, med Haardhed og Fintfølelse, med stadig Opsætten og rasende Utaalmodighet.<sup>600</sup>

Innsenderen i *Aftenposten* mente at Brandes beskrivelse av Hamlet kunne gjøre at man også så med et annet blikk på Munchs kunst. For da ville man kunne forstå at maleriene ikke var uttrykk for en lyst til «Bizarreri og Uvorrenhed», men at de var «et naturligt Udslag af Kunstnerens Trang til at give Udtryk for, hvad der rører sig i et gjærende, lidenskabeligt og sorgfyldt Sind». Munch ble her beskrevet som en seende, som ved sine ualminnelige syner var vanskelig tilgjengelig for folk flest. Det nye han kunne vise folk var de ennå ikke klar for å se. Det er kunstnergeniet som her blir trukket fram som forklaringsmodell, kunstneren som med sine visjoner står som en motpol til samtidas nyttetenkning og grådighet. Munchs kunst var en lidenskapelig transcending av tidas begrensninger.

---

<sup>599</sup> Georg Brandes hadde samme året kommet ut med et trebindsverk om William Shakespeare.

<sup>600</sup> *Aftenposten*, 29. oktober 1895.

Larry Shiner legger vekt på at det mot slutten av 1800-tallet begynte å bli mulig å skille de forskjellige samfunnsklassene ved å se hvilke kulturelle goder de konsumerte. Ulike sosiale klasser leste forskjellige bøker, hørte på forskjellige typer musikk, og foretrakk ulike typer bilder. «The emergence of not one but several art publics meant that a variety of styles and levels of art could coexist», skriver Shiner, «but at any given level the tension between the ideal of independent genius and the demands of the market always had to be negotiated».<sup>601</sup> Munchs kunst framsto som en slik fornektelse av kunstmarkedets forventninger og krav, og som en utfordring til borgerskapets smak.

Innsenderen i *Aftenposten* hadde beskrevet Munchs bilder som «tildels frastødende, tildels sympatetisk dragende», en beskrivelse som bringer tankene mot det sublime, som Kant hadde beskrevet på lignende måte.<sup>602</sup> Selv hadde ikke innsenderen forfulgt denne tanken nærmere, men da Munchs utstilling ble vist i Bergen seinere på høsten, kunne bergenserne lese i *Bergens Tidende* en forhåndsomtale og en påfølgende anmeldelse, som knyttet Munchs kunst til det sublime. De var begge underskrevet med anonymet *-e*. Forhåndsomtalen finnes som to artikler: «Verdensaltet» og «Edvard Munch», begge publisert i november. Selve anmeldelsen fulgte så som to artikler i desember.

I den første artikkelen i forhåndsomtalen tok *-e*. utgangspunkt i den gjengse oppfatningen om symbolismen:

Det er enkelte Ord, som bare behøver at nævnes for at bringe selv de fredeligste Borgermænd i harnisk; og af disse Ord tror jeg igjen, at de to er de farligste: Anarki og Symbolisme.

Man kan se de hæderligst og besindigste Mennesker – Familiefædre og Husejere – fare op som stukket af en Orm, bare fordi de tilfældigvis i Avisen traf paa det Ord: Symbolik, eller det Ord: Anarki.<sup>603</sup>

Denne affekten måtte bero på en fordom, mente *-e.*, da symbolismen egentlig var en reaksjon mot naturalismen, og dermed også i slekt med romantikken. Og romantikken var unektelig det brede lags kunstform.

Benevnelsen på retningen kom av at kunstverket skulle være et symbol, «et Tegn paa den Stemning eller den Idé, som har skabt Værket, og dets Maal skal da være hos Beskueren at vække den samme Stemning eller den samme Ide». Hos danskene hadde symbolismen tatt en dekorativ retning, kommenterte *-e.*, slik Simon Koch hadde beskrevet den i det danske

---

<sup>601</sup> Shiner, *The invention of art*, 201.

<sup>602</sup> Kant beskrev følelsen av det sublime som en følelse av alvor: «fordi sinnet ikke bare trekkes mot gjenstanden, men også alltid vekselvis støtes bort fra den, så fortjener velbehaget ved det sublime, som inneholder mer beundring og aktelse enn positiv lyst, å kalles negativ lyst». Kant, *Kritikk av dømmekraften*, 118.

<sup>603</sup> *Bergens Tidende*, 23. november 1895.

tidsskriftet *Taarnet*. At malerkunsten skulle være dekorativ betydde at den skulle være komponert: «at dens Motiver skal være ordnede efter visse bestemte Skjønhedsregler, at der skal være Enhed over Linjer og Farver, fordi Maleriets Karakter derved træder skarpere frem og saaledes lettere kan sætte Beskuerens Nerver i de til Kunstnerens Stemning svarende Svingninger».

Men det fantes også en annen form for symbolisme. Den kom til uttrykk i et lite skrift av Gustav Uddgren og Max Dauthendey, *Det nye sublime i Kunsten: «Verdensaltet»*, som hadde utkommet i dansk oversettelse i 1893. Uddgren og Dauthendey hadde insistert på at kunstens mål alltid hadde vært å gripe det som vekselvis ble kalt for *substansen*, det *sublime* eller det *opphøyde*. Under kristendommen hadde dette substansielle blitt grepet gjennom den religiøse kunsten, men fra midten av 1800-tallet, siden Kaulbach, kunne ikke religionen lenger innfri løftene om å gi det substansielle. Det var fordi den religiøse kunstens idealer var blitt kastet over bord av den darwinistiske evolusjonsteorien, og av Shopenhauers filosofi. Det hadde dermed oppstått et tomrom for kunsten når det gjaldt innhold, og ifølge Uddgren og Dauthendey måtte dette tomrommet fylles av «det nye sublime i Kunsten», altså «Verdensaltet». Anmelderen i *Bergens Tidende* beskrev det nye sublime slik:

Det er naturens evige, store Kredsløb, det er Stjernenætternes skjælvende Ensomhedsfølelse, det er Naturkræfternes ufattelige Magt, det er de «daglige Mirakler» – en Blomsts Spiren frem, en Fugls Flugt, Blæsten – der skal inspirere den nye Kunst; der er en Art Pantheisme, der prædikes.<sup>604</sup>

Det var en slik panteisme som den tyskinspirerte symbolismen forsøkte å uttrykke. Og –e. så ut til å foretrekke den langt framfor den danske symbolismen, som han mente søkte tilbake til «Katholisismens Mystik eller Antikens glade Skjønhet». Den danske symbolismen var i det hele for fransk-inspirert. Det var slik sett en nordlig romantisk naturfølelse som ble tematisert i forbindelse med Munchs bilder. Det er en tematikk vi skal komme tilbake til i slutten av dette kapitlet.

Mange av Munchs bilder var uttrykk for en panteistisk naturfølelse, mente –e., da utstillingen ble anmeldt i desember. Men publikum burde ikke konfrontere disse panteistisk sublime bildene i første omgang. Anmelderen foreskrev en mildere tilnærming, der man begynte med å betrakte portrettene på utstillingen. De gjorde det nemlig tydelig for alle at Munch var en stor kunstner, og at han kunne sitt håndverk. Etter å ha blitt overbevist om at han faktisk kunne male, kunne man så nærme seg et bilde som *Skrik*. Dette bildet mente –e. at

---

<sup>604</sup> Ibid.

var en illustrasjon til Nietzsches bok *Also sprach Zarathustra*, der man kunne lese setningen «Ich fühlte das grosse Geschrei der Natur». Disse ordene er som vi vet i dag ikke Nietzsches, men Munchs egne.<sup>605</sup> Men det var tydelig at man i samtida fant det naturlig å knytte dem til Nietzsche, siden innsenderen i *Morgenbladet* også hadde gjort dette måneden før.

Det poenget som –e. ville ha fram, var at et bilde som *Skrik* ville vært lettere tilgjengelig hvis det var forsynt med en forklarende tekst, som viste malerens tanker bak framstillingen. Og anmelderen viste seg å være svært godt opplyst om Munchs bakgrunn for bildet, da det ble kommentert at det hadde vært enda bedre om Munch hadde forsynt bildet med en engang «paatænkt Text». Denne påtenkte teksten forsøkte –e. å sitere etter hukommelsen:

Med mine Venner gik jeg en Aften paa Veien. Solen blev rødere og rødere. Tilslut gik den ned, og Himmelen brændte som store Baal.

Jeg lod mine Venner gaa foran mig, og jeg blev alene tilbage paa Vejen. Jeg følte mig forladt og fortvilede. Og om mig fornåm jeg den almægtige Naturs Skrig.<sup>606</sup>

Dette sitatet ligger tett opp til Munchs egne tekster, som anmelderen altså må ha vært kjent med.<sup>607</sup> (Det ble referert til en «Meddeler» som hadde gitt disse opplysningene, og som tydelig må ha stått Munch nær.) Til slutt ga så anmelderen sin egen opplevelse av bildet; det handlet om den «rædselsfulde Ensomhedsfornemmelse» som plutselig kunne overfalle et menneske.

Den samme ensomhetsfølelsen fant –e. igjen i bildet *Fra Gaden*. Der hadde Munch framstilt hvordan man midt i et menneskemylder i en aftentime «pludselig kan føle sig som omgitt af vandrende Lig, hvorledes Fortougets Ansigter blir en forfærdelig Strøm af Dødsmasker, hvor man føler Skelettet bag disse Menneskers Klær». Beskrivelsen viser at dette må dreie seg om det bildet som i dag er kjent under navnet *Aften på Karl Johan*. For å få fram ideen om denne ensomhetsfølelsen i mengden, hadde Munch ofret alt annet, og derfor var det at hans kunst kunne kalles for symbolsk.

---

<sup>605</sup> Anmelderen kommenterte ikke at denne teksten faktisk sto skrevet på Munchs bilde, men hevdet istedet at sitatet er hentet fra Nietzsches bok. Det kan bety at det var maleriet *Skrik* som var utstilt i Bergen, og ikke det grafiske bladet. Nietzsche har imidlertid ingen tilsvarende beskrivelse i *Also Sprach Zarathustra*. Tilknytningen mellom *Skrik* og Nietzsche ser derfor ikke ut til å være så klar som man antok i samtida.

<sup>606</sup> *Bergens Tidende*, 5. desember 1895.

<sup>607</sup> Munch skrev flere variasjoner over opplevelsen. Den ene, skrevet i Nizza 22. januar 1892, lyder slik: «Jeg gik bortover veien med to venner – solen gik ned – Jeg følte som et pust af vemod. Himmelen ble pludselig blodig rød – Jeg stansede, lænede mig til gjærdet træt til døden – saa de flammende skyer som blod og sværd – den blåsvarte fjord og by – Mine venner gik videre – jeg stod der skjælvende af angst – og jeg følte som et stort uendeligt skrig gennem naturen». Se Eggum, *Edvard Munch*, 81.

I sin siste artikkel om utstillingen utviklet –e. temaet om hvordan Munchs kunst kretset om universelle, menneskelige situasjoner, slik det var tilfelle i hans bilder av døden. Det ypperste av disse bildene var *Dødsøyeblikket*:

Her har Munch netop ved sine saa uhyre enkle Midler skabt en Stemning af den opløste Sorg og Fortvilelse hos disse Mennesker, der gaar aldeles sanseløse om, og ved ikke, hvor de skal gjøre af sine Øjne, og ved ikke, hvor de skal gjøre af sine Hænder. Det er selve den ubøjelige Skjæbne, der har tat et Tag ind i disse Folks daglige Liv, og for et Øjeblik rystet dem saa ud af deres Gjennemsnitstanker, at de føler sig staaende ensomme og afmægtige overfor nye, ukjendte Magter.<sup>608</sup>

Slike makter som preget menneskene var et gjennomgående tema i de fleste av Munchs bilder, mente –e. Han (eller hun) siterte Helge Rodes beskrivelse av *Elskende kvinne*, antakelig det bildet vi i dag kjenner som *Madonna* (fig. 33): «Se i hendes Øjne den dunkle, dumpe Smerte ved at være i de store Magters Vold, tvungen til at skape nyt Liv». Slik så Munch smerte i alt som var. «For ham er hver Glæde, hver Nydelse gjennemsyret af Jordbundethedens menneskelige Martyrium», kommenterte anmelderen. Kun *Kys*s var uten denne pessimismen.

Anmelderen i Bergen hadde påpekt at Munchs bilder var av en slik art at de nødvendigvis delte sitt publikum i to, i «ildtilbederne» og de fordømmende. Noen middelvei fantes ikke, «ikke engang LigeGYldighedens». Og da var det tross alt bedre å være «ildtilbeder». Splittelsen som Munchs kunst skapte blant publikum og kritikere skulle komme til å vare ved i mange år framover, iallfall når det gjaldt hans symbolistiske bilder. Mens flere av hans bilder fra 1880-årene, som *Syk pike* og *Vår*, etter hvert ble alminnelig anerkjent som mesterlige bilder, så var det vanskeligere å vinne allmenn forståelse for de symbolske bildene fra 1890-årene.

### ***Splittelsen i publikum***

Da Munch stilte ut sine bilder i en ny separatutstilling i Dioramalokalet i Kristiania høsten 1897 ga anmelderen i *Dagbladet* klart uttrykk for sin kritiske holdning til Munchs motivkrets. I en usignert anmeldelse ble det kommentert hvordan Munchs kunst kretset om alt som var skyggefullt og trist i tilværelsen:

---

<sup>608</sup> *Bergens Tidende*, 12. desember 1895.



Folks Maalestok for, hvad der er godt og ondt, skjønt og stygt skal ikke omraderes, men simpelthen ødelægges. Det er Mangel paa bohemsK Kultur, som gjør en Tilskuer flau foran somme af Munchs rare Billeder. Vi vil ikke vide af, at et Menneske skal være en grumset, sandsebunden Tilværelse, der lider i Elskov, lider i Had, i Angst, i Jalousi, suges til Aske af Maanens Lys og af Vampyrens Kys. Skjønt det er sandt, at Mennesket skrider i Angst for den Dommedag, som kommer nær, for den Verdens grusomme Uendelighed, som det neppe tør kjendes ved, saa er det kun undtagelsesvis, at vore Dage er fyldt deraf. Ligesaa er det undtagelsesvis, at Menneskene træller i Sandsers umættelige Tjeneste, træller sig ned i Døden, mens det søger Lykken og Nydelsen.<sup>609</sup>

Anmelderen delte altså ikke det synet som *-e.* hadde gitt uttrykk for to år tidligere, at Munchs kunst kretset om universelle temaer. De forestillingene som kom til uttrykk om menneskets tilværelse knyttet kritikeren heller til en forgangen bohémkultur, som ikke hadde gyldighet lenger.

Bohemene var de som mente at en kvinne var vakrest når hun vakte attrå, mens mannen var vakrest når han var fylt av den. En slik kultur kunne umulig vinne gjennomslag i Norge: «Der var for meget Stof, for dyb Bund i Nordmændene til, at denne Retning kunne holde sig». Derfor hadde også de fleste bohémene forlatt denne subkulturen, og det var nærmest bare én igjen: Edvard Munch. Hos ham var bohém-tida personifisert både med sitt sunne grunnlag og sin vranglære, sin omvurdering av livets verdier. De fleste av hans bilder kunne ikke vinne gjenklang i folket, men det fantes unntak. Bohém-tidas sunne grunnlag kunne nemlig finnes i *Elskende kvinne*, som anmelderen ikke betraktet som preget av den samme pessimismen som *-e.* hadde tolket inn i bildet. Her hadde Munch tvert imot framstilt en kvinneskikkelse på grensen til det opphøyde; hun viste «Driften i dens utømmelige, uforklarlige, urmægtige Kraft».

Men *Elskende kvinne* var unntaket. For slike hymner til livet ble overdøvet av bilder som viste et dekadansens mørke. Munch lot i sine bilder gjerne kvinnen holde mannen fanget «i sit lange, løste Haar, i sine Arme, i sin Favn, som Blækspruten holder den Drukne i sit bløde, slimede Greb, til han er fortæret». I det hele fant anmelderen Munchs kvinnebilder problematiske: «Hun sviger og bedrager ham eller hun suger hans Længsel, som Maanen suger Floden, uden at de kan mødes».<sup>610</sup> Anmelderen avsluttet med å insistere på at alle kvinner burde protestere mot Munchs malerier, sammen med alle de som trodde på livets godhet.

I begynnelsen av oktober 1902 ble en sterk protest mot Munchs bilder publisert i *Aftenposten* under tittelen «Vi gjør Strike!». Det var en anonym innsender som signerte med «r.» som hevdet at de bildene som Munch da hadde stilt ut hos Blomqvist ikke var kunst:

---

<sup>609</sup> *Dagbladet*, 23. oktober 1897.

<sup>610</sup> *Ibid.*

«Det er Smøreri. Det er Svineri».<sup>611</sup> Innsenderen oppfordret folk til å innføre streik mot Blomqvist kunsthandel og innehaveren Wasteson, dersom slikt svineri og smøreri ble utstilt der ved en senere anledning.

*Aftenpostens* redaksjon skrev en kommentar til artikkelen, som gjorde at Munch for alltid kom til å ha et anstrengt forhold til avisa.<sup>612</sup> Der sto nemlig følgende å lese: «Ovenstaaende Inserat er os tilstillet fra en her i Byen meget anset Mand. Det store Publikum er af samme Mening som den ærede Insender».<sup>613</sup> Redaksjonen hadde antakelig rett i sine antagelser. Iallfall fulgte en lang debatt i byens aviser i tida etterpå, hvor det blant annet ble hevdet at mens kunstnere omfavnet Munchs kunst for hans kunstneriske kvaliteter, så oppfattet så godt som hele publikum utenfor kunstneres krets Munchs bilder som ufordøyelige.<sup>614</sup>

Man kan lett få det inntrykket at det stort sett var kunstnere og kunstkjennere som var i stand til å finne glede i Munchs symbolistiske malerier. Men dette er nok ikke tilfelle, i hvert fall om vi skal tro noen av de anmeldelsene og kommentarene som ble Munchs kunst til del. Det finnes eksempler på at folk som presenterer seg som alminnelige, uten noen spesiell kompetanse innen malerkunsten, kunne finne noen av Munchs sjelebilder spesielt dragende. Slike bilder var gripende gjennom sin ærlighet og inderlighet, og de ble derfor også oppfattet som mer allment tilgjengelige.

Rasmus Steinsvik, som var knyttet til den radikale avisa *Den 17. mai*, ga uttrykk for sin store beundring for Munch da han anmeldte separatutstillingen hos Blomqvist i november 1895. Munchs kunst var som «eit andepust fraa ei kjend men løynd verd»; det var en av de få utstillingene Steinsvik hadde besøkt, hvor han ikke kom ut like fattig som da han gikk inn. Og han avviste at Munchs kunst skulle være forbeholdt en liten krets av kjennere og ildtilbedere. Han undret tvert imot på om ikke Munchs bilder var «mest for oss i maalarkunst umyndige». Det kunne nettopp være tilfelle, fordi Munch hoppet over alt det som lekfolket ikke skjønnte seg på, og konsentrerte seg om det som lå ham på hjertet.

Derfor var det heller ikke sikkert at Munchs bilder ville ha vunnet på at detaljene var med. Steinsviks argumentasjon var den samme som Krohg tidligere hadde framført: «For dersom ein gjev seg til aa sjaa etter smaating, so er ein med det same ute or den stemning kunst-

---

<sup>611</sup> *Aftenposten*, 2. oktober 1902.

<sup>612</sup> Munch refererte til denne artikkelen så sent som i forbindelse med sin store utstilling av livsfrisen hos Blomqvist i 1918. Jens Thiis mener det viser hans behov for å forsvare sitt kunstneriske prosjekt selv etter at han hadde vunnet forståelse for sin kunst. Se Thiis, *Edvard Munch*, 262. Uansett så viser det i hvert fall at Munch ikke tok så lett på kritikken fra en konservativ avis som *Aftenposten* som Erik Werenskiold antydte (jf. s. 205).

<sup>613</sup> *Aftenposten*, 2. oktober 1902.

<sup>614</sup> Det var en anonym som underskrev med «O.D.A.» som hevdet dette i *Aftenposten*, 8. oktober 1902.

naren vilde lokke fram, og *bilætet* er burte». For å illustrere hva han mente ga han et eksempel fra en naturopplevelse:

Stend eg drøymande ved ein foss, ein av desse som daarar og dreg meg med si dynjing, sin velde, sitt agelause forheksande sôg til augo ikkje lenger ser, og vitet ikkje lenger sansar anna en dette store veldige heile – og det so kjem ein og slær meg paa aksli –: «Nei sjaa kor ljuset brytst i sôget der burte, sjaa kor det skjer i gulgrønt», elder noko slikt. Ja *daa* vilde eg sjaa det han peikte paa. Men bilætet vart med det same eit anna. Eg kom ut av stemningi, og vilde atter kjenne meg paa jordi.<sup>615</sup>

På samme vis virket altså Munchs bilder, detaljene ville bare forstyrre den stemningen som skulle formidles. Men Munch var også noe mer enn en stemningsmaler; han var en sjelegransker, som så menneskenes tanker, ønsker, strid og lidelse, og ville framstille det i farger. Likevel var det ikke det sjeldne eller merkelige i sjelelivet han skildret, mente Steinsvik: «Det er det aalmenne, det som naar alle og møter alle, og daa helst det som krinsar um dei store livsverdiar. I *det* stykkje er han ‘populær’. Men tunga han talar med er kanskje ikkje tydeleg nok endaa».

Et slikt allment tema møtte Steinsvik i bildet *Vampyr*. Og når han kunne drømme seg bort framfor det, så var det på tross av bildets tittel, som virket forstyrrende:

«Vampyr» – dersom ikkje dette stygge namnet var, vilde eg ha drøymt meg burt ved dette ovfagre bilætet. Der ligg han paa kne med hovudet i fanget hennar, og ho sit lutande over han og kysser hans bøygde nakke og held um han med kjælne hender, med’ det gullfagre haaret hennar fløymer um okslerne og bylgjer seg framover dei nakne skire armarne. – Eg kunne ha drøymt meg inn i ei stund der synd og anger og svalande soning møtest. Men namnet riv meg or slike draumar og manar fram eit anna syn der sæla er slutt og kvida begynder.<sup>616</sup>

*Vampyr* var heller ikke bildets opprinnelige navn, så det er ikke utenkelig at Munch selv hadde liknende tanker som de Steinsvik ga uttrykk for da han malte det. Munch hadde opprinnelig kalt bildet *Kjærlighet og smerte*, men det ble forandret til *Vampyr*, en tittel som var forelått av hans polske forfattervenn Stanislaw Przybyszewski.

Steinsvik var langt fra den eneste blant lekfolket som ga offentlig uttrykk for sin beundring for Munchs kunst i årene rundt århundreskiftet. I desember 1900 holdt Munch en utstilling i Dioramalokalet i Kristiania, og i den forbindelse kunne man lese en artikkel i *Verdens Gang*, signert Constance. I artikkelen beskrives det hvordan hun fikk øye på «Professoren», som var på vei ut av en port på Carl Johan. Idet han trådte ut på gaten ytret han: «Ja, det

---

<sup>615</sup> *Den 17. mai*, 12. november 1895.

<sup>616</sup> *Ibid.*.

kan jo være interessant at se Galskaben sat i System». Constance smatt derfor inn den samme porten, og begynte å lete etter galskapen. Da hun skjønte at det var en utstilling av Munch hun var kommet til, falt brikkene på plass: «Naa, Munch var altsaa synderen! Ja, han kjender jeg fra før, jeg har havt mig mangen en Latter, naar jeg tilfældigvis er dumpet ind paa hans Udstillinger». Glad vandret hun dermed inn i lokalet, med forventninger om en fornøyet opplevelse. Forventningene ble imidlertid ikke innfridd:

– Men Smilet frøs paa mine Læber, da jeg kom ind, og jeg følte en Kulde i Kinderne og en Beklemmelse om Hjertet. – Her var da rigtig uhyggeligt! 5 a 6 Mennesker stod spredt omrking ganske stille uden en Bevægelse og stirrede fortabt ind i et eller andet Billede. Idet jeg passerede mødte jeg en eller andens Blik. Det var ligsom det mod sin Vilje blevet trukket bort fra det, det var optaget af langt nede i Dybet af deres Indre.<sup>617</sup>

Constance kunne også merke at folk ble nervøse av at hun gikk opp og ned langs veggene, og skjønte at det måtte man ikke gjøre: «Man *gaar* ikke paa Munchs Udstilling. Man *staar*, det er Forskjellen paa den og andre, kan jeg forstaa». Derfor valgte hun seg ut de bildene hun syntes var minst stygge, og stilte seg opp hun også. Og foran bilder som *Kyss*, *Adskillelsen*, *Regnbuen* og *Piken med barnet* ble hun stående, og ble henført.<sup>618</sup> Munchs kunst hadde nettopp den virkningen som han hadde ønsket å oppnå da han skrev sitt St. Cloud-manifest. Constance var grepet av det inderlige og hellige ved disse bildene. Hun forlot utstillingen som en nyomvendt og skrev ned sin bekjennelse.

### *Angstens maler*

Jens Thiis (1870-1942) ble tidlig fascinert av Edvard Munchs kunst. Han hadde i slutten av 1880-årene bestemt seg for å bli kunsthistoriker, og hadde fått rettleiding i faget gjennom Lorentz Dietrichson, som også hadde klart å skaffe ham en amanuensisstilling ved Skulpturmuseet. Thiis skulle snart bli en betydelig kunsthistoriker og museumsmann. Han var ansatt som konservator ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim fra 1896, og fikk direktørstillingen ved Nasjonalgalleriet da den skulle besettes i 1908.

Men Thiis skulle også gjøre seg sterkt bemerket som kritiker, og det var spesielt møtet med den franske kunsten på verdensutstillingen i Paris i 1889 som hadde inspirert ham. I sin store biografi om Edvard Munch fra 1933 skrev Thiis at han etter å ha sett denne utstillingen ikke var uvitende om hva «*stor kunst*» var, og det var spesielt Manets og Delacroix' kunst

---

<sup>617</sup> *Verdens Gang*, 11. desember 1900.

<sup>618</sup> Dette er de titlene som bildene var gitt på utstillingen.

som hadde imponert ham. Da han så hadde sett Munchs store separatutstilling samme året, hvor hovedverket *Vår* hadde gjort et mektig inntrykk, hadde Thiis tatt sin bestemmelse. «Loddet var kastet», skrev han «jeg renonserte på alle malerdrømmer, jeg ville *skrive* om kunst, bli kritiker og kunsthistoriker, om mulig en tolker av kunst i ord». <sup>619</sup>

Jens Thiis ble virkelig en kritiker som tolket kunst i ord, og ingen ganger vel bedre eller med større hengivenhet enn i sine artikler om Munchs kunst. I 1901 publiserte han en artikkel i *Samtiden*, kalt «Edvard Munch. Et fragment». Her beskrev han Munch som «et flakkende irllys ved høilys dag» i forhold til naturalismens kunstnere. Det var en flamme som etter hvert ble både skarpere og mer uhyggelig, og som derfor også vakte oppsikt. Og Thiis beskrev tydelig den dobbelte karakteren i Munchs kunst:

Hadde ikke flammen en giftig glans, et blaaskjær, som mindede om død og forraadnelse?

Visselig var der dekadencens syge skjær over denne kunst – ve den!

Men var der alligevel ikke noget i dens glans som lignet stjernenes?

En sitren som af hemmelig gru, en blussen over hemmelige glæder? <sup>620</sup>

Munchs kunst var preget av en suveren kolorisme og en mesterlig linjeføring. Han var den største maleriske begavelse som Norge noen gang hadde hatt, mente Thiis, noe selv hans største motstandere hadde måttet innrømme. Men Munch hadde ikke innfridd de forventningene man kunne ha til ham på dette området. At Munch «i sin utvikling som maler er stanset langt fra fuldkommenhedens maal, det har selv hans kunsts heftigste beundrere etterhaanden maattet indrømme», skrev Thiis. For Munch hadde «det spesielt maleriske» blitt stadig mer likegyldig.

Det sentrale i Munchs kunst var isteden den eiendommelige personligheten som trengte stadig sterkere fram fra bildene. Det var imidlertid ingen klar tenker man møtte, innrømmet Thiis, da Munch var en dikter som var bundet til «det *maleriske* uttryksmiddel». Og hans uklarhet som tenker og hans ufullkommenhet som maler knyttet Thiis til den tida han virket i:

I en mere harmonisk kunstepoke end vor, i tider, da øiets kunst ikke kjendte andre værdier end de af øiet justerede, og da formens vegtskaaler aldrig blev vippet ud af ligevegt ved noget fremmed lod, vilde den maleriske side ved Munchs kunst vistnok have naaet en meget høi grad af fuldkommenhed. <sup>621</sup>

---

<sup>619</sup> Her sitert etter Ole Mæhle, *Jens Thiis, en kunstens forkjemper* (Oslo: Gyldendal, 1970), 40.

<sup>620</sup> Jens Thiis, «Edvard Munch. Et fragment», *Samtiden* 12 (1901): 24.

<sup>621</sup> *Ibid.*, 25.

Men hvorfor ble Munch så det «pragfulde brudstykke af en maler, som han er», undret Thiis; hva var det som gjorde ham til «torsoen af en stor maler?» Svaret Thiis ga, var at tanken og stemningen i emnet ble mye viktigere enn formen for Munch; derfor hadde han også motsatt seg «de maleriske midlers fuldkommengjørelse». Dermed uttrykte også Thiis noe av det samme som Aubert hadde hevdet i lang tid:

Hans kunsts brist skyldes utaalmodighed. Hans udholdenhed staar ikke i forhold til hans inspirasjon. Derfor er hans kunst blevet stakaandet og ilfærdig, derfor er hans form ofte raa og hans farve fuld af tilfældighedens pletter.<sup>622</sup>

Ifølge Thiis var det altså samtidas karakter som virket tilbake på Munch. Tida var uharmonisk, eller uforsont, for å bruke et av Monrads begreper. Og for Thiis ble det da naturlig at Munchs kunst tok preg av denne uharmoniske tilstanden, i stedet for å skulle stå som en ideal motvekt, eller forsone det tilsynelatende uforsonlige, som var Monrads forventning til et kunstverk. For Thiis ble Munchs bilder en personlig tolkning av tidas karakter.

Men gjennom Munchs personlige reaksjoner var det likevel allmenne verdier som trengte seg fram. Thiis forsøkte å få grep om disse ved å trenge inn i fem av Munchs sentrale bilder. Thiis valgte seg *Det syke barn (Syk pike)*, *Vaar*, *Sommernatt*, *Skrik* og *Stjernenatt*. Disse bildene kretset om temaer som sykdommen, driften og natten, mens angsten lå bak dem alle. Også Munchs øvrige bilder fant sin plass innen disse temaene, som antydte Munchs livsfilosofi. Denne filosofien forsøkte Thiis å summere opp:

Bag alle livets vekslende følelser og fornemmelser ligger som grundfølelsen, der gir glæder og sorger sit maal – angsten. Den syges tanker munder ud i dødsangsten, i driftens dyp lurer tilintetgjørelsesangsten, bag nattens mørke, bag stjernenattens lys-net skjuler sig evighedsangsten. Angsten er i den blanke soldag, hvis ubevægelige ro kan ligne et sminket ligs, angsten er i maanenattens klarhed og i natestormens fosfor-skjær. Angsten er i rusen, og den er i de hede kys, angsten er i mandens dragning mod det mysterium, som er sammensat af jomfru, skjøge, nonne, og hvis navn er kvinde; og i kvindens fødselsveer, mens dødens smerter flyder sammen med livets høieste fryd, omstralet af offerets glorie, der er angsten alle følelsers hersker. I angstens grelle skjær faar selve det daglige liv et andet udseende. Alt blir ironi, blir karikatur, blir blendverk som i den febersyges syner. Menneskene i deres kamp om guld, om skjøgens leie, om kjærlighedens hazardgevinst, blir grumme, blir latterlige, blir daaragtige, saasnat *livsangsten* viger fra deres lyst eller *dødsangsten* fra deres samvittighed og *evighedsangsten* fra deres tanke.<sup>623</sup>

---

<sup>622</sup> Ibid., 26.

<sup>623</sup> Ibid., 29-30.

Angsten setter hele livet i perspektiv, og den ga også dybde til Munchs kunst, som Thiis beskrev som «en seilende kreds over den ene og samme dybde», som han aldri kunne se klart, men som han følte. Munchs livsfølelse var svimmelheten over dødens svelg.

### ***Kunstnerisk og allmennmenneskelig moral***

Hans Dedekam (1872-1928) var en annen kritiker som var en sterk tilhenger av Munchs kunst i begynnelsen av det 20. århundret. Dedekam var utdannet kunsthistoriker, og var fra 1900 ansatt som assistent og bibliotekar ved Kunstindustrimuseet i Oslo. I 1909 tok han over stillingen som direktør ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum etter Jens Thiis. Siden fortsatte han sin karriere ved Kunstindustrimuseet i Oslo, hvor han ble direktør fra 1919. Gjennom sitt virke som kunstkritiker i *Aftenposten* sto han fram som en innsiktsfull og ivrig talsmann for Munchs kunstnerskap, noe som viser at avisas redaksjon gjerne lot forskjellige kritiske røster komme til orde.

Da Munch stilte ut i Hollendergården høsten 1901, forfattet Dedekam en anmeldelse av utstillingen under signaturen H.D., hvor han kommenterte estetisismens berettigelse: «Kunst kan være Kunst for Kunstens Skyld. Den Fryd, som Form og Farve, som Betragtningen af Livets store Skuespil giver, den Glæde, man kan føle ved at skue Livet artistisk an, kan være saa intens som nogen Lidenskab».<sup>624</sup> Dedekam stilte det rent artistiske i kunsten opp imot det menneskelige innholdet. Et slikt innhold kunne være allmennmenneskelig, slik som Millets inderlige skildring av morskjærlighet. Alternativt kunne det være et mindre allment og mer perifert innhold, slik som det syke og perverse.

Dedekam mente at det også kunne ligge en fare i det rent artistiske synet, da det noen ganger kunne utfolde seg på bekostning av det allmennmenneskelige innholdet. Dette reflekterte Dedekam over gjennom å bruke maleren Claude i Zolas roman *L'Oeuvre* som eksempel: «Han malte sin Søn som Lig, ikke som Skalden, der lettede Sorgen ved at kvæde den ud, men realistisk, som Studie, af artistisk Trang. Han glemmer Sorgen for Artistglæden». Kunsten bærer altså på en tosidighet, en streben etter det artistiske og en streben etter det allmennmenneskelige. Dersom de ikke er på kollisjonskurs, er det rent artistiske maleriet like berettiget som det allmennmenneskelige. Men hva kunstneren velger av disse to retningene, vil få betydning for hans eller hennes forhold til publikum:

---

<sup>624</sup> *Aftenposten*, 2. oktober 1901.

Jo mer centralt almenmenneskelig Kunsten er, des større, des sterkere, des mer levedygtig og vidtrækkende er den. Jo mer rent artistisk, jo mer i Periferien af det almenmenneskelige, des værre har den for at finde Forstaaelse og Anerkjendelse hos Mængden. Det er en naturlig Følge af dens Karakter.<sup>625</sup>

Men de som hadde forståelse for kunst, ville finne like stor glede i de artistiske bildene som i de allmenmenneskelige. Og Dedekam trakk i anmeldelsen fram Munchs rent artistiske bilder, og kunne omfavne dem som sådanne: «Men som den største Styrke i Munchs Form har jeg villet fremhæve, at den giver det sterke Indtryk, Kvintessencen, at der i Linjer og Farve er en suggestiv Kraft, som tryllebinder». Denne vektleggingen av farger og linjer gjorde at andre egenskaper ved det avbildede kun ble antydnet. Men dermed kunne tilskuernes egne dikteriske evner bli satt i bevegelse. Kunstneren ga artistisk nytelse, mens publikum selv kunne dikte videre på innholdet.<sup>626</sup>

Andreas Aubert vekslet mellom en sterk fascinasjon og beundring for Munchs male- riske talent, og en grunnleggende skepsis til hans motivkrets og kunstneriske holdning. I 1895 kommenterer Aubert i sin anmeldelse av Vårutstillingen<sup>627</sup> hvordan Munchs stivnakkede og ensidige utvikling av det rent maleriske hadde gjorde ham til «den fineste, mest lydhøre stemmegaffel for vor kunst».<sup>628</sup> Men Munch var ikke representert på utstillingen (han stilte ikke ut på Høstutstillingen etter 1891), og Aubert mente at han var i ferd med å gli bort fra det norske folket. Munch var drevet ut blant annet på grunn av fattige kår for hans kunst her til lands, og Aubert beklaget at landet ikke hadde makt til å holde på eksentriske kunstnere. Men så lå det også i sakens natur at visse kunstnere bare kunne leve og blomstre i enkelte byer, slike som kunne gi de nødvendige betingelsene for deres særegne kunst. Aubert hadde fått øynene opp for denne sammenhengen da han hadde sett Claude Monets «helstøpte extravagance»: «Slikt kan kun en verdensby som Paris holde oppe og gi Næring». Den neurastene kunsten behøvde den mest moderne byen for å finne næring.

Nettopp kontakten med disse ekstravagante kunstneriske strømningene fra Paris, som eksempelvis Christian Krohg formidlet, hadde vært et gode for den kunstneriske utviklingen i Norge, mente Aubert. Han gjorde oppmerksom på hvordan danskene hadde misunt Norge

---

<sup>625</sup> Ibid.

<sup>626</sup> Når det gjaldt de bildene av Munch som hadde et klart artikulert innhold, fant Dedekam både allmenmenneskelige og mer sykelige motiver. Han trakk fram spesielt litografiet av *Syk pike*, samt *Vår* som eksempel på allmenmenneskelige bilder fra 1880-årene. Bildene *Vampyr* og *Moder* (mor med dødt barn i fanget) fra 1890-årene ga også uttrykk for allmenmenneskelige følelser, selv om følelsene de formidlet ikke bare var skjønne og edle. Dedekam omfavnet også Munchs bilde *Skrik* for at han her hadde maktet å feste til lerretet fornemmelser fra utkantene i sjelelivet, «selv om de er Syner i en sygelig Sjelstilstand, i Nevrose».

<sup>627</sup> Det var 10-års-jubileumsutstillingen for den første Statens Kunstutstilling som ble holdt våren 1895. Det ble dermed en vårutstilling i stedet for en høstutstilling.

<sup>628</sup> *Dagbladet*, 6. april 1895.



denne parisiske ekstravagansen.<sup>629</sup> Men det kunne bli for mye av det ekstravagante også, slik det var tilfelle med Munchs kunst: «Det har vært skjæbnesvangert for Edvard Munchs utvikling, at den er grundlagt – ikke *solid* grundlagt – under vort samfunds ufærdige kaos og ved Christian Krohgs aandrige og exentriske veiledning».<sup>630</sup> Munchs kunst ville nemlig aldri kunne innfri de forventningene som kunne stilles til en kunstner med et slikt stort kunstnerisk talent. Om Munch derimot hadde fått sin utdanning her hjemme under andre kår, og om hans ekstravagante lyst til å utfordre med sin kunst hadde vært mindre, så hadde Munch også kunnet finne livsvilkår i Norge. Derfor så Aubert også en advarsel i Munchs kunst: «la os ikke igjen *gli ut* i vor utvikling».

Aubert kunne ikke forsone seg med Munchs aristokratiske forakt for publikums og kritikerens forventninger. Han kunne ikke se den som noe annet enn et utslag av personlighetstrekk som utålmodighet og svake nerver. Det kunne blitt oppveid av en akademisk tukt, hvor Munch kunne ha blitt disiplinert til hardt arbeid og fordypelse, men en slik disiplinerende mulighet hadde ikke Munch kunnet finne hjemme. Resultatet var en kunstner som ikke kunne finne noe hjem i Norge. Det er tydelig hvordan Aubert fortsatt så Munch som en maler som var preget av sin tilknytning til bohem-miljøet, der arbeidsmoralen sto lavt i kurs.

I 1902 utspant det seg en debatt om Munchs bilder mellom Aubert og Thiis. Utgangspunktet for debatten var en artikkel som Aubert publiserte i mai 1902, der han skrev om to landskapsbilder av Munch som var kjøpt inn til Nasjonalgalleriet. Aubert var formann i styret for Nasjonalgalleriet på denne tida, og han lot artikkelen trykke i *Morgenbladet*, som svar på et angrep avisas redaksjon tidligere hadde rettet mot innkjøpet av et av disse landskapsbildene, bildet *Vinternatt* fra 1900/01, også kjent som *Hvit natt* (fig. 34). I artikkelen hevdet Aubert, at om man skulle uttale seg om Munchs kunst i sin alminnelighet, så ville man på den ene siden måtte forsvare Munchs maleriske geni i forhold til et publikum som var uutviklet. På samme tid måtte man imidlertid «værne om Livsværdier, som er høiere og helligere end de rent artistiske». For det var ikke heldig om publikum slukte Munchs kunst rått, «som de blindeste af hans naive og overciviliserede Beundrere».<sup>631</sup>

Aubert hadde gitt uttrykk for slike tanker også i forbindelse med Munchs utstilling hos Blomqvist i 1895, da han i forbindelse med debatten mellom Holmboe og U.E.P. kommenterte publikums dom over Munch. Aubert mente at Holmboe gjorde publikum urett, da det var «Sider ved Munchs Kunst, som utfordrer, løse Drag, som savner kunstnerisk og almen men-

---

<sup>629</sup> Det gjaldt ikke minst den danske kritikeren Emil Hannover, som Aubert hadde god kontakt med i mange år.

<sup>630</sup> *Dagbladet*, 6. april 1895.

<sup>631</sup> *Morgenbladet*, 8. mai 1902.

neskelig Blu, og som skjømmer hans nedarvede Slægtsadel». <sup>632</sup> Heller ikke burde man glede seg over et publikum som omfavnet Munchs kunst, mente Aubert, da «den Sunde Sans maa faa Lov til at reagere, reagere som Latter og som Forargelse». Aubert reagerte på de litterære anslagene i Munchs kunst, som skyldtes hans omgang med forfattere i Berlin. Munch hadde beveget seg mot det Aubert kalte en «genial Dilettantisme».

Auberts syn på Munchs kunst i artikkelen fra 1902 ble imøtegått av Jens Thiis, og det utviklet seg til en debatt mellom de to kunsthistorikerne om Munchs kunst spesielt og om kunstnerisk verdi generelt. <sup>633</sup> I denne debatten var det den kunstneriske autonomien som ble tatt opp til vurdering. Thiis reagerte på at Aubert hadde hevdet at Munchs «kunstneriske moral» kunne være tvilsom. Det var slett ikke tilfelle, mente Thiis, da Munch hadde kjempet hardt for sin kunsts uavhengighet, og denne uavhengigheten var for Thiis den sentrale kunstneriske moralen.

Han kritiserte Aubert å vurdere kunsten etter to forskjellige mål. «Jeg har ikke et æsthetisk og et ethisk justeret Maal for Kunstværd», skrev Thiis; «Jeg kan ikke som De komplimentere Artisten og samtidig anwise hans Verk en Plads i et pornografisk Kabinet». <sup>634</sup> Kunstverdien var derfor i seg selv en livsverdi, «den eneste som en Kunstner med sin Kunst kan tjene». Og når Thiis kunne støte på bilder av Munch som han ikke syntes noe om, så skyldtes ikke det at deres innhold var av pornografisk art, men at de framsto som «kunstnerisk ufuldbaarne». Når Aubert kunne stille Munchs kunst i forbindelse med pornografiske kabinetter, så hadde han forspilt sin rett til å være dommer over den typen kunst som Munch representerte. Thiis stilte Auberts moralistiske bedømmelser på linje med Christian Collins moralske oppgjør med deler av samtidslitteraturen. <sup>635</sup>

Ikke uventet grep Aubert i debatten fatt i Thiis' egne kommentarer om Munchs male- riske ufullkommenhet fra artikkelen i *Samtiden* året før. Munchs utålmodighet og mangel på utholdenhet viste nettopp hans manglende kunstneriske moral, mente Aubert. For Aubert var utålmodighet og manglende utholdenhet også etiske begreper. Den største forskjellen mellom Thiis og ham selv i synet på Munchs kunst gjaldt derfor livsverdiene. De livsverdiene som Thiis så hos Munch, var ingen verdier for Aubert. Han var nok stort sett på linje med innsen-

---

<sup>632</sup> *Morgenbladet*, 1. november 1895. Den store historikeren P.A. Munch var Edwards onkel, mens dikteren Andreas Munch var fetteren til Edwards far Christian Munch.

<sup>633</sup> Thiis' artikler sto på trykk i *Morgenbladet* 14. og 25. mai, Auberts den 17. og 30. mai.

<sup>634</sup> *Morgenbladet*, 25. mai, 1902.

<sup>635</sup> Christian Collin var en norsk litteraturhistoriker som tok et moralsk oppgjør med den moderne litteraturen i *Kunsten og moralen: Bidrag til kritik af realismens digtere og kritikere* fra 1894. Dette var en samling artikler som tidligere samme år var publisert i *Verdens Gang*.

deren i *Dagbladet*, som fem år tidligere mente at Munchs motiver tilhørte en bohemkultur som hadde snudd opp ned på livsverdiene.

Det siste innlegget i debatten adresserte Aubert til *Morgenbladets* leserkrets, ikke til Thiis selv, som han tidligere hadde gjort. I dette innlegget siterte han fra Thiis' artikkel i *Samtiden*, hvor Thiis hadde redegjort for livsmeningen i Munchs kunst. Etter å ha fått formidlet til leserne hvordan *angsten* lå bak hver vekslende følelse i livet, utleverte Aubert Thiis' mening-er til lesernes uforbeholdne latter: «I dette ser altså Thiis 'den dybe Livsmening' i Munchs Kunstnergjerning».<sup>636</sup>

Aubert ble, som Thiis hevdet, moralist i møte med Munchs kunst. Som et tilfeldighe-  
tens lykketreff fikk Aubert støtte i *Aftenposten* samme dagen som han harselerte over livsme-  
ningen i Munchs kunst. For i et brev til avisa kommenterte «en tysk Brevskriver» Munchs  
bilder på Secessionsutstillingen i Berlin. Der hadde Munch stilt ut 22 bilder fra Livsfrisen.  
Brevskriveren, som signerte sin artikkel E.L., kommenterte hvordan Munchs dystre og grub-  
lende natur var åpenbart for tyskerne i hans illustrasjoner til Quickborns Strindberghefte.  
Munchs kunst kunne betraktes som selvpinende, og E.L. sammenlignet hans kunst med Mi-  
chelangelos, som også sprang ut av en smerte hos kunstneren. I en av sine sonetter hadde Mi-  
chelangelo skrevet: «Og altid var det Billedet af min egen Kval, der har det samme Smertens  
Merke, som stempler min Pande». Men Michelangelo forholdt seg helt annerledes til sin  
smerte i sin kunst, enn hva Munch gjorde:

Han kjæmpede med den som Jakob med Engelen. Han søgte at blive Herre over den og at betvinge den. Munch  
derimod leger altid med et vist Selvbehag med sin egen Smerte. Han koketterer med den som en hysterisk Kvin-  
de. Han vikler sig ind i den og fordyber sig i den. Istedendfor modtig at tage Kampen op lader han sine Arme  
synke og sine forvirrede Stemningsbølger slaa sammen over Hovedet paa sig. Han søger og søger som en  
vansmægtende efter en Drik Vand og finder omsider i en mørk Afgrund noget grumset Vand, som er sivet ned til  
hans Dyb fra al den klare Overflod høit deroppe.<sup>637</sup>

I sitt mørke avdyp maktet Munch å fengsle sine tilskuere. De «sælsomme skyggeagtige Skik-  
kelser» gjorde et sterkt inntrykk, og interessen for å fordype seg i Munchs kunst ble vakt. Men  
Munch skuffet sitt publikum, for han ga dem aldri noen nøkkel til forståelsen; han fullførte  
aldri sine bilder. Munch syndet mot sitt talent når han aldri fullførte sin kunstneriske misjon:

---

<sup>636</sup> *Morgenbladet*, 30. mai 1902.

<sup>637</sup> *Aftenposten*, 30. mai 1902.

Herved opnaar han kun, at han fremtræder for os tyske som en ny Aabenbaring af denne internationale Dekadence, der med Paris som Centrum vækker vor Interesse, fordi Tidsaanden tilfører den nye Kræfter fra alle Nationer. Dette omfangsrige Følelssvælgeri og Hensynken i sit eget Jeg har noget uhyggelig tiltrækkende ved sig, noget, der kommer vor aandelige Træghed imøde.<sup>638</sup>

E.L. avsluttet med å skrive om den norske livskraftige kunsten, den som besatt en nasjonal eiendommelighet, og som alltid interesserte tyskerne. For dette var problemet med Munch, han var internasjonalt og nytelsessyk.

Debatten mellom Aubert og Thiis hadde vært fokusert på Munchs problemorienterte bilder. Derfor satt nok leserne igjen med en oppfatning om at Aubert hadde en gjennomgående kritisk holdning til Munchs kunst. Men artikkelen fra 1902 var først og fremst en hyllest til to av Munchs landskapsbilder, som Aubert hadde vært med å kjøpe inn til Nasjonalgalleriet. Og når det gjaldt Munchs landskapsbilder, så insisterte Aubert i 1902 på at de kunne diskuteres «uden at sætte større Lidenskaber i Bevægelse end rent æsthetiske». For i disse bildene handlet det ikke om noen annen moral enn en ren kunstmoral. Og den kunne det ikke stilles spørsmål ved i de to bildene Nasjonalgalleriet hadde kjøpt inn.

Auberts kommentar om at det kun var estetiske lidenskaper som ble vakt av Munchs landskapsbilder, betyr ikke at Aubert så dem i lys av en fransk *l'art pour l'art*-tradisjon. I debatten med Thiis hadde Aubert skrevet at blant Munchs bilder på hans siste utstilling, der Nasjonalgalleriet hadde foretatt sine innkjøp, var det mange som ikke burde ha vært vist for det store publikummet, tross deres maleriske kvaliteter. «Jeg har aldrig kunnet indrømme Formelen *l'art pour l'art* mere end en relativ Berettigelse», innrømmet Aubert.

Men i det store og hele hadde den siste utstillingen vist at Munchs arbeidskraft hadde hatt en god utvikling. Aubert framhevet Munchs *Vinternatt* som et bilde hvor man kunne ane «det sublime i den Grundtone af Vinternat i Maaneglans, som han har slaet an i store enkle Akkorder».<sup>639</sup> Bedre enn noen annen maler hadde Munch grepet det lyse mørket i vinternatten. Aubert må ha sett Munchs landskapsbilder som en videreføring av en nordisk landskaps-tradisjon som startet med J.C. Dahl. Det er sannsynlig at Aubert så stemningen i dem som spesifikt knyttet til en norsk inderlighet. Det var en landskapstradisjon Aubert kunne spore tilbake til J.C. Dahls kunst, og som han hadde forsøkt å gjenoppvekke noen år tidligere.

---

<sup>638</sup> Ibid.

<sup>639</sup> *Morgenbladet*, 8. mai 1902.

### *Aubert og den nordlige romantiske tradisjonen*

Sommeren 1886 samlet det seg en liten koloni med malere på gården Fleskum i Bærum. Det var Kitty Kielland, Harriet Backer, Eilif Peterssen, Christian Skredsvig, Gerhard Munthe og Erik Werenskiold. Alle hadde de vært opptatt av og søkt inspirasjon i det franske friluftsmaleriet, og på Fleskum kom flere av dem til å bruke det de hadde lært til å framstille den norske sommernatten. Særlig kjent er Kiellands og Peterssens bilder med tittelen *Sommernatt* (fig. 35 og fig. 36), begge malt i 1886 og utstilt på Høstutstillingen det året. Skredsvig var også representert med et sommernattbilde, hans *Sankthansaften*, som ble innkjøpt av Statens Museum for Kunst i København etter anbefaling fra Julius Lange.

Flere av kritikerne hadde i forbindelse med denne Høstutstillingen kommentert landskapsmaleriets dominans i norsk kunst. Aubert bekreftet i sin anmeldelse av utstillingen denne dominansen, og han ville forklare den gjennom det han oppfattet som en særegen styrke ved nordmenns følelse for naturen: «i sin Storslagenhed og i vor Ensomhed trænger den sig os saa meget nærmere ind paa Livet».<sup>640</sup>

Norsk kunst- og kulturliv var så lite utviklet, at når vi skulle søke skjønnhetskildene, var vi også henvist til naturen. Det var ikke noe galt i dette, så lenge norske malere samtidig skjøttet sitt formstudium. Men det var likevel viktig at norske malere klarte å vise at den norske naturen hadde noe originalt og betydelig å by på, og Aubert var klar på at her fantes det betydelige oppgaver for malerne:

Jeg har tidligere pegt paa vor Vinternaturens Skjønhed. Og vi har seet Thaulow og Gerhard Munthe trænge dybere ind i den end nogen tidligere Maler.

Jeg har ogsaa udtalt Haab om, at vor Sommernats eiendommelige Stemningsdybde mer og mer skal blive en Kilde, hvoraf vore Malere skal øse.

Der er ikke Skjønhed der taler mægtigere til Sindet, end Aftentimernes dvælende Fred; ingen er mer letforstaaelig og almenfattelig.<sup>641</sup>

Naturalismen viste seg her i stand til også å gripe den norske sommernatts stemning (Aubert brukte ikke begrepet «nyromantikk», som senere kom til å bli brukt i forbindelse med Fleskum-malerne). Det var den samme type fordypelse i naturen som Aubert hadde insistert på i forbindelse med Werenskiolds *Bondebegravelse* året før.

Eilif Peterssens *Sommernatt* var utstillingens største overraskelse, mente Aubert. «Intet har en dybere Følelse eller en mer oprindelig og personlig Poesi». Stemningens kraft ble

---

<sup>640</sup> *Morgenbladet*, 2. november 1886.

<sup>641</sup> *Ibid.*

også forsterket gjennom den originale komposisjonen, der vannspeilet dominerte innen den kvadratiske bildeflata. Horisontlinjen var trukket helt opp i bildets øvre kant, og en orestamme strakk seg fra nedre til øvre kant. Resultatet var at Peterssen hadde skapt et bilde som hadde en slik tiltrekningskraft at Aubert følte han kunne bli en del av det: «Det er, som om vi kunde gaa hen og hvile Armen mod Stammen, støtte Hovedet paa Haanden og stirre ned i Dybet, fortabt i Nattens vaagne Drøm». <sup>642</sup> Denne beskrivelsen har blitt tolket som utgangspunktet for Peterssens *Nocturne* (fig. 37), stilt ut på Høstutstillingen året etter, i 1887. Den nakne kvinnen i bildet har vandret inn i hans *Sommernatt* og stilt seg ved kanten av Dælivannet, og stirrer ned i vannets dyp. Det var det bildet som Marit Werenskiold trakk fram som en mulig inspirasjon for Langes oppgjør med den strengt naturalistiske kunsten (jf. s. 235).

Aubert skulle i de følgende år interessere seg stadig mer for landskapsmaleriet, og da spesielt det han så som en norsk landskapstradisjon med røtter i Dahls landskapsbilder. Marit Lange mener at Aubert hadde begynt å interessere seg for Dahls kunst mot slutten av 1880-årene, muligvis som et resultat av den store jubileumsutstillingen over Dahls kunst som Kristiania Kunstforeningen åpnet i slutten av april 1888. I mai dette året søkte Aubert om statlige midler for å studere Dahls kunst. Søknaden ble innvilget, og resultatet av disse studiene var den store biografien over Dahl og hans kunst som ble utgitt i 1893. <sup>643</sup> Året etter publiserte han avhandlingen *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl: hans kunst og dens stilling i aarhundrets utvikling*. Det var en teoretisk sammenfatning av hans Dahl-studier, og det var denne avhandlingen som ga ham doktorgraden i filosofi ved Universitetet i Kristiania i 1896.

I *Den nordiske naturfølelse og professor Dahl* identifiserte Aubert en egen nordisk naturfølelse, som han også omtalte som «den moderne naturfølelse». Den hadde sitt utgangspunkt i England og landets natur, men fikk først kraft til å spre seg ut da den ble kondensert i Rousseaus diktning. Karakteristisk for den var at man fant skjønnhet i møte med en natur som tidligere hadde blitt oppfattet som gruoppvekkende:

Den moderne naturfølelses kjærlighet til det mægtige og vilde, det sønderrevne og det øde er *tilspidset subjektivitet*. Selvfølelsens selvnødelse spændes over den døde vildhet, nyder sig selv om en sitrende, tonende streng mot den livløse ensomhets storhet.

Ved sin sky for kulturlivet, ved sin trang til et stille og ensomt samliv med naturen og ved sin kjærlighet til de store og mægtige naturindtryk opøvde Rousseau sansen for den eiendommelige naturskjønnhet, som vort land er saa rikt paa. «Man vet», skriver Rousseau, «hvad *jeg* forstaar ved en skjøn egn: Et slettelandskap, var det

---

<sup>642</sup> Se Leif Østby, *Fra naturalisme til nyromantikk: en studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888-1895* (Oslo: Gyldendal, 1934), 70. Se også M. Werenskiold, «Fleskum-kolonien 1886 og den norske sommernatt», 13.

<sup>643</sup> Se Marit Lange, «Sannhet og sunnhet», *Kunst og Kultur* 73 (1990): 95.

aldrig saa skjønt, har aldrig været skjønt i *mine* øine. Jeg maa ha fossefald, klipper, grantrær, dunkle skoge, bjerge, vilde og steile stier og frygtelige avgrunde foran mig». <sup>644</sup>

Auberts beskrivelse av den moderne naturfølelsen har likhetstrekk med Kants beskrivelse av det sublime. Selv bygde han imidlertid sin forståelse på Ludwig Friedlaenders *Ueber die Entstehung und Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur* fra 1873. Friedlaender hadde i denne boka gjort rede for hvordan det 18. århundret var preget av en respekt for den kultiverte naturen, inntil den romantiske naturfølelsen vokste fram fra slutten av århundret. Aubert viste hvordan det også i Danmark og Norge hadde vokst fram slike stemninger mot slutten av det 18. århundret, da nordmannen Kristen Pram skildret Norge og dets skjønnheter i tidsskriftet *Minerva* i 1790. Pram hadde her skrevet om den kulten for det sveitsiske landskapet og folket som hadde utviklet seg. For Pram var Norges landskap og det norske folket like verdt å sverme for som Sveits og sveitserne.

Den danske kunstneren Pauelsen hadde malt prospekter fra norsk natur, gjerne slike motiver som Rousseau hadde framhevet, som eksempelvis Sarpsfossen. Pram hadde i 1790 beklaget at Pauelsen, maleren av de norske landskaper, var gått bort. Han hadde derfor ropt på Pauelsens etterfølgere. Aubert så dette ropet som besvart med Dahls landskapskunst:

Tidens tanker og idealer var modne for en norsk landskapsmaler, for en skildrer av Norges mægtige og alvorlige natur. Dahls egen kjærlighet til sit hjemland, til barndomsindtrykkene og ungdomsminderne blev tvundet sammen med tidens sværmeri for det vildt romantiske naturindtryk til et usynligt baand, som uløselig bandt ham til Norge. <sup>645</sup>

Ifølge Aubert utviklet Dahl denne romantiske naturfølelsen i møte med Everdingens og Ruisdaels bilder med norske landskapsmotiver. Disse to nederlandske malerne hadde allerede i det 17. århundret funnet det dypeste uttrykket for den nordiske naturfølelsen: dens mektige ensomhet. Dahl kopierte to bilder av Ruisdael i 1812 eller 1813, da han studerte ved akademiet i København. Det var bilder med fossemotiver, begge i grev Moltkes samling, og de var malt i Everdingens ånd, framholdt Aubert. Disse malerne ble inngangsporten til det norske landskapet for Dahl.

I tysk malerkunst var den nye naturfølelsen representert ved Runge og Friedrich. Og Friedrichs romantiske kunst var helt utviklet da Dahl kom til Dresden i 1818. Aubert kom-

---

<sup>644</sup> Sitert fra Andreas Aubert, *Den nordiske naturfølelse og Johan Christian Dahl*, i *Maleren Johan Christian Dahl: et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*, Kristiania 1920, 304-305.

<sup>645</sup> Ibid., 314-316.

menterte Friedrichs *Munk ved kysten (Der Mönch am Meer)* som «i aand og stemning om ikke i form et helt moderne billede, et uttryk for vort aarhundredes følelsesliv: det kolde i havvinden og den sortblaa sjø er skildret med dyp patos».<sup>646</sup> Carl Gustav Carus hadde trukket fram Friedrichs kunst i sine *Briefe über Landschaftsmalerei* (1835, skrevet mellom 1815 og 1825), og sett hans landskapsmalerier som preget av en sterk subjektivitet i forhold til de tidligere landskapsmalerienes objektivitet. Aubert siterte passasjer fra Carus, hvor han hadde sett Friedrichs landskaper som en reaksjon på den moderne tida: «Naar den moderne kunstner i en heftig bevæget tid, indeklemmt mellem utviklingens hjul, med sit poetiske gemyts følsomhet, saa meget dypere føler sine sjælesaar, da økes trangen i ham til at gi denne smerte røst gennem sin kunst».<sup>647</sup>

Aubert oppfattet at det subjektive draget i Friedrichs kunst ledet sinnet innover, mot sin egen tankeverden. Han så Friedrichs kunst som preget av en sentimental innstilling. Aubert beskrev ham som «det stille dype vand», mens Dahl var som «den brusende fjeldstrøm». Av de to var likevel Friedrich den mest framskredne kunstneren, mente Aubert: «mere moderne i aand, væsentlig frigjort ogsaa i sin *kolorit* fra de gamle nederlændere». Man får et inntrykk av at det var det Aubert kalte det sentimentale draget hos Friedrich, hans trang til å uttrykke sin smerte og lengsel, som befestet hans kunst som moderne i ånd. Friedrichs kunst ble et genuint uttrykk for en frihetslengsel. Men det lå samtidig en fare i romantikkens hang til det subjektive og fantastiske. Den romantiske kunstneren ville i sin sterkt pregede subjektivitet ikke dvele ved tingene selv, men alltid se bak dem. Det førte til at allegorien kom til å prege Friedrichs kunst; sammen med draget mot det sentimentale kunne det føre hans kunst på avveie, advarte Aubert.

Dahl hadde mindre av denne moderne subjektiviteten og sentimentaliteten, men var til gjengjeld mer malerisk rik. Carus' beskrivelse av Dahl var for Aubert et godt bilde på Dahls forhold til den romantiske bevegelsen. Carus hadde beskrevet Dahl som en kunstner som «like saa ofte fristet til at tape sig i det objektive, som Friedrich undertiden kunde bukke under i det subjektive».<sup>648</sup> Dahls romantikk bunnet i hans kjærlighet til de romantiske landskapsidealene, til de ville fjellene og de dunkle skogene; og disse motivene fant han i det hjemlandet han hadde forlatt. Denne naturen gjenga han i «ren, usminket sandhet», framhevet Aubert. Og nettopp denne respekten for den objektive gjengivelsen gjorde at han ikke sto i fare for å havne i den tyske sentimentaliteten: «Han var i hvert fald fuldkommen fri for den romantiske

---

<sup>646</sup> Ibid., 374.

<sup>647</sup> Sitert etter *ibid.*, 375.

<sup>648</sup> Sitert etter *ibid.*, 384.



retnings *sykelige* grundlag. Dahl var en helt igjennem sund aand, en i bedste mening naiv natur». <sup>649</sup>

Vekselvirkningen mellom den subjektive naturfølelsen og den objektive gjengivelsen var viktig for Aubert i hans forståelse av den nordlige romantiske landskapstradisjonen. Det var en tradisjon han mente fortsatt var levende mot slutten av det 19. århundret, og som han også kunne finne spor av i Carus' *Brev over landskapsmaleriet*. Her hadde Carus vist respekt for den vitenskapelige og objektive tilnærmingen til naturen. Kunstneren måtte lære å kjenne naturens lovmessigheter, dens anatomi. Gjennom et slikt grundig naturstudium ville kunstneren kunne få grep om det guddommelige i naturen. For Carus ble derfor landskapsbildet et andaktsbilde. Med sin sterke vektlegging av naturstudiet og av naturframstillingens objektivitet i sine brev om landskapsmaleriet, var Carus på linje med Dahls kunstneriske standpunkt, mente Aubert, selv om Carus ellers i gemytt var mer i slekt med Friedrich (med den samme hangen til allegorisering og sentimentalitet).

For Aubert var Dahl altså den naive og sunne maleren, som i pakt med den romantiske bevegelsen satte seg som mål å føre «en kunstlet og overcivilisert kultur tilbake til naturen». <sup>650</sup> Og Norges natur ble nærmest et symbol for denne veien tilbake til naturen. Aubert hevdet at det var en kjensgjerning at de områdene som lå langt fra den store verdens «overkultur» eide et forråd av fornyende krefter. Han trakk som eksempel fram bondeguttene Courbet og Millet, som hadde vokst opp langt fra den overforfinede kulturen i Paris. Det ga også Norge en særlig stilling og kanskje også misjon:

For et folk som det norske, som er saa nyt og ungt og ukultivert, har denne lov – loven om den ubrukte kraft – en egen smigrende tillokkelse. Det er paa *den* og paa vor nyvundne frihet, vi grunder vor selvtillid og bygger vort haab om endelig engang at kunne sætte foldrik og kjernetung frugt og – saa dristig drømmer vi det undertiden – bære sæd som skal bli til fornyende utsæd for selve verdenskulturen. <sup>651</sup>

Aubert la stor vekt på Dahls kunstneriske uskyldighet; den var en viktig faktor for at han kunne gi et viktig bidrag i bestrebelsene mot å føre en oversivilisert kunst tilbake til naturen. Samtidig advarte han mot å overdrive Dahls betydning for landskapskunstens utvikling. Det var tendenser til at man i Norge ville smigre sin egen forfengeligheit ved å overdrive betydningen av Norges uskyldighet og den ubrukte kraften. Det hadde ført til at Dahl hadde blitt

---

<sup>649</sup> Ibid., 384-385.

<sup>650</sup> Ibid., 350.

<sup>651</sup> Ibid., 295.

beskrevet som selve skaperen av den romantiske landskapsskolen, en posisjon Aubert heller ville gi til Friedrich og Constable.

Samtidens kunstnere følte en «dyp samfølelse» med Dahls malerier, insisterte Aubert. Han siterte Munthe, som hadde hevdet at Dahls kunst hadde skapt noe av tankegangen som fantes i samtidens kunst, blant annet gjennom den sterke sansen for det nasjonale. Marit Lange har gjort rede for hvordan Auberts interesse for Dahls kunst må sees i lys av samtidens kunstneriske stridigheter. I et brev til den danske kunsthistorikeren Emil Hannover kommenterte Aubert denne sammenhengen slik:

I vort kulturliv er dette mit verk – i al sin strenge objektivitet – et tendensskrift. Her har jeg som kunsthistoriker opgjort et prøvestykke paa min mer end 10-aarige virksomhed som kunstkritiker. Min bog om Dahl gir et fuldgyldigt bevis for at vort arbejde – de ledende kunstneres kamp for en norskere, mere hjemlig kunst og min støtte til denne kamp som kritiker – har været sundt og rigtigt, med dybe røtter i vor første store kunstners virksomhed og fremtidshaab.<sup>652</sup>

Da Aubert i 1900 ga ut det første kunsthistoriske oversiktsverket i Norge, *Det nye Norges malerkunst* lot han begrepet om «det nasjonale» i kunsten prege hele framstillingen. Han knyttet den norske malerkunsten til «Rousseaus naturevangelium», og mente at all den norske kunsten på 1800-tallet hadde fulgt den ene, dominerende linjen fra Rousseau: å føre kunsten tilbake til naturen.

Dahl, Tidemand, Gude, Sundt-Hansen, Ludvig Munthe, og de unge i Karlsruhe, München og Berlin, vilde alle som en gi et virkelighetsbillede, et stykke sjælfylt natur, et stykke talende menneskeliv; *efter sin dypere strømning var al vor kunst i dette aarhundrede indtil da naturalisme*. Dette dypere strømdrag førte vore unge malere over i det franske friluftsmaleri som med en naturlovs eller aandsløvs nødvendighet.<sup>653</sup>

Kjærligheten til landet førte så de norske kunstnerne hjem igjen. Da de hadde lært seg å male naturalistisk, ville de gjerne bruke sine evner til å skildre sitt eget hjemland. Det var også den norske kulturens største gjeld til naturalismen som åndsstrømning, at den norske emigrantkunsten endelig tok slutt ved at de naturalistiske kunstnerne bosatte seg i hjemlandet igjen.

Rolf Thommessen kommenterte i 1904 det betydningsfulle i Auberts kunsthistoriske innsats: «Han var den første, som saa det ubestridelige slægtskab mellem Dahl og den nye

---

<sup>652</sup> Sitert etter M. Lange, «Sannhet og sunnhet», 95. Se «Breve fra Andreas Aubert til Emil Hannover», *Samtiden* 32 (1921), 68-78.

<sup>653</sup> Andreas Aubert, *Det nye Norges malerkunst 1814-1900: Kunsthistorie i grundlinjer*, (Kristiania: Cammermeyers forlag, 1908), 50-52.

norske malerkunst og som derigjennem øinede muligheden av en national kunstnerisk tradition». <sup>654</sup> Ifølge Thommessen var det ikke noe i Auberts bakgrunn som skulle tilsi at han ville bli en forkjemper for den mest radikale naturalismen:

Han er oprindelig teolog, og meget i hans stil og tanker peger tilbage paa det moderate, mere folkelige element, som har sin oprindelse i grundtvigianismen. Selv tilhørende en gammel embedsslægt, aandelig og stilistisk paa-  
virket af Bjørnson og med udpræget etiske interesser indtager Aubert paa mange maader en overgangsstilling. <sup>655</sup>

Og da han skrev sin bok om Dahl stilte Aubert seg helt og fullt på den åndfulle naturalismens side, hevdet Thommessen.

### ***Inderligheten og håpets estetikk***

At Aubert var en kritiker hvis tanker var preget av det moderate og folkelige ser ut til å bekräftes ved den skepsisen han viste i forhold til deler av Munchs kunst, som han betraktet som sykkelig, preget av en nervøs moderne kultur. Men han var ikke moderat i sine ønsker om en ny nasjonal kunst, som skulle stå som motvekt mot en oversivilisert europeisk kultur. Her ønsket han seg en mandig og sunn kunst, basert på kjærligheten til landet. Det var en kunst som ikke burde dvele for mye ved det rent artistiske.

Estetisismens estetikk (*l'art pour l'art*-tradisjonen) kunne ikke omfavnes, da den gjerne ble brukt for å forsvare en kunst som var dekadent og sykkelig. Det var den estetisismen som Zola hadde ironisert over i *L'Oeuvre*, der malerens umenneskelige innstilling kom fram da han malte sønnen, og gleden over det artistiske tok over for sorgen over tapet. Også Rasmus Steinvik hadde avvist denne estetikken, da han kommenterte hvordan en oppmerksomhet om lys- og fargevirkning ville rive ham ut av naturstemningen foran fossen.

Oppgjøret med naturalismen medførte for de fleste kritikerne ingen omfavnelse av de rent kunstneriske sidene ved maleriet. I stedet så man for seg en bevegelse mot de subjektive sidene av kunsten, inspirert av Langes begrep om «erindringens kunst». For Lange hadde kunsten sin store berettigelse gjennom sin evne til å knytte folk sammen. Kunstneren måtte skape en personlig kunst, først da fikk man en kunst som publikum også kunne omfavne. Et

---

<sup>654</sup> Rolf Thommessen, *Norsk billedkunst: En historisk veiledning* (Kristiania: Aschehoug, 1904), 148. Thommessen var på denne tida Auberts assistent i Nasjonalgalleriet, og hans bok var ment som en kunsthistorisk oversikt, som skulle være en veiledning i galleriets samlinger.

<sup>655</sup> Ibid.

splittet samfunn kunne dermed føyes sammen: «Selv om et Samfund er nok saa opløst i Ato-mer, knyttes dets Masker paany gennem indbyrdes personlig Meddelelse».<sup>656</sup>

Aubert viste sin sterke gjeld til Langes kunstforståelse så sent som i 1909. Da publiserte han i *Samtiden* en artikkel som han hadde skrevet så tidlig som høsten 1902, noen måneder etter kontroversen med Thiis om Munchs kunst. Artikkelen må betraktes som et svar på Thiis' anklage om at Aubert hadde et dobbelt verdimål for kunsten. Aubert kalte artikkelen «Hvad er Kunsten?», på bakgrunn av Tolstoys bok *Hva er kunsten?* (1896), som Aubert tok som utgangspunkt for sine egne refleksjoner.

Her knyttet Aubert seg til Julius Langes begrep om kunstverdi, som han nå kunne lese i lys av Tolstoys estetikk. Aubert siterte Tolstoys definisjon av kunstskapelsen fra *Hva er kunsten?*:

At gjenoplive hos sig selv en tidligere gjennomlevet følelse og med fuld bevidsthed, gennem minespil og bevægelser, gennem linjer og farver, i toner og ord at uttrykke denne følelse saaledes at andre føler den paa samme vis, – dette utgjør formen for den virksomhet vi kalder kunst.<sup>657</sup>

Dette var en kunstforståelse som Aubert kunne omfavne: «Den falder væsentlig sammen med min egen tankegang, som den har bidraget til at utvide og klargjøre».

Et sentralt poeng for Aubert var at Tolstoy hadde vedkjent seg «en dobbelt værdimaa-ler» for sin kunstneriske dom. For Tolstoy skilte mellom en kunstnerisk/ estetisk dom, og en etisk/ religiøs dom. Den kunstneriske dommen handlet om styrken i den opprinnelige følelsen, og kunstnerens evner til å overføre den til en betrakter. Hvis en kunstner maktet å skape et slikt verk, så hadde han også skapt et godt kunstverk. Men dette verket kunne likevel kritiseres fra et etisk eller religiøst perspektiv, for det fantes noe som kaltes råttene kunst og diktning, ifølge Aubert. Den kunstneriske dommen erkjente kunstens frihet, men den etiske dommen erkjente også kunstens ansvar. Aubert omfavnet Tolstoy helt og holdent på dette punktet, og vedkjente seg derfor det doble verdimålet for kunst som Thiis hadde anklaget ham for å ha, nemlig «et æsthetisk og et ethisk justeret maal for kunstværdi».<sup>658</sup>

For Aubert måtte kunsten være demokratisk og folkelig for selv å kunne hevde sin rett i et moderne demokratisk samfunn. Kunsten skulle tjene livet, den skulle «øke livsmotet, livskraften og arbeidsglæden»:

---

<sup>656</sup> J. Lange, «Studiet i marken. ...», 166.

<sup>657</sup> Se Andreas Aubert, «Hvad er kunsten», *Samtiden* 20 (1909): 436.

<sup>658</sup> *Ibid.*, 440. Aubert siterte her Thiis fra deres debatt i 1902 (Jf. s. 263).

Kunsten hele verden over trenger nyt folkelig blod – rødt sunt blod. Det vil gjøre den mere mandig.

Verdenskunsten – i al fald billedkunsten gjennom alle sine former like ind i haandværket – er for tiden mere femimin [*sic*] end mandig – saa ofte endog demimondænt femimin.

Mon tro Tolstoy ikke har litt ret: Vellyst er oftere at træffe end glæde. Vellyst parret med weltschmerz og livslede.<sup>659</sup>

Den mandige kunsten var det samme som en ren og livskraftig kunst for Aubert. Kunsten og livet ville virke på hverandre.

Kierkegaard hadde i *Enten – Eller* kommentert behovet for å kvitte seg med håpet for å kunne begynne å leve kunstnerisk. Dette var estetikerens ståsted: «Først naar man har kastet Haabet over Bord, først da begynder man at leve kunstnerisk, saa længe man haaber, kan man ikke begrænse sig».<sup>660</sup> Og Kierkegaard beskrev videre estetikerens innstilling som preget av det han kalte kjedsommlighetens panteisme:

I Pantheismen ligger i Almindelighed Bestemmelsen af Fylde, med Kjedsommelighed er det omvendt, den er bygget paa Tomhed, men er netop derfor en pantheistisk Bestemmelse. Kjedsommelighed hviler paa det Intet, der slynger sig gennem Tilværelsen, dens Svimmelhed er som den, der fremkommer ved at skue ned i en uendelig Afgrund, uendelig.<sup>661</sup>

Beskrivelsen minner om Thiis' forståelse av Munchs kunst, der denne svimmelheten resulterte i angst. Dette er en kunst uten håp, det er en kunst som kretser om menneskets eksistensielle betingelser. Det viste seg å være en kunst for de få i Norge i 1890-årene, og spesielt var det ikke en kunst for Aubert, som holdt fast ved håpet.

Auberts håp var bygget på det norske folkets frihet, oppnådd i 1814 og ytterligere bekräftet gjennom innføringen av parlamentarismen i 1884. Det var på bakgrunn av dette folkets ubrukte kraft at han kunne drømme sin dristige drøm om at den norske kunsten skulle ha en fornyende kraft for hele verdenskulturen. Det var den moderne drømmen om at en utkant i Europa kunne bli Europas kunstneriske sentrum.

---

<sup>659</sup> Ibid., 450.

<sup>660</sup> Kierkegaard, *Enten – Eller*, 2:270.

<sup>661</sup> Ibid., 2:268.

## 5. Det dekorative og det moderne

Decoration is the spectre that haunts modernist painting, and part of the latter's formal mission is to find ways of using the decorative against itself.

Clement Greenberg, 1957<sup>662</sup>

Jens Thiis kommenterte i 1923 den motstanden som hadde vært rettet mot den nye kunsten fra 1880-årene og framover:

Al denne kamp mot fornyelse som publikum og dets kritikerhaandlangere sætter saa megen kraft inn paa, er nytteløs og likegyldig. Utviklingens lov fullbyrder sig paa tross av motstanden, fordi et hemmelig *Excelsior!* skjuler sig bak alle erkjennelsens nederlag og innbildte seire.<sup>663</sup>

Den utviklingens lov som Thiis henviste til, kan oppfattes som estetisismens seiersgang, en utvikling hvor rent kunstneriske kvaliteter som form, farger og komposisjon kom til å bli de viktigste forutsetningene for en dom om kunstnerisk kvalitet.

Peter Bürger hevdet, som vi så i innledningen, at en kritisk forståelse av kunsten ikke kunne være mer utviklet enn gjenstanden selv, slik at en *forståelse* av at kunstens essens var å finne i den kunstneriske behandlingen først kunne vinne gjennomslag etter estetisismen i kunsten. Ifølge Bürger ville en slik forståelse av kunsten naturlig vinne oppslutning i pakt med at kunsten ble skilt ut som et eget felt i samfunnet. Og da kunsten ble forstått som et eget erfaringsfelt, ble også autonomiestetikken dominerende. Estetisismen gjør så kunstverkets form, den kunstneriske behandlingen, til mål for kunsten. Dette er den logiske konsekvensen av autonomiestetikken. I dyrkelsen av kunstens form finner tanken om kunstens autonomi sin naturlige konklusjon, og den kunstneriske behandlingen forstås som kunstens essens. Ifølge

---

<sup>662</sup> Clement Greenberg, «Milton Avrey», i *Clement Greenberg, modernism with a vengeance: 1957-1969*, red. av John O. Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 43.

<sup>663</sup> Jens Thiis, *Nordisk kunst i dag* (Kristiania: Gyldendal, 1923), 9-10.

Bürger var denne innsikten fullt etablert i begynnelsen av det 20. århundret (noe som bekrefte-tes av den historiske avantgardens angrep på en kunst som hadde avslørt sin totale mangel på samfunnsmessig relevans). Det var da virkemidlene først ble betraktet som virkemidler, til fri benyttelse av enhver kunstner, og ikke knyttet opp til noen gjeldende stil.

Magne Malmanger har bekreftet at man også i norsk kunst og kritikk kan finne en omfav-nelse av de kunstneriske virkemidlenes sentrale betydning ved begynnelsen av det 20. år-hundret. I artikkelen «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel» hevder han at man i Nor-ge kom til å få syn for kunstens faglige egenart gjennom begrepet om det dekorative. Begre-pet ble sett som en fellesnevner for de moderne kunstneriske strømningene i Europa, og kom i Norge til å få en dreining mot en formal forståelse. Diskusjonen om hvordan man forsto «det dekorative» og hvorfor det fikk slik gjennomslag, vil bli viet mye oppmerksomhet i dette ka-pitlet.

Mottakelsen av Høstutstillingen i 1900 er et viktig referansepunkt når det gjelder den kritiske forståelsen av virkemidlenes betydning. Det var i forbindelse med denne utstillingen at Christian Krohg skrev sin artikkel «Den norske kunstkritikks historie», der han slaktet hele den norske kunstkritikerstanden for at den ikke forsto seg på «det kunstneriske» i kunsten. For å forstå hva det var Krohg reagerte så sterkt på, skal vi først se nærmere på noen av de kritiske reaksjonene på utstillingen i 1900.

### ***Betraktninger om borgerlig kunst og kunstens autonomi***

Høstutstillingen ble i 1900 utsatt for tildels hard kritikk fra anmelderne, som ikke likte den retningen bildekunsten hadde tatt. *Morgenbladets* kritiker, som skrev under signaturen J.v.d.L., hadde i oktober en anmeldelse under overskriften «Trøstesløst!», hvor Høstutstilling-en ble beskrevet som preget av middelmådighet, frastøtende rutine og udugelighet. Ingen bil-der utpreget seg som resultat av en indre trang hos malerne. Kritikerens beskre-ving utstillingen som var karakterisert av en *bestemt* ensidighet: «Den hele Samling af Billeder er forsaavidt præget af det samme: en ensidig Gaaen-op i det rent «Maleriske», en Lige-gyldighed overfor Indhold, Tanker, Ideer, der sikkert for Udviklingen indeholder en stor Fare».<sup>664</sup> Anmelderen fant bildene for lite engasjerende, da kunstnerne ikke hadde noe på hjertet. Konsentreringen om «det maleriske» hadde ført til at landskapsbildene dominerte nærmest totalt, da man her

---

<sup>664</sup> *Morgenbladet*, 4. oktober 1900.

kunne nøye seg med å gjengi en fargestemming. Det som manglet på utstillingen var framfor alt et verk som utmerket seg, en alvorlig komposisjon.

J.v.d.L. mente at den nye kunsten var blitt borgerlig i pakt med at publikum hadde vent seg til dens tidligere provokasjoner. Kunstnerne var ikke opptatt av å utfordre publikum lenger; de skapte en kunst som verken kunne forarge eller begeistre, men som var blitt slapp og ufruktbar. «Vi, en fattig og liden Nation, har faaet en Salonkunst, en Bourgeoiskunst, der har lige lidet med artistisk Aristokrati som med virkelig Folkelighed at gjøre», slo J.v.d.L. fast.<sup>665</sup>

*Dagbladets* kritiker D.R. var ikke mindre kritisk til den norske kunstens utvikling, og mente at kunstnerne så ut til å ville skjermes helt fra livet utenfor atelierene. I stedet var det konsentrerte de oppmerksomheten om de maleriske effektene:

I hver sin Krog staar de rundt om ude i Naturen eller lukket inde paa Tagkamrene. Og der aander de kun sin egen Atmosfære – op igjen og op igjen. Fordyber sig i sin egen private lille Stemning, kryber i Ring om sig selv som Ormen – naar den sover.<sup>666</sup>

Anmelderen så ikke annet enn kunstnere som hadde lite å by sitt publikum. Det fantes ikke en levende tanke i noen av bildene, som hang der på rekke og rad i Dioramalokalet. Problemet var at malerne ikke ville gi noe annet enn studier, og D.R. undret over om de kanskje ikke hadde den indre drivkraften til å komme lenger enn til studiene. Det var ikke mye som ville stå fast i erindringen fordi det hadde appellert til betrakterens følelser eller tanker, slo D.R. fast i en senere anmeldelse.<sup>667</sup> Anmelderen knyttet seg ved disse refleksjonene til Langes ønsker om en «erindringens kunst» i stedet for studier.

D.R. var på linje med de fleste kritikerne av Høstutstillingen i 1900 i synet på at kunsten var blitt for selvopptatt og for lite interessant for publikum. Problemet var at bildene bare hadde to enkle mål: det dekorative og en tørr portrettlikhet. Utviklingen kunne illustreres ved Arne Kavlis kunst, som hadde gjennomgått en uheldig forandring siste året. Kavli hadde gjort suksess på Høstutstillingen i 1899, med landskaper fra Jæren. D.R. kommenterte i 1900 at Kavlis Jær-bilder fra året før hadde nærret seg av selv kjernen i landskapet. Han malte det med intim kjennskap, innenfra. Denne måten å karakterisere på fantes også i hans figurbilder. Men året etter var det borte:

---

<sup>665</sup> *Morgenbladet*, 17. oktober 1900.

<sup>666</sup> *Dagbladet*, 9. oktober 1900.

<sup>667</sup> *Dagbladet*, 27. oktober 1900.



Denne udprægede Evne til dybtgaaende Karakteristik finder ikke Udtryk i Flerheden af Kavlis Billeder iaar. Paa Overfladen, indenfor det rent tekniske, i Tegning og Kolorit staar han vel saa høit som før. Men der fattes det dybere Indhold, den intime Tilegnelse, som præget Billederne fra ifjor.<sup>668</sup>

Forventningene om at malerkunsten skulle gi næring for sjelen, være med å utvikle personligheten, sto sterkt i resepsjonen, og da måtte kunsten ha et innhold som kunne gi en slik næring. Den kunsten som bare var opptatt av komposisjon og tegning, av de kunstneriske midlene, gjorde ikke det.

*Verdens Gangs* kritiker dette året var Rolf Thommessen (1879-1939), sønn til redaktøren Ola Thommessen. Han ga i sin anmeldelse, publisert under signaturen R.T., uttrykk for savnet over en svunnen norsk malestil:

Det norske i det norske maleri – det vil si det som etter et århundres forsøk med ett slag sprang fram for henimot 20 år siden. Gjennom alt personlig var det hos de malere som da flyttet hjem, en felles, litt grov måte å male på, en felles litt tung måte å se på, og det var det samme land, det samme folk å male, det var en norsk malerkunst. En generasjon etter, og det hele er vekk.<sup>669</sup>

Thommessen reflekterte over hvorfor «det norske» i det norske maleriet hadde forvitret. Grunnen, mente han, var mangelen på en nasjonal kunstscole. Derfor kunne heller aldri kunsten bygge på det som var innvunnet, på en nasjonal malerisk tradisjon. Men det var ikke naturalismen Thommessen ønsket seg tilbake til, like lite som Aubert hadde gjort det. Det var framfor alt en norsk malestil som måtte etableres, og Thommessen så etableringen av den blant annet gjennom begrepet om det dekorative: «Vi trønger et fast, dagstøt Arbejde, og vi trønger først og fremst at organsiere dette Arbejde, dekorativt, arkitektonisk, rent kunstnerisk, saa Kræfterne kan faa Spredning, og Livet kan fylles af dem».

Det dekorative var altså ikke noe problem for Thommessen, som det hadde vært for D.R. Begrepet viste heller mot en kunstnerisk artikulering, en bevisst måte å bygge et bilde på som Thommessen kunne finne hos Werenskiold, i hans portrett av Bjørnson. Og framfor alt kunne den finnes hos Gerhard Munthe, hvis dekorative kunst vi skal møte senere.<sup>670</sup> Thom-

---

<sup>668</sup> *Dagbladet*, 5. november 1900.

<sup>669</sup> *Verdens Gang*, 1. oktober 1900.

<sup>670</sup> Thommessen uttrykte et håp om at Munthes kunst kunne stå som inspirasjon for andre kunstnere som innså at man burde gå tilsvarende veier: «Og alt det, vi længer efter, det skarpt hugne, det sikkert formede, det varmt farvede – det dekorative, som skal rykke inn i Husene, kan det bygge sig frem af noget ejendommeligere end Gerhard Munthes Kunst? Han har skapt os Grundlaget for en hel Livskunst, en hel Ornamentik, en hel Kunstindustri, men hidtil har ingen fulgt efter». (*Verdens Gang*, 1. oktober 1900).

messen så i disse to representantene fra 1880-årenes realisme ansatsene til en norsk kunstnerisk stil, en stil som kunne befestes gjennom en nasjonal kunsthøstskole.

Christian Krohgs artikkel «Den norske kunstkritiks historie» var et oppgjør med kritikerens reaksjoner på Høstutstillingen i 1900.<sup>671</sup> Her tok han et oppgjør med Thommessens tanke om at det hadde vært noe gjennombrudd i norsk kunst rundt 1880. Han insisterte på at oppfatningen om åttiårenes kunstnere som «gjennombruddets menn», som kunne krone sin kamp for kunsten med seier, egentlig var en myte. Det var en myte som ble brukt i samtida for å rakke ned på de kunstnerne som ikke var så heldige å leve i gjennombruddsårene, da kampen mot den borgerlige smaken og kunstforståelsen ble kjempet.<sup>672</sup>

Men den kampen som det ble henvist til, var ingen kamp som gjaldt de dypere spørsmålene om kunsten, mente Krohg; den dreide seg mest om ytre ting, som forholdene rundt Kunstforeningen. Det kunne heller ikke være snakk om noe gjennombrudd, da det ikke fantes noen demning å bryte gjennom. For naturalismen hadde ikke tilbudt noen genuint ny kunstnerisk orientering. På et dypere plan arbeidet også den med grunnleggende kunstneriske problemer, antydet Krohg.<sup>673</sup>

Krohgs tolkning av sin egen og sine kollegers kunstneriske praksis i 1880-årene var nå mindre fokusert på «tidens bilde», på perspektiver som engasjement og folkelighet, som han hadde vært en så hengiven talsmann for i 1880-årene. Krohg framsto nå som estetisismens talsmann, en posisjon han hadde holdt fast ved siden hans omfavelse av Munchs utstilling i 1889.

Den tydeligste tendensen i den norske kunsten fra 1880-årene og framover, mente Krohg, var arbeidet med de rent kunstneriske midlene, med tegningen og komposisjonen. Dette var noe som tradisjonelt hadde vært forsømt i den norske kunsten. Men konsekvensen av at malerne begynte å fokusere på de formale sidene ved maleriet, var at kunstkritikerne mistet interessen for kunsten (slik vi har sett J.v.d.L. og D.R. hadde gjort). For anmelderne hadde problemer med å forholde seg til et verk som konsentrerte seg om de kunstneriske virkemidlene, og som ikke kommuniserte et innhold til publikum:

---

<sup>671</sup> Artikkelen var publisert i *Verdens Gang*, 19. oktober 1900.

<sup>672</sup> Se Krohg, «Den norske kunstkritiks historie», 57. Dette var også et spark til J.v.d.L., som hadde skrevet at kunsten på Høstutstillingen var en reaksjon etter «det første Gjennembruds Varme og Inderlighed» (*Morgenbladet*, 12. oktober 1900).

<sup>673</sup> Se Krohg, «Den norske kunstkritiks historie», 57.

Det viste sig da snart, at enkelte af de yngre og alle de yngste Malere nu i Modsætning til tidligere lagde en afgjørende vægt paa Tegning og Komposition i kunstnerisk Forstand, og paa at Billedet var «færdigt fra vedkommende Kunstners Haand», det vil sige, at han ikke havde noget mere at sige i det.

Heraf kom at disse mere og mere arbeided sig ligesom ind i sine Billeder i stedet for som ofte tidligere ud mod Tilskueren. ...

Men da blev der en Skuffelse: Nei, det var rigtignok ikke det man havde ment!!! Ingenting at forarges over, ingenting at konversere om i Selskaber eller diskutere i Studentersamfundet, ingenting at rakke ned paa og forsvare, ingen «clou», ingen «piece de résistance» og fremfor alt for Anmelderne – ingenting at skrive om. Var det noget – at følge en Malers Udvikling fra forrige Gang, at fordybe sig i hans Arbeide med ham og forsøge at forstaa ham?<sup>674</sup>

Da kunstnerne arbeidet seg «ind i sine Billeder» og la vekt på tegning og komposisjon, skapte de gjerne bilder som manglet en klar fortelling. Ifølge Krohg var det nettopp forventningen om å finne en fortelling i bildet som hadde karakterisert de kritikerne som dominerte gjennom 1880-årene, de som framsto som «publikums talsmenn». Disse kritikerne omfavnet bilder som hadde tydelige detaljer og som var malt med en «glatt» overflate, der penselstrøkene og derfor arbeidet var skjult. Var det samtidig en liten fortelling i bildet, så var det også godt komponert.

Krohgs påstand var at kritikerne i 1880-årene knyttet begrepet om komposisjon til motivet, at de betraktet det som en sammenveving av figurene på bakgrunn av bildets fortelling. Disse kritikerne hadde ikke kommet til forståelse av at komposisjon gjelder bildet som en flate, at det handler om en balansering av bildets farger og former.

Krohgs framstilling var klart polemisk, og den stemmer ikke i forhold til den kritiske praksisen i 1880-årene, der komposisjon ble brukt i begge disse betydningene. Men poenget hans er klart: kritikerne manglet sansen for de rent kunstneriske kvalitetene i verket. Og om det sto dårlig til i 1880-årene, så var situasjonen enda verre nå rundt hundreårsskiftet. For samtidas kritikere var verken publikums røst eller dets ledere, mente Krohg. De fant i det store og hele ingen fruktbar vei inn i de bildene de skulle bedømme. For å kunne klare det måtte de ha vært i besittelse av de samme finstilte «ørene» som kunstnerne hadde.

Henvisningen til hørselssansen var ingen tilfeldighet. Krohg forsto kunstopplevelsen i lys av musikkopplevelsen, slik han også tidligere hadde gjort det da han insistert på at Munch burde hatt komponistgasje (jf. s. 243). Han kunne derfor spå kritikkens snarlige død: «Dette

---

<sup>674</sup> Sitert etter *ibid.*, 58-59.

var den tredje og sørgeligste, ufruktbarste Periode af den norske Kunstkritiks Historie. Og sandsynligvis den sidste». <sup>675</sup>

Anmelderne av Høstutstillingen i 1900 savnet det «store verket», noe de stort sett hadde gjort på alle Høstutstillingene etter at Werenskiolds *Bondebegravelse* var utstilt i 1885. Men på utstillingen i 1900 stilte Erichsen ut sitt *Landskap fra Kviteseid* (fig. 38), et bilde som i ettertid er blitt stående som et hovedverk i den norske kunsten. Håkon Stenstadvold ga i 1946 Erichsens landskapsbilde en sentral posisjon, da han mente det var nettopp dette bildet som ledet den norske kunsten inn i det han kalte «maleriets egentlige verden». Det var fordi bildet ikke etterliknet naturens utseende, men måtte oppfattes som en undersøkelse av hvordan fargene og formene virket på hverandre. Formålet var, mente Stenstadvold, å bygge opp en «ny virkelighet, der det hersker lovmessighet, likesom i naturen». <sup>676</sup> Han så altså Erichsens maleri som det første overbevisende eksempelet på et gjennomført autonomt maleri, et maleri som fulgte sine egne lover, og som ikke trengte å rettferdiggjøres gjennom noe annet enn sine egne maleriske kvaliteter.

I 1900 var det imidlertid ikke mange av kritikerne som oppfattet Erichsens maleri som noe hovedverk. De fleste anmelderne omtalte ikke bildet engang, selv om man skulle tro at det ville vekke oppsikt med sine kraftige farger. D.R. i *Dagbladet* kunne imidlertid fortelle at Erichsens maleri nok var det landskapsbildet som hadde vakt størst oppmerksomhet. Men selv hadde *Dagbladets* kritiker problemer med dets maleriske stil. For selv om det var gjort med betydelig kraft og var preget av en sikker tegning, så kritiserte han forgrunnen i bildet for å være for formløs. Bare på lang avstand kunne D.R. se at den samlet seg til grupper av trær. <sup>677</sup>

Det var Erik Werenskiold som løftet fram Erichsens landskapsmaleri som et hovedverk. Han gjorde det i en artikkel i *Verdens Gang*, hvor han forundret seg over at så få kritikere hadde blikk for kvalitetene i Erichsens maleri. «Thv. Erichsens sommerlandskap fra Kviteseid er og blir allikevel denne utstillings brennpunkt», insisterte Werenskiold, og det var ikke fordi bildet nødvendigvis var det beste, men fordi det bedre enn alle andre bilder viste den kunstneriske utviklingen. Denne utviklingen handlet om å lære seg å abstrahere, slik at man kunne være mindre opptatt av å få fram enkeltdeler i naturen, og heller konsentrere seg

---

<sup>675</sup> Ibid., 61. 25. oktober kommenterte anmelderen D.R. i *Dagbladet* hvordan malerne i den seinere tida var begynt å opptre som «overkritikere» (i tillegg til Krohgs artikkel var det også kommet innlegg fra malerne Thorolf Holmboe og Kristian Haug, hvor kritikerne fikk gjennomgå.) D.R. kommenterte hvordan Krohg hadde skiftet synspunkt siden 1880-årene: «Hr. Krohg bebreider nu Kritikerne, at de forlanger akkurat det, som han for et Snes Aar siden med stort Fynd bebreidet dem, at de ikke forlangte». Derfor var det heller ingen grunn til å ta hensyn til Krohgs synspunkter.

<sup>676</sup> Håkon Stenstadvold, *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst: 1900-1919* (Oslo: Brun, 1946), 22.

<sup>677</sup> *Dagbladet*, 2. november 1900.

om de virkemidlene som var nødvendige for å få fram den *stemningen* man søkte. Werenskiold la vekt på fargekontrastenes betydning; de erstattet gjerne den spenningen som kontrasten mellom lyst og mørkt hadde gitt tidligere. Det var ved å ta opp slike prinsipper at Erichsen hadde kommet på linje med samtidas kunst, etter å ha dukket ned i de gamle mestrenes kunst for en tid: «Det er en Sammensmelting af umiddelbar Stemningsfølelse og kunstnerisk Vilje, som gjør dette Billede betydeligt». Erichsen hadde malt et bilde som i sin muntre fargevirkning var «frisk som en Vise af Bjørnson og Grieg».<sup>678</sup> Igjen ser vi hvordan man gjerne sammenlignet med musikken for å få fram kvalitetene i den moderne kunsten.

Werenskiold var begeistret for hvordan Erichsen hadde brukt spesifikt maleriske virkemidler for å få fram bildets stemning, og dette var kvaliteter kritikerne ikke hadde blick for. Krohgs angrep på kunstkritikerne ni dager seinere kan derfor betraktes som en støtte til Werenskiold.

### ***Øyets kunst***

I forbindelse med Høstutstillingen i 1901 skulle Thommessen komme til å utdype sitt syn på malerkunsten fra året før. Han kommenterte hvordan utstillingen ble møtt med stadig mindre interesse, noe den unge kunsten gjerne fikk skylden for, eller også fraværet av de eldre og etablerte kunstnerne. For på denne Høstutstillingen måtte man lete forgjeves etter bildene til Krohg, Werenskiold, Munthe, Thaulow, Petersen, Skredsvig og Munch. Men Thommessen mente at man ikke alene kunne skylde på de unges kunst. I refleksjonen over årsakene til nedgangen i interesse fulgte han Krohgs konklusjoner fra året før. Kunsten var tidligere sosialt engasjert, og tvang folk til å ta stilling, enten for Kunstforeningen eller for de radikale kunstnerne. Nå var den fokusert på det rent kunstneriske, og lå derfor lengre unna det alminnelige publikum, som manglet en kunstnerisk dannelse.<sup>679</sup>

De unge kunstnerne la vekt på kolorismen. Her hadde de lært av de parisiske kunstnerne, som hadde skapt et helt nytt maleri ved å hevde prinsippet om et maleri som dyrket det rent maleriske. Thommessen så noe nytt og friskt som var på gang i den norske kunsten, og han ga også sine anmeldelser undertittelen «Den Kunst, som kommer».<sup>680</sup>

Thommessen beskrev denne nye kunsten i lys av de dogmene som tidligere hadde vært gjeldende for bildende kunst, og den skilte seg ut på flere områder. Det viktigste trekket ved

---

<sup>678</sup> *Verdens Gang*, 10. oktober 1900.

<sup>679</sup> *Verdens Gang*, 29. oktober 1901.

<sup>680</sup> *Ibid.*

den nye kunsten var at den ikke var *dypsindig*. Den var tvert imot en kunst for øyet. Det var det publikum måtte lære seg å forstå: «Det er den rene Skjønhedsglæde og Forstaaelsen af en Kunst, som i denne Betydning kun er til for Kunstens Skyld, der trænges for at skabe et Kunstliv af virkelig Værd». <sup>681</sup> Det fantes ingen lettvint vei for å forstå en slik kunst, så publikum måtte gjennom et dannelsesarbeid.

Maleriet som fokuserer på de maleriske midlene kan ha «en dekorativ Kraft i Formen, og en skiftende Skjønhed i Farven, som har sit Værd i sig selv», skrev Thommessen. <sup>682</sup> Og disse bildekvalitetene ville tre stadig sterkere fram, dess lengre fotografiet og de mekaniske reproduksjonsmidlene ville nå. For maleriet var mer enn en gjengivelse av naturen, det var også *kunst*.

I sin anmeldelse av Høstutstillingen året etter er Thommessen igjen mer usikker på den nye kunsten. For spesialiseringen som hadde nådd kunsten også hadde sine ulemper:

(...) i den stille Tid, som omgiver os paa alle Kanter, er det ikke til at undgaa, at ogsaa Malerkunsten har fordybet sig i sig selv. Vi lever desværre i en Tid for Fagfolk. Det kan ikke negtes, at Kunsten er blevet mindre menneskelig ved det, og det er forsaavidt at beklage, som den derved stænger sig mere ude fra Menneskenes Liv. Men den har til Gjengjæld erhvervet sig en Skjønhedsglæde, som er helt bevidst, og en malerisk Kraft og Sikkerhed, som det vistnok kræves et mere specielt Arbeide for at forstaa, men som, engang tilegnet, byder varige Glæder. Kunsten er blevet vanskeligere, ikke daarligere. <sup>683</sup>

Denne argumentasjonen bringer tankene tilbake til Monrad og hans beklagelse av en kunst som var blitt preget av spesialisering og av fagfolks bedømmelse. Men Thommessens akseptering av denne tilstanden bringer ham mer på linje med den argumentasjonen som Ortega y Gasset la fram i sin *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, som ble utgitt på norsk som *Kunsten bort fra det menneskelige* i 1949.

Ortegas bok var skrevet i 1925, som en refleksjon over den nye, moderne kunsten. Ortega hadde karakterisert den moderne kunsten (han hadde blant annet kubismen i tankene), og den innstillingen til kunst den krevde, som en bevegelse «bort fra det menneskelige». For Ortega var «det menneskelige» karakterisert av en praktisk interesse i forhold til kunsten, en innstilling som var basert på hverdagserfaringer. Dette betyr at folket, det store publikum, var

---

<sup>681</sup> *Verdens Gang*, 4. november 1901.

<sup>682</sup> *Verdens Gang*, 31. oktober 1901.

<sup>683</sup> *Verdens Gang*, 30. oktober 1902.

opptatt av et verk bare i den grad de kunne identifisere seg med den hendelsen som ble beskrevet eller avbildet.<sup>684</sup>

Ortegas tanker var imidlertid ikke originale; han knyttet seg blant annet til den måten å tenke om kunst på som Bloomsbury-kretsens teoretikere representerte, med Clive Bell og Roger Fry som de sentrale forfatterne.<sup>685</sup> Men også de skrev på bakgrunn av en kunstforståelse som var i ferd med å bli etablert i Europa i årene rundt 1900, og som også Thommessen var blitt influert av. De innsiktene om den moderne kunsten som Thommessen formulerte i 1902 er nærmest identiske med Ortegas innsikter 23 år seinere. Framfor alt gjelder det synet på at kunsten var blitt mindre menneskelig da den hadde fjernet seg fra hverdagserfaringen.

Også Gunnar Heiberg hadde gitt uttrykk for liknende tanker så tidlig som i 1883, da han beskrev folkets forhold til kunsten (jf. s. 136). Folket likte et verk om de ble tiltrukket av innholdet, de ville kunne delta i bildet som om det var en deltakelse i det virkelige livet. 1880-årenes kunst ga også stort sett muligheten for det, mens den kunsten Thommessen beskrev 20 år seinere var vanskeligere tilgjengelig.

Den nye kunsten var ikke menneskelig, insisterte Thommessen, slik det var tilfelle for den figurative eller naturalistiske kunsten. De unges kunst hadde et annet mål:

(...) for den nulevende Malerslægt er Naturen nok den store Jordbund og det store Korrektiv, men den er ikke Maalet. Maalet er ikke engang at se Naturen gennem egne Brilller, det er Brilllerne. Det er Naturen bundet af streng Stil og løsgjort af bred malerisk Maner og forstørret, forvrænget eller omskabt af ens Fantasi. Og Naturen gaar vi til Holmenkollen efter – paa Udstillingen skal vi spørge efter Brilllerne. Den som har arbeidet sig ind til en virkelig Farveglæde, en Fryd ved det ærlige Haandværk og til den Skjønhedsverden, som nok er besjælet, fordi om det ikke netop angives i Titleerne, han vil glæde sig ved Kunsten for Kunstens Skyld og ikke spørge efter Holmenkollen.<sup>686</sup>

Stilen var altså det vesentlige. Vi ser her et tidlig oppgjør med det naturalistiske dogmet om at kunsten er natur sett gjennom et temperament. Målet er ikke lenger å se naturen gjennom «egne Brilller», det er brillene, selve framstillingsmåten, som er målet. Det er den kunstneriske stilen man ser etter på utstillingene. Poenget han vil fram til er det samme som året før, selv om Thommessen denne gangen ikke grep til begrepet om det dekorative.

---

<sup>684</sup> Ikke overraskende er Ortega y Gasset en sentral referanse for Bourdieus beskrivelse av den folkelige smaken i *Distinksjonen*. Se Bourdieu, *Distinction*, 31.

<sup>685</sup> Vi kan også trekke linjene tilbake til Maurice Denis, som allerede i 1890, i tidsskriftet *Art et critique*, hadde hevdet at maleriet først og fremst var en flate som var dekt med farger, arrangert i en bestemt orden.

<sup>686</sup> *Verdens Gang*, 30. oktober 1902.

Thommessen henviste spesielt til Wold-Tornes bilde på utstillingen, da det knapt fantes noen andre bilder som var malt med like mye følelse. Men følelsen lå ikke i menneskeframstillingen:

Det gjelder Lyset, som strømmer ind bag Gardinerne og Farven, som spiller paa Væggen, og den lille hvide Buste, som falder saa vidunderlig rigt ind i baade Lys og Farve. Dette er altsammen Ting, som tilsyneladende er liv- og sjælløse, men det er den ægte, ægte Kunst, som har rørt ved dem.<sup>687</sup>

Kommentarene minner mye om Auberts syn for kvalitetene i Krohgs *Daggry* i anmeldelsen fra 1880. Men hos Thommessen er det ingen forventninger om at bildet skal gi mer enn dette, slik som Aubert gjerne forventet. Det er ingen forventninger om at kunsten skal gi erindringsbilder eller at en spesiell inderlighet skal trenge seg fram gjennom bildets overflate. Den unge kunsten var ikke dypsindig, men en kunst for øyet. *Kunst for kunstens skyld* var dermed fullkomment uttrykt hos Thommessen i 1902. Han framsto som Krohg som estetisismens talsmann.

### **«Det dekorative» og vendingen mot bildeflata**

Kunsten konstitueres for Thommessen gjennom de kunstneriske virkemidlene, og flere ganger bruker han begrepet om det dekorative for å karakterisere bildene. Magne Malmanger framhever i artikkelen «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel» hvordan nettopp «det dekorative» ble et viktig begrep i etableringen av og forståelsen for en modernistisk kunst i Norge. Gjennom dette begrepet skulle de norske kunstnerne og kritikerne i årene rundt 1900 komme til å utvikle et syn på kunsten som en autonom aktivitet, hevder han, der bildene ble betraktet mer fra kunstnerens enn fra publikums synspunkt.<sup>688</sup>

I Norge kom begrepet til å ta over for Langes begrep om «erindringens kunst» når man forsøkte å få grep om den antirealistiske kunsten som var i emning mot slutten av det 19. århundret. Malmanger ser dette skiftet som en stor fordel, da det var klare svakheter forbundet med Langes begrep:

En viss mangel på teoretisk presisjon må nok bære skylden for at «erindringens kunst» kunne tolkes så vidt forskjellig: som nyidealisme, som en art fantasikunst eller endelig som en subjektivt preget uttrykkskunst. Minst tilfredsstillende var det imidlertid at betegnelsen nesten uvegerlig leder tankene i psykologisk retning og derfor

---

<sup>687</sup> Ibid.

<sup>688</sup> Se Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 17, 38-39.



ikke er spesielt egnet til å karakterisere og blottlegge de rent formale og stilistiske trekk som kjennetegnet tidens frembrytende og stadig mer antirealistiske kunst.<sup>689</sup>

Om vi vil forstå utviklingen innen norsk kunst, er begrepet om det dekorative sentralt, insisterer Malmanger. Mens «erindringens kunst» ledet tankene bak verkets overflate, mot kunstnerens opplevelser eller stemningen knyttet til motivet, så la begrepet om det dekorative fokuset på den kunstneriske behandlingen, på tegning, klarhet og orden. Begrepet om det dekorative kunne ved å lede oppmerksomheten mot maleriets formale sider, dets overflatekvaliteter, bli viktig som «et nytt redskap for den kritiske analyse av det etterrealistiske maleri».<sup>690</sup> Det førte oppmerksomheten mot «det visuelle kunstverk i og for seg». Og det kom etter hvert til å påvirke både kunstnerens og kritikernes forestillinger om visuell kunst.

Malmanger gir Lysakermiljøet en sentral rolle i utviklingen av det dekorative, både i kunsten og teorien. I årene 1896-1897 hadde tre av malerne fra Fleskum-kolonien ti år tidligere bygget seg hus på Lysaker. Det var Werenskiold, Munthe og Peterssen. Werenskiold kom til å bli den naturlige lederskikkelsen i Lysakerkretsen; hans hjem ble et samlingssted for diskusjon av viktige tema innen både kunst og vitenskap. For det var ikke bare kunstnere som bosatte seg på Lysaker. Fridtjof Nansens villa Polhøgda fantes også der, mens historikeren Ernst Sars og folkloristen Moltke Moe også bodde i nærområdet. Men også kunstnere som ikke bodde på Lysaker sognet til kretsen. Lysakerkretsen må betraktes som en kunstnerisk ideologi.<sup>691</sup> Slik kan vi også betrakte Kitty Kielland og Harriet Backer som medlemmer av Lysakerkretsen, og også kunsthistorikeren Andreas Aubert.

Også Nils Messel fokuserer på Lysakerkretsens betydning i etableringen av det dekorative maleriet og begrepet om det dekorative. I en artikkel om Lysakerkretsen slår Messel fast at det var Aubert som kom til å formulere Lysakerkretsens kunstideologi, en ideologi om et nasjonalt dekorativt maleri.<sup>692</sup> I likhet med Malmanger vektlegger Messel at det var en særlig formal tilnærming til det dekorative som preget Lysakerkretsen. Werenskiold hadde forlatt sin naturalisme i 1890-årene, og begynte å fokusere på en fast og ryddig bildekomposisjon, preget av det dekorative. Han var også interessert i å knytte unge kunstnere til miljøet, skriver Messel, slik at det kunne etableres en formalistisk tendens i det norske maleriet. Gjennom Henrik Sørensen og hans kunstner venner skulle han komme til å lykkes: «Ikke minst skulle

---

<sup>689</sup> Ibid., 12.

<sup>690</sup> Ibid., 13.

<sup>691</sup> Se Nils Messel, «Fra realistisk virkelighetsskildring til dekorativ form: Lysaker-kretsen og den «norske» tradisjon», i *Kunst og Kultur* 65 (1982): 152.

<sup>692</sup> Ibid., 154.

Matisse-elevene komme til å realisere Lysaker-kretsens drøm om en fast, dekorativ kunst som motvekt og alternativ til det ekspressive og 'ville' i utenlandsk kunst». <sup>693</sup>

Malmanger beskriver en utviklingsprosess i forståelsen av «det dekorative», hvor man finner en bevegelse fra en ekspressiv forståelse hos Gerhard Munthe til en rendyrket formel forståelse av begrepet hos Erik Werenskiold. Munthe hadde i 1909, i artikkelen «Rythmisk kunst», beskrevet det dekorative som et syn for bildet som mønster, eller «at Kunstværkets Former og Farver er afbalanceret slig at det saa at sige er sig selv nok». <sup>694</sup> Men dette var likevel bare den ene sida ved Munthes forhold til «det dekorative», kommenterer Malmanger, da berettigelsen av det dekorative i kunsten for Munthe var knyttet til dets potensielle uttrykkskraft. Det er blant annet Munthes egne beskrivelser i «Rythmisk kunst» av hvorfor han søkte mot den dekorative kunsten som Malmanger tenker på: «jeg mærkede da at vor Udtryksform heller ikke rak til for mig, hvis jeg præcis vilde udtrykke hvad jeg følte» (jf. nedenfor, s. 291).

Munthe viste gang etter gang til slike oppfatninger av kunsten, at dens berettigelse ligger i formidlingen av følelser: «Vi søger i Musik blot det eneste som en Kunstner kan give, nemlig Kunstnerens personlige Følelse og Stemningsudtryk». <sup>695</sup> Malmanger trekker fram likhetene med den franske symbolisten Maurice Denis, som også knyttet begrepet om det dekorative til «l'emotion» og «l'expression» i sine teoretiske skrifter fra 1890. Munthes vinglende holdning i forståelsen av det dekorative er for Malmanger et tegn på at han ikke kan frigjøre seg fra en eldre synsmåte, der det subjektivistiske og psykologiske fortsatt var dominerende.

Den moderne synsmåten slår gjennom med Werenskiold. «I Werenskiolds strenge og rasjonelle sinn festnet det dekorative seg derimot ikke bare som et ordnende, men som et overordnet formalt prinsipp», skriver Malmanger. <sup>696</sup> Både Werenskiolds egen kunst og hans kunstteoretiske utsagn bygget opp om dette. Det var tydelig i hans dekorative arbeider, illustrasjonene til Snorres kongesagaer og i veggfrisen *Liti Kjersti* i Fridtjof Nansens villa. I staffelibildene kan denne utviklingen spores noe seinere, kommenterer Malmanger; dekorative bildekomposisjoner finnes her fra rundt 1909. Disse markerte imidlertid ikke noe brudd med naturalismen, ifølge Malmanger, men var heller en stilisering av den, inspirert av møtet med

---

<sup>693</sup> Ibid., 159.

<sup>694</sup> Sitert etter Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 17. Se også Munthe, «Rythmisk kunst», i *Minder og meninger fra 1850-årene til nu* (Kristiania: Cammermeyers, 1914), 114. «Rythmisk Kunst» var opprinnelig trykt i katalogen over Munthes utstilling i Christiania Kunstforening, februar 1909. Den var opptrykt i *Samtiden* samme året.

<sup>695</sup> Sitert etter Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 31.

<sup>696</sup> Ibid., 35.

Cézannes kunst. Dette skiller Werenskiold og hans elever – som Egedius, Wold-Torne og Erichsen – fra Munthe.

Malmanger viser at for Werenskiold var dette også et gjennomreflektert syn, da han selv hadde hevdet at det var barnaktig å avvise naturalismen som sådan: «I alle de smaa bevægelser, mysticisme, symbolisme og alle de andre ismer er kun et fornuftig fællestræk, bestræbelsen for at indføre den dekorative side og for *saa vidt* at befri sig fra naturalismens tvang». <sup>697</sup> For Werenskiold var det møtet med Cézannes kunst som markerte det avgjørende vendepunktet for hans egen kunst, men Malmanger mener at denne fascinasjonen var forbedret i lang tid. Werenskiold fant bekræftelse for sine dekorative tanker i Cézannes kunst.

Både Messel og Malmanger ser derfor vendingen mot det dekorative i Norge som en vending mot maleriet som flate, mot dets formale og stilistiske sider. Vendingen mot det dekorative blir dermed i norsk sammenheng viktig, da den brakte oss på høyde med de mest innflytelsesrike tendensene i den moderne kunsten:

Over hele Europa var det nå blitt vanlig å vende interessen mot billedkunstens virkemidler og faglige egenart: dette var en viktig faktor i utviklingen frem mot det nye århundres såkalte abstrakte kunst. Derfor er det heller ikke urimelig å gi hine tiders norske kunstnere og kritikere rett for så vidt som de nettopp her mente å kunne ane den vesentlige drivkraft bak utviklingen – en tendens langt mer fundamental enn de riktignok meget høylytte teorier som kom og gikk. <sup>698</sup>

Men var det virkelig slik at begrepet om det dekorative primært ble forstått som et begrep som rettet seg mot kunstens formale og stilistiske sider? Det er en påstand jeg vil se nærmere på, spesielt ettersom det blir fokusert på Lysakerkretsens betydningsfulle bidrag i gjennombruddet for det dekorative. For de kunstnerne og teoretikerne som tilhørte dette miljøet var kommet til modenhet under naturalismens periode, og hadde framfor noe knyttet seg til Julius Langes subjektivistiske kunstforståelse. Jeg kommer til å argumentere for at det først og fremst er hos Werenskiold at man møter den formale tolkningen, mens det øvrige kunstmiljøet, medregnet Lysakerkretsens ideolog Aubert, kom til å betrakte det dekorative mer i pakt med Munthes ekspressive forståelse.

Begrepets gjennomslag i den norske kunstforståelsen skyldtes nettopp at det kunne gis verdier som gikk ut over det formale. Dette er også Malmanger inne på: «I begrepets evne til transformasjon, til å favne om dobbeltheten i tidens dominerende estetiske strømning lå dets verdi som redskap for dem som (...) ønsket å forstå den gitte historiske situasjonen og define-

---

<sup>697</sup> Sitert etter *ibid.*, 36.

<sup>698</sup> *Ibid.*, 38.

re sin plass i den». <sup>699</sup> Det er «det dekorative»s evne til å favne denne dobbeltheten vi skal komme til å møte hos kritikerne i tida.

I Norge ble begrepet om det dekorative i kunsten gjerne knyttet til Gerhard Munthes kunst, noe som er naturlig ettersom Munthe i lang tid allerede hadde presentert sin dekorative kunst for publikum. Vi skal derfor nå vende oss til den første utstillingen hvor han viste sine dekorative arbeider og se hvordan kritikere som Jens Thiis og Andreas Aubert reflekterte omkring deres betydning.

### ***Thiis om Munthes dekorative kunst***

I 1893 ble «Sort og Hvidt-Udstillingen», en utstilling som stort sett besto av grafiske arbeider og illustrasjoner, holdt i Tostrup-gården. Her presenterte Gerhard Munthe elleve kolorerte tegninger, hvor han hadde laget fantasier over norske eventyr, eksempelvis *Trollebotn* (fig. 39). En av Jens Thiis' aller første kunstanmeldelser var hans dekning av denne utstillingen. I tre lange artikler i *Verdens Gang* kommenterte Thiis den dekorative kunsten og dens forhold til naturalismen.

Thiis var svært begeistret over Munthes bidrag til utstillingen. Han så Munthes tegninger som et forsøk på å skape «en norsk dekorativ Kunst, vi saa længe har savnet». <sup>700</sup> Savnet etter den dekorative kunsten skyldtes naturalismens ensidighet. Thiis skildret hvordan naturalismen hadde vært et friskt pust i den norske kunsten da den kom; den hadde «vænnet vort øie fra asfalt og kallelerbrunt og oplatt det for skjønheten i luftens og lysets kjølige farvetoner». I løpet av de siste årene hadde den endelig også klart å seire over motstanden fra publikum, og blitt nærmest populær. Men det var en generasjonskløft som åpenbarte seg i tida, og som gjorde at de unge ikke kunne omfavne naturalismen:

Men vi yngste, som aldrig havde gennemlevet nogen Periode af Romantik, os blev i Længden vor egen kjære Realisme lidt ensformig.

*De* havde havt sin Romantik i deres Barndom, og kjede af Idealisteriet i en Epigontid havde de kastet sig over i et Virkelighedsafgudereri, der maatte blive os trættende. Vi gik og længtede i al Hemmelighed efter en ny Idealkunst, efter en dristig Fantasi, som kunde føre os hen, hvor vi ikke før havde været. <sup>701</sup>

---

<sup>699</sup> Ibid., 39.

<sup>700</sup> *Verdens Gang*, 7. februar 1893.

<sup>701</sup> Ibid. I de originale artiklene i *Verdens Gang* brukes benevnelsen «realisme», men begrepet er erstattet med «naturalisme» i 1920, da artiklene ble gjenoptrykt i Thiis, *Samlede avhandlinger om nordisk kunst* (Kristiania: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1920). Når Thiis endret på begrepsbruken her, så skyldes det at han mellomtida hadde begynt å skjelle klart mellom realisme og naturalisme. Skillet er etablert i artikkelen «Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri» fra 1912. Der kommenterte Thiis at realismen «vil-

De unge lengtet etter en kunst som kunne gi dem mer enn hva de omgikk med til daglig: «Hvor var han, som vovede noget mer, han som førte os ind i Drømmen og Digtet, som bragte os til at glemme Leden!». Symbolismens oppgjør med naturalismen hadde også fått fotfeste hos den unge generasjonen i Norge. De hadde Munch som sin trøst, skrev Thiis, men skulle gjerne hatt flere med.

Naturalismens dominans gjorde at den dekorative kunsten ble forsømt, for de var motsette bestrebelser. Der naturalismen søkte detaljer, søkte den dekorative kunsten forenkling: «den maa stilisere, eliminere og symbolisere». Thiis brukte musikken som eksempel, da han vurderte den dekorative kunstens styrke:

Realismen eller rettere dens Afløber Impressionismen havde mægtigt bidraget til Koloritens Udvikling. Det moderne Maleri eier subtile Nuancer og en Illusionskraft, som tidligere Tider ikke har anet. Men det havde til Gjengjæld mistet den store enkle Kolorit, der stemmer faa og vægtige Farver sammen til Virkninger, der er rytmiske og udtryksfulde som Melodien i Vers og som ejer en mystisk Magt over Sindet, der er i Slægt med Musikens.<sup>702</sup>

Munthe selv var ikke særlig glad for at Thiis omfavnet hans dekorative kunst på bekostning av naturalismen. For ham var det ikke spørsmål om et enten/ eller, men om et både/ og. Munthes egen holdning til forholdet mellom naturalismen og dekorativ kunst er klart uttrykt i artikkelen «Rytmisk Kunst» fra 1909:

For første Gang befandt jeg mig udenfor vort Kunstsyn baade i Tid og Emne, og jeg mærkede da at vor Udtryksform heller ikke rak til for mig, hvis jeg præcis vilde udtrykke hvad jeg følte. Jeg gik da resolut over det Gjærde som er sat om Naturalismen, og in i den rytmisk-konstruktive Form, hvor jeg kunde fortælle om Eventyrmystikken, den større eller mindre Ælde jeg vilde have over Motivet, om baade en viss Festlighed og det Tusmørke hvori jeg ser denne Motivkreds.<sup>703</sup>

Det vi må merke oss her er at bevegelsen mot en rytmisk-konstruktiv form skyldtes at Munthe forsøkte å trenge inn i en *annen* tid med en *annen* motivkrets. Han så stilen som tett knyttet til den tida den ble til i; tidas former var bundet opp til tidas «Tankegang», dens forståelse av verden.

---

de *tingen* og bare *tingen*». Dens kunstneriske streben var tom. Naturalismen derimot var en «grænseløs hævdelse av *kunstens frihet*», når denne sto i sannhetens tjeneste. Thiis rekner malere som Courbet og Manet som naturalister, og mente at deres kunst var karakterisert av at det objektive var underlagt personlighet og temperament. Se Jens Thiis, «Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri», i *Kunst og Kultur* 3 (1912-1913): 32.

<sup>702</sup> *Verdens Gang*, 7. februar 1893.

<sup>703</sup> Munthe, «Rytmisk kunst», 113.

Den samme stilen som Munthe brukte i sine bilder av oldnorske myter og sagn, kunne derfor ikke brukes i forhold til en kunst som skulle uttrykke hans egen samtid. *Da* var det naturlig å ty til naturalismen: «Det som er fast knyttet til Natur og Nutid, er for min Følelse og-saa knyttet til Naturalismens Form», skrev han, selv om han også kunne se at det var mye i samtida som ikke var knyttet til naturgjengivelsen. Likevel, om man skulle skue tilbake på denne tida fra framtida, ville man ikke ta feil av hva som var tidas dominerende stil:

Jeg mener, at om vi kunde se vor Tid med Fremtidens Øine, for ikke at tale om fra samme fjerne Hold som vi nu ser paa den gamle Tvang, saa vilde den se meget ensartet ud, og bundet indenfor en meget streng Naturalisme som vor Tids fastslaaede Form.<sup>704</sup>

Det lå riktignok en sterk begrensning i dette, innrømmet Munthe, men han så begrensninger som en god ting. Man var barn av sin tid, og derfor produserte man også en kunst som var av sin tid. *Det* var grunnen til at Munthe fortsatte å lage sine naturalistiske landskapsbilder.

Munthe reagerte spesielt på Thiis' forsøk på å redusere naturalismen til et detaljstudium. Det var viktig å forstå å friluftsmaleriet og naturalismen, i motsetning til en romantisk fortellerkunst, la vekten på «det kunstnerisk Abstrakte», på «det Indre Indhold».<sup>705</sup> Munthe tolket her naturalismen på tilsvarende måte som Krohg seinere skulle gjøre i sin kritiske artikkel om den norske kunstkritikkens historie (jf. s. 280).

Magne Malmanger har hevdet at Munthes holdning til naturalismen kunne oppfattes som paradoksal, i og med at han i sine teoretiske artikler førte et felttog imot naturetterligning, samtidig som hans landskapskunst var blitt varig preget av naturstudiet. Han siterte fra Munthes «En Forelæsning om Kunst», hvor Munthe hadde uttalt at å «gjengive Natur er ikke Kunst, ligesaa lidt som det er Musik at fløite etter en Fugl».<sup>706</sup> Det er likevel ikke noe paradoksal her. Naturalismen ga tidas *stil*, mens de abstrakte verdiene ga *kunsten*.

For Munthe var naturalismen en stil, et gyldig kunstnerisk uttrykk for samtida som hadde, eller iallfall burde ha, en begrensende virkning på kunstnerne. De kunne derfor ikke velge sitt kunstneriske uttrykk fritt, ikke om de skulle skape en kunst som var et genuint uttrykk for sin tid. Det er dette som karakteriserer en dominerende stil, at tida gir føringer for bruken av de kunstneriske virkemidlene. Ifølge Peter Bürger er det et veiskille i den moderne kunstens utvikling når den kunstneriske stilen oppfattes som en stil som kan velges. Han me-

---

<sup>704</sup> Ibid., 115.

<sup>705</sup> *Verdens Gang*, 9. februar 1893.

<sup>706</sup> Sitert etter Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 14.

ner at omslaget kom med de historiske avantgardebevegelsene (som surrealismen og dadaismen).

Kunstneriske virkemidler er uten tvil den mest allmenne kategorien som står til rådighet for å beskrive kunstverkene. Men de kan først *erkjennes* som kunstneriske virkemidler etter de historiske avantgardebevegelsene. For først i disse bevegelsene blir alle kunstneriske midler tilgjengelige som midler. Helt frem til denne epoken innen kunstens utvikling var anvendelsen av kunstneriske virkemidler begrenset av epokens stil, en forutsatt kanon av tillatte fremgangsmåter som bare kunne overskrides innenfor visse grenser.<sup>707</sup>

Det var denne begrensningen som Munthe følte på, og som gjorde at han holdt fast ved naturalismens stil. Men Bürger tidfester det historiske skillet litt sent når han mener at det først var ved den historiske avantgarden at de kunstneriske midlene ble betraktet som midler. For denne erkjennelsen begynte å gjøre seg gjeldende allerede når oppgjøret med naturalismen kom i begynnelsen av 1890-årene. Mens Munthe betraktet naturalismen som tidas naturlige stil, så hadde en yngre generasjon, her representert ved Thiis, begynt å komme til erkjennelse av at stilen er noe hver enkelt kunstner kan velge. Og for Thiis var stilen det som måtte legges til en stilløs naturalisme.

Thiis ville nemlig ikke at naturalismen skulle kastes over bord. Han var skeptisk til mange av de strømningene i europeisk kunst som ville kaste vrak på alt som var bygget opp gjennom århundrer. Man burde ikke revolusjonere kunsten, mente han, men reformere den gjennom å tilføre den mer stilfølelse. Naturalismen skulle fortsatt stå der som en solid grunnmur: «Tiden eier nu et Fond af møjsommelig erhvervet Naturiagttagelse, der ligger og venter paa at omsættes i Kunstnerens Fantasi til en Stil med sine egne Love».<sup>708</sup>

Den nye idealkunsten skulle bygge på realismens grundige naturiakttagelser, alt den hadde hentet inn av hverdagens småting og skjønnhetsopplevelser. Tida var inne for å hente fram linjespillet i kunsten, linjen som i naturalismens og impresjonismens bilder hadde gjemt seg bort bak fargetoner og reflekser. Etter en tid av analyse var det den store syntesen Thiis ønsket seg. Og i denne syntesen måtte man også gi plass for det som kommer innenfra. I refleksjonen om denne nye kunsten skriver Thiis som om han kunne ha hatt Langes forståelse av «erindringens kunst» i tankene:

(...) hvad og hvormeget har vi lov til at skrive om, male, forme? Er det bare den verden, som klart avsætter sit billede paa øiets nethinde, eller er der ogsaa rum for det vi aner i skumringen og drømmer i mørke? Er kunst bare

---

<sup>707</sup> Bürger, *Om avantgarden*, 32.

<sup>708</sup> *Verdens Gang*, 15. februar 1893.

til for at fortælle om, hvad som «er», eller maa der ogsaa være tillatt at digte om, male og forme det, som ikke «er» uden i vor fantasi?<sup>709</sup>

Denne kommentaren fra Thiis illustrerer hvordan vendingen mot det dekorative ikke først og fremst var en vending mot det formale. Bak dette sitatet ligger symbolismens estetikk, som Thiis også selv henviste til. I omfavnelsen av fantasien i kunsten legger Thiis seg her faktisk nærmest Dietrichsons forståelse av de nye tendensene i den moderne kunsten, da Dietrichson nettopp kritiserte Lange for at han ikke hadde sett hvordan Bastien-Lepages *Jeanne d'Arc* hadde gått ut over erindringen (jf. s. 237).

### ***Den dekorative fargen***

Auberts perspektiv på Munthes dekorative arbeider var ikke ulik Thiis' forståelse da han anmeldte «Sort og Hvidt-Udstillingen» i *Nyt Tidsskrift*. Han så denne kunsten, slik også Thiis hadde gjort, som et uttrykk som var i slekt med musikken: «Det er i denne färvemusik, jeg først og fremst ser det *geniale*, at Munthe har kunnet gribe det barnetroskyldige, enkle, freidige norske og gjøre det til underström for sin själs mächtigste og fineste poesi».<sup>710</sup> Gjennom denne underströmnen hadde Munthe klart å frambringe en spesifikk *norsk* kunst.

Men Aubert advarte samtidig mot å se denne nye kunsten som tidas eneste gyldige kunst, og han var påpasselig med samtidig å hevde virkelighetskunstens rett, slik også Munthe hadde gjort i polemikken mot Thiis:

I sammenheng med Munthes egne ord, med hele hans norske tankegang maa vi se hans egen nye kunst, - ikke som symbolisme, ikke som syntetisme, ikke som sidste import af dagens parisermöder, men som et naturligt frambrud af en national tanke med sin egen indre logik.

Det er ny kunst, det er rigtigt, men ikke – *den nye kunst*, den ene saliggjörrende, længselsfuldt forventede. At stille den op paa denne vis *mod* den virkelighedskunst, vi til denne dag har glædet os ved, og som netop Munthe över i saa dyb aand, det er at forrykke synspunktet, det er at forvilde almenheden, som bare skræmmes ved overdrivelserne.<sup>711</sup>

Både formbehandlingen og inspirasjonen fra folkeviser og eventyr delte Munthe med andre kunstnere i Europa som hadde søkt mot en dekorativ og tradisjonstilknyttet kunst. Aubert trakk fram kunstnere som Walter Crane, Randolph Caldecott og preraphaelittene. Men det fan-

---

<sup>709</sup> Ibid.

<sup>710</sup> Andreas Aubert, «Ny Kunst: Gerhard Munthes billedvävmönstre», *Nyt Tidsskrift* (Ny række) 1 (1892-1893): 617.

<sup>711</sup> Ibid., 615.



tes også noe absolutt nytt i Munthes kunst: «det er det præg af egne og oprindelig personlighed, af et dybt poetisk sind, af norsk aand og tanke, af *norsk farvesans* fremfor alt». <sup>712</sup> For gjennom en «sund sans og indre logik» hadde Munthe klart å gripe tilbake til den gamle norske bondekunsten. <sup>713</sup>

I 1896 forfattet Aubert artikkelen «Den dekorative farve. Et norsk farveinstinkt». Det var hans prøveforelesning for doktorgraden i filosofi. Hans perspektiv her gjaldt mangelen på bruk av kraftige farger i håndverk, arkitektur og i folks omgivelser. Etter at man med Goethe hadde knesatt synet på den klassiske skulpturen og arkitekturen som fargeløs, hadde vekkelser for fargen i Tyskland kun ført til en sykkelig fargeskala. Dette skjedde ved svermeriet for de gamle mesteres bilder, hvis malerier hadde falmet. Auberts fascinasjon for fransk moderne kunst hadde i stor grad skyldtes at de franske malerne hadde gjenfunnet en sunn og kraftig fargebruk, men i 1896 var det viktig for Aubert å framheve at man ikke trengte å søke i fransk kunst etter koloristiske forbilder. Det var enda bedre å søke tilbake til Norges egen folkekultur.

Aubert ga i artikkelen uttrykk for den skepsisen i forhold til bykulturen som han hadde kommentert mange ganger før. Og igjen er det bondekulturen som står som den belivende motpolen.

Nutidens Frankrike, som i Paris koncentrerer og forbrænder sit liv, trenger til at styrke sig fra disse kilder, ved dem ta smak af hjemmets jordbund og farve af hjemmets himmel. I landsdelenes gamle nedarvede kultur ligger der «en originalitet og en energi», som disse selv først må komme til bevidsthet om, og siden frugtbargjøre for hele Frankrike. <sup>714</sup>

Vendingen mot den nedarvede kulturen var også knyttet til et ønske om at tida måtte finne sin egen stil. De mange forskjellige kunstneriske retningene som eksisterte side om side, tydet på at man ikke hadde maktet å finne en kunstnerisk stil som kunne stå som uttrykk for samtida. For å skape en enhetlig stil måtte man ofre noe, og for Aubert innebar det at kunsten måtte bli mindre personlig og individuell.

Aubert så fortsatt stilen, som Munthe hadde gjort, som et uttrykk for et samfunns kulturliv, for et helt folks verdenssyn. Stilen måtte vokse naturlig fram, «af de naturlige vilkår og af de naturlige instinkter», som han uttrykte det. Forståelsen for dette var i ferd med å styrkes

---

<sup>712</sup> Ibid., 616.

<sup>713</sup> Munthe kunne derfor betraktes som en kunstner som søkte tilbake til kildene for den norske kunsten, til forskjell fra ny-impresjonistene, som søkte sin inspirasjon i en fransk estetisisme.

<sup>714</sup> Andreas Aubert, «Den dekorative farve, et norsk farve-instinkt», *Nordisk Tidsskrift* 19 (1896): 544-545.

innen kunstlivet, som var i ferd med å vende seg bort fra dyrkelsen av det personlige og individuelle som hadde preget kunsten i de siste årene:

Derfor er vi nu vidne til det eiendommelige forhold, at vor egen samtid, som hit-til med en så ensidig styrke har hævdet det personlig individuelle, igjen begynner at vende sig til de nationale traditioner for at søke støtte i dem og styrkes af den energi og originalitet som folke-individualiteten – den høiere personlighet – gjemmer på, – en fri støtte i personlig selvstændighet.<sup>715</sup>

Aubert innså at dette ville begrense den personlige friheten, men han insisterte samtidig på at det kun dreide seg om frihetens *område*; for frihetens *intensitet* ble tvert imot styrket. Det kunne han føle i møte med Munthes nye dekorative kunst: «Vi norske føler dette levende ved at se Gerhard Munthes nye stil-kunst, som i sin personlige kraft er blit dobbelt sterk ved de nationale tanker».<sup>716</sup>

Munthe var også selv opptatt av at kunsten skulle være knyttet til nasjonaliteten. I artikkelen «Kunstværdier» fra 1898 kommenterte han hvordan kunstnerne søkte å framstille en monumental kunst, det vil si en kunst som skulle få «blivende Værdi». En slik kunst måtte være nasjonal, mente han: «Jeg har den personlige Opfatning, at hele Kunsthistorien og al Logik peger paa det Nationale, som et absolut og bevisligt Fællesmærke for den monumentale Kunst».<sup>717</sup>

For Aubert kom det nasjonale uttrykket etter hvert til å finnes først og fremst i abstraksjonen, i hvordan de kunstneriske virkemidlene ble brukt.<sup>718</sup> Den dekorative holdningen til fargen var også en vending bort ifra den vitenskapelig holdningen som preget de franske neo-impresjonistene; den var mer fokusert på uttrykkskraft og nasjonal forankring. Vi kan si at det finnes en bevegelse imot depersonalisering i Auberts kunstforståelse i løpet av 1890-årene, en bevegelse bort fra individuell frihet, og mot en individuell dybde, som lå i forankringen i nasjonen, i «den høyere personlighet».

I 1900 ga Andreas Aubert ut sitt kunsthistoriske oversiktsverk «Norges malerkunst», som del av det kulturhistoriske verket *Norge i det nittende aarhundre*. I 1904 ga han det ut nærmest uforandret under tittelen *Det nye Norges malerkunst: attenhundre og fjorten til nittenhundre: Kunsthistorie i grundlinjer*. I dette verket kom han til å reflektere over bildekuns-

---

<sup>715</sup> Ibid., 545.

<sup>716</sup> Ibid.

<sup>717</sup> Gerhard Munthe, «Kunstværdier», *Samtiden* 9 (1898): 6. Se også Munthe, *Minder og meninger*, 72.

<sup>718</sup> Malmanger har også kommentert hvordan man etter nyromantikken kom til å søke det nasjonale først og fremst i den kunstneriske framstillingen. «Langs nettopp denne linje søkte Munthe på sitt egensindige vis å nå frem til et gyldig uttrykk for det nasjonalt særpregede – i form og kanskje fremfor alt i fargebruk». Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 15.

tens muligheter og om dens tilknytning til samfunnet, og interessant nok finnes nå en sterk kritikk av naturalismen.

Aubert så i 1900 ikke ut til å ha nært noen store forhåpninger til det han kalte «den rene kunst», altså staffelimaleriet. Det var tydelig ikke *der* det mest interessante skjedde i norsk kunst, noe som skyldtes at staffelimaleriet var for intimt knyttet til naturalismen.

I altfor høi grad har Norges malerkunst lukket sig inde i sig selv i en ensidig raadende staffelikunst, det naturlige uttryk for vort aarhundredes naturalisme. Vi deler i dette stykke vanskjæbne med verdenskunsten. Ti aldrig har staffelikunsten i Europa hersket med det ensidige overvælde som i kunstutstillingernes og kunstlotteriernes aarhundrede, siden den franske revolution med dens eftervirkninger har løst det store samspil mellem bygningskunsten, billedkunsten og haandværket.<sup>719</sup>

Denne situasjonen hadde ført til at man kunne spore en mentalitetsforandring i den norske kunsten, hvor malerne «længes ut av stilløsheten i al den indførte halvstas, og ser sig om efter samarbeide med bygningskunsten og haandværket». Aubert kunne vise til Werenskiolds, Munthes og Egedius' illustrasjoner til Snorres Kongesagaer som et talende eksempel, i tillegg til Munthes dekorative bilder.

Den dekorative kunsten var viktig for Aubert fordi den knyttet kunsten til samfunnet igjen, etter at naturalismen hadde drevet individualiseringen i kunsten for langt. I *Norges malerkunst* insisterte han også på at Munthes dekorative kunst bygde på et langt mer opprinnelig fundament enn naturalismen:

Munthes princip abstraherer ikke bare fra skyggen, men saa vidt muligt ogsaa fra forkortningen og perspektivet, for at bygge indtrykket op alene gennem omridsene og farvekontrastene. Det er en tilbagevenden til indledningskunstens principper, som hersked hos ægypterne, assyrere og grækere like til Polygnots tid, og som paa mange punkter brøt frem igjen i middelalderens kunst. Dette princip bygger ikke paa den umiddelbare naturefterligning og paa naturiagttagelsens uendelige analyserække, men paa erindringsbilledet og indbildningskraftens sammenfattende syntese. Paa dette grundlag har menneskehetens kunst fra først av bygget op sin utvikling, for saa efterhaanden at rette erindringsbilledernes feil ved nye og skarpere iagttagelser. Derfor har det sin fulde ret dette princip, som søker et nyt grundlag for en fri fantasikunst i de samme oprindelige og grundlæggende psykologiske kræfter som fra først av har reist menneskehetens billedkunst. Saa meget større ret, som den dekorative kunst kræver en frigjørelse og en forenkling for at slippe løs av naturalismens overlæsselse og knugende tyngde.<sup>720</sup>

---

<sup>719</sup> Aubert, *Det nye Norges malerkunst*, 97.

<sup>720</sup> *Ibid.*, 99-100. Det er interessant å merke seg at Auberts psykologiske forklaringsmodell for hvordan kunsten har utviklet seg fra de tidligste tider, samsvarer med Ernst Gombrichs forklaringsmodell, med hans slagord «making and matching», fra hans banebrytende *Art and Illusion* (1960). I en artikkel Aubert publiserte i *Samtiden* i

Forståelsen av kunstens opprinnelse skulle være styrende også for samtidas dekorative kunst.

### ***En norsk koloristisk tradisjon***

Terje Borgersen publiserte i 1997 boka *Tidens trykk: en kunsthistoriografisk analyse av to norske pionéroversikter*.<sup>721</sup> Den gir en sammenligning mellom Auberts og Thiis' kunsthistoriografiske verk. Her hevder Borgersen at Aubert i *Det nye Norges malerkunst* inntok en ideologisk holdning som skulle komme til å virke isolasjonistisk.

Som Lysaker-kretsens kunsthistoriker kom Aubert i «Norges malerkunst» til å utpeke «det dekorative» som en estetisk norm for en genuint nasjonal orientering. Denne står imidlertid som grunnpilaren i oppbyggingen av en nasjonal kunstideologi som kom til å stimulere et *isolasjonistisk* kunstsyn. «Den dekorative kunst» blir i Auberts oversikt et uttrykk både for en kvalitativ egenskap ved en sann nasjonal kunst og en estetisk norm for en genuin, nasjonal kunst i fremtiden.<sup>722</sup>

Auberts isolasjonistiske holdning viste seg ved at han ikke forsøkte å knytte de norske kunstneres interesse for folkekunst til liknende tendenser i europeisk kunst, selv om de norske kunstnerne var del av en bred europeisk strøm. Ved å benevne Aubert som «Lysaker-kretsens kunsthistoriker», antydte Borgersen at denne isolasjonistiske holdningen også var karakteristisk for miljøet på Lysaker.

Men her gjør Borgersen Aubert urett. For Aubert ga eksplisitt uttrykk for at det skiftet som fant sted mot dekorativ kunst var en sentral begivenhet i verdenskunsten. «Men omslaget i verdenskunsten har naadd os», skrev Aubert om de norske malernes tendens til å ville lage annet enn ren kunst.<sup>723</sup> Han viste spesielt hvordan Holmboe var inspirert av de dekorative tankene i Japans og Englands kunst, og ikke minst knyttet han frigjørelsen fra naturalismen til en kunstretning som «syntetismen». Det er derfor ikke tvil om at Aubert også var opptatt av de utenlandske strømmingene, men han la samtidig vekt på hvordan de kunne omformes til et spesifikt nasjonalt uttrykk.

Det samme gjaldt for Gerhard Munthe. I artikkelen «Kunstværdier», publisert i *Samtiden* i 1898, insisterte han på at «det nasjonale» var karakteristisk for all monumental kunst, og

---

1901 kommer det fram at han har sine teorier fra Julius Lange og Emanuel Løwy. Se Andreas Aubert, «Dekorativ kunst. Og billedfremstillingens kunst», *Samtiden* 12 (1901): 265.

<sup>721</sup> Boka er en bearbeidelse av hans doktoravhandling: *Kunsthistoriografi og kunstideologi: en verkskritisk analyse av de to første norske kunsthistoriene som opinionskrift og genre* (Universitetet i Trondheim, 1994).

<sup>722</sup> Borgersen, *Tidens trykk*, 240.

<sup>723</sup> Aubert, *Det nye Norges malerkunst*, 97.

hans argumenter *kunne* oppfattes som isolasjonistiske, som da han skrev: «En Art Civilisation er Læren om at finde sig i og faa Smag for det importerede, selv naar det ingen Hensyn tager hverken til vore Livsforholde eller vore Begreber, men det er ved at miste Sansen for Kunstens Mening, at vi naar dit». <sup>724</sup> Men Munthes poeng var ikke at man skulle isolere seg, men at man måtte bøye det nye inn under nasjonens idéverden. Derfor var det også bare klokt å la seg inspirere av den japanske kunsten, mente han. Feilen var å importere den direkte, uten å tilpasse den norske forhold.

Ifølge Nils Messel var det en avgjørende forskjell mellom Auberts og Thiis' syn på den norske kunsten. Messel mener at Thiis, i motsetning til Auberts nasjonale innstilling, var «mer tilbøyelig til å se kunstnerne som steile enkeltindivider som levde og arbeidet i romantisk isolasjon og opposisjon, ikke innen tradisjonen og i samarbeid med samfunnsbyggende krefter». Dessuten mente Thiis at «forutsetningen for det moderne norske uttrykk ikke var å finne i lokale eiendommeligheter, men mer direkte i utenlandsk, spesielt fransk, kunst». <sup>725</sup>

I årene 1904 til 1907 ga Jens Thiis ut sitt kunsthistoriske hovedverk, *Norske malere og billedhuggere* i tre bind. Bind 2, der han behandlet den norske malerkunsten i de siste 25 årene, ble innledet han med et kapittel om fransk malerkunst. Grunnen til at han valgte å behandle den franske kunsten i en norsk kunsthistorisk oversikt, var at «den franske malerkunst klarere og sterkere og mere følgeriktig end kunsten i andre lande gir et indryk af det, som er den 'moderne' stræben eller væksten i kunsten i det 19de århundrede igjennem». <sup>726</sup> Messel understreker da også Thiis' europeiske fokus ved å poengtere hvor lite man kan finne av Auberts nasjonale fortelling i Thiis' kunsthistoriske oversiktsverk *Norske malere og billedhuggere*. Den var redusert til en bisetning under behandlingen av Werenskiolds kunst, hvor Thiis omtalte Werenskiold som «stadig ivrende for at styrke og befæste den nationale tradition, som han og hans kamerater har søgt at grunde eller gjenvække i norsk kunst og i norsk kunstliv». <sup>727</sup>

Også Terje Borgersen har hevdet at Thiis fant det nødvendig å trekke fram den europeiske kunsten i sin kunsthistoriske oversikt, i opposisjon mot Auberts fokus på det nasjonale. Borgersen mener dessuten at Thiis forsto det moderne i kunsten først og fremst i lys av Munchs kunst:

---

<sup>724</sup> Her sitert fra Munthe, *Minder og meninger*, 76.

<sup>725</sup> Sitert etter Borgersen, *Tidens trykk*, 235-236.

<sup>726</sup> Jens Thiis, *Norske malere og billedhuggere* (Bergen: John Grieg, 1904-1907), 2:93.

<sup>727</sup> Sitert etter Nils Messel, «Fra realistisk virkelighetsskildring til dekorativ form», 161.

Det var m.a.o. Munch som representerte det modernistiske trekket i norsk kunst. Det var «kunstelskeren» Thiis' tiltrekning av Munchs arbeider fra tiårene rundt århundreskiftet som lå til grunn for hans karakteriseringer av hva som i samtidskunsten var et utslag av en «modeform» og hva som var bærekraftig kunst. Og at Thiis kom til å bli stående ved denne kunsten, ble bekreftet så sent som i Munch-biografien (fra 1933): Den ble nettopp en hyllest til *nittiårskunstneren* Edvard Munch.<sup>728</sup>

Borgersen har rett i at det er nittiårskunsten til Munch som står i fokus i Thiis' biografi fra 1933. Men Thiis var også opptatt av Munchs maleriske utvikling i årene etter 1900, og Munchs største prestasjon rent malerisk, mente Thiis, var et bilde som ble malt like etter hundreårsskiftet: *Pikene på broen*, malt i Åsgårdstrand i 1901. «Det har Munch-stilens hele maleriske modenhet og betegner kanskje høydepunktet av hva han som *maler* har nådd», skrev han.<sup>729</sup> Og ved sine koloristiske kvaliteter knyttet maleriet seg til en typisk norsk og nordisk malerisk tradisjon:

I sannhet dette er nordisk klassikk, hvis noe er det. Men ennu er ikke nevnt det som gir billedet dets spesielle norske og Munchske tone, det som genialt løfter det over alle andre «stemningslandskaper», den brutale kraft hvorved han slynger inn i dette douce landskap den rene treklang av småjentenes kjoler, hvitt og rødt og grønt. (...) Med sine rene farveeffekter, basunene i symfonien, stemmer disse rene farger tonen ned i landskapet til det strengespill det skal være. (...) Dette er det norske ved Munch at han våger slike kunstneriske innsatser. Ingen franskmann, ingen dansk eller svensk hadde våget det. Christian Krohg hadde rett, da han skrev at Munch burde ha komponistgasje.<sup>730</sup>

Thiis identifiserte altså en norsk fargefølelse i 1933, en djerv kolorisme som andre lands malere ikke kunne oppvise maken til. Men var denne insisteringen på en norsk koloristisk tradisjon en seinere erkjennelse fra Thiis' side, eller var den en viktig faktor også i Thiis' vurdering av det moderne maleriet i de årene da han skrev sitt kunsthistoriske oversiktsverk?

Det er utvilsomt riktig at Thiis ikke framsto som talsmann for en spesifikk nasjonal kunst i sin vurdering av samtidskunsten. Hans spark mot Lysakerkretsen er ofte sitert: «Ude i Lysaker dyrked man 'det nationale' og sin berømte Nordpol-farer, malte borgerlig med stigende anseelse».<sup>731</sup> Man kan også finne klare eksempel på hvordan han kunne oppfatte appellen til «det nasjonale» som en tvangstrøye, slik som i hans forsvar for Arne Kavlis kunst. «Arne Kavli er først og fremst *artist*», skrev Thiis, «– hans følelse, hans lidenskap gjælder

---

<sup>728</sup> Borgersen, *Tidens trykk*, 232.

<sup>729</sup> Thiis, *Edvard Munch og hans samtid*, 276.

<sup>730</sup> *Ibid.*, 278.

<sup>731</sup> Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 2:375.

ikke menneskene, men selve kunsten».<sup>732</sup> Thiis kunne glede seg over Kavlis smak og eleganse, som han mente måtte være like berettiget som det å søke en spesifikt nasjonal kunst.

Men både Messel og Borgersen har oversett at Thiis i *Norske malere og billedhuggere*, til tross for sin skepsis mot Lysakerkretsens dyrking av det nasjonale, framsto som talsmann for en norsk koloristisk tradisjon. Det var en tradisjon han betraktet som bygd på et norsk fargeinstinkt. Thiis reflekterte over dennes verdier i forbindelse med utviklingen til de norske malerne som hadde fått sin utdanning i Danmark i 1890-årene, og som der hadde tatt opp en typisk borgerlig salongkunst.

I reaksjon mot naturalismens ensidighet reiste mange norske malere til København, hvor de studerte ved akademiet eller ved Kunsternes Studieskole, som var et alternativ til den akademiske utdannelsen. Fra 1885 var Kristian Zahrtmann leder av Studieskolen, og mange norske kunststudenter flokket seg om ham i 1890-årene. Det gjaldt kunstnere som Thorvald Erichsen, Oluf Wold-Torne, Kristen Holbø og August Eiebakke.<sup>733</sup> Der fikk de en grundig opplæring i tegning og komposisjon, og de ble del av den svermingen for klassisk italiensk kunst som Zahrtmann var eksponent for.

Jens Thiis beskrev i sin kunsthistoriske oversikt hvordan den unge norske kunsten tok farge av den danske læretida.

*Interiøret* spiller en stor rolle i deres kunst. Men ikke som i ottiårene de små håndværkeres hjem og verksteder eller landsens stuer, men det pyntelige borgerhjem eller kunstneres dagligstuer, møbleret etter god dansk empire-smag, med gamle mahognitræs møbler eller hvitlakerte stoler. Og gjerne lod de en ung slank pigeskikkelse med Gretchenfletter og hvid Hedebro-krave om den bare hals sysle med søm eller pynte med blomster de sirlige stuer. Der kom i det hele en helt ny, næsten feminin smag over de unge norske bilder.<sup>734</sup>

Hos Zahrtmann hadde de norske kunstnerne fått erverve seg noe som tidligere hadde vært mangelvare i norsk kunst: «kultur og smag». Thiis var ikke begeistret for den mørke gammelmeisterlige koloritten som også ble lært bort i Danmark, men han mente at ettersom den danske læretida hadde vært kortvarig for de fleste av nordmennene, så hadde den også bare vært gavnlig. Den danske kunsten var karakterisert av en utsøkt teknisk ferdighet, og 90-årenes norske malerkull fikk i den danske skolen en «fastere og renere» tegning enn hva som hadde preget naturalismens generasjon. Og unotene kunne de snart legge av seg:

---

<sup>732</sup> Ibid., 2:405.

<sup>733</sup> Se Knut Berg, «Maleriet 1870-1914: Perioden 1870-1900». I *Norges Kunsthistorie*, bd 5, red. av Knut Berg (Oslo: Gyldendal, 1981), 243.

<sup>734</sup> Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 2:379.

De lærte at vurdere begreberne komposition og billedvirkning. Og det uheldige beklumrede i kolorit, som de la sig til, luftedes ud af deres billeder igjen dels oppe i de norske dalfører, dels i Paris, hvor flere af dem siden søgte hen og fik friske impulser.<sup>735</sup>

Det disse kunstnerne fant tilbake til, var ikke minst en norsk koloristisk tone:

I det hele og store må det siges, at da de unge efter sine lære- og vandreår kom hjem igjen og fik leve i norsk natur og mellom nationalt følende og nationalt malende kamerater, gjenfandt de også sin norske tone. Den danske mode var for de fleste af dem forbigående og anses vistnok nu i deres egen kreds for forældet. Man må heller ikke glemme, at der var dem, som ikke var med på udflugten, og som herhjemme stadig vedblev at holde fast ved naturalismen eller også fandt nye, mere nationale former for det, som var tidens trang – det dekorative. Og *deres* inflydelse har ikke været ringest.<sup>736</sup>

De ledende norske malerne – som Munthe, Werenskiold og Krohg – støttest ikke de unge malerne bort da de kom hjem, men tok i stedet imot dem med åpne armer. Dette bidro ikke lite til «raskt og lykkelig at nationalisere vor kunst igjen», mente Thiis.

En av disse unge kunstnerne med utdannelse fra Zahrtmann var Thorvald Erichsen, som ifølge Thiis hadde kommet spesielt godt ut av den danske studietida. Den faste og rene tegningen ble i hans kunst kombinert med en frisk og ren fargebruk igjen, og resultatet var et maleri med en slående dekorativ virkning. Erichsens kunstneriske utvikling var noe Thiis var svært opptatt av, og han knyttet mye av sine forhåpninger til den norske kunstens framtid til Erichsens nye fargesterke bilder. Det kom også tydelig fram da han noen år tidligere, i 1902, hadde anmeldt bildene på Høstutstillingen.

Dette året ble Høstutstillingen vist som etterutstilling i Stiftsgården i Trondheim i desember, og Jens Thiis anmeldte utstillingen i *Adresseavisen*. I sin første artikkel om utstillingen hadde Thiis beklaget hvor lite folk brydde seg om å besøke den.<sup>737</sup> Men da han seinere fikk tatt den nærmere i øyesyn, fant han ikke mye å glede seg over selv heller. Det var økonomisk nedgangstid i Norge på denne tida, en nedgangstid som hadde vart siden det store krakket i 1899, og nedgangstida gjenspeilet seg i bildene:

Gjennemgaaende er Billederne smaa, Stuebilleder eller Studier, billige. De knappe Tider har stemt Ærgjerrigheden efter at øve Storverk ned. Der er faa eller ingen – jo en eneste, *Thv. Erichsen* – som bevidst udæsker den gjængse Smag og stræber efter det nye og vanskelig fattelige.<sup>738</sup>

---

<sup>735</sup> Ibid., 2:379-380.

<sup>736</sup> Ibid., 2:380.

<sup>737</sup> Se *Adresseavisen*, 25. desember 1902.

<sup>738</sup> *Adresseavisen*, 4. januar 1903.



Thiis beskrev en utvikling i den norske kunsten fra et maleri preget av sterke og klingende farger, til bilder dominert av en romantisk skumringstone. Selv Werenskiolds kunst hadde tatt en retning der de varme fargene i paletten ble dominerende, og uttrykket gikk mot det søtlige. Derfor var Thiis desto mer glad for Thorvald Erichsens maleri. Erichsen hadde klart å frigjøre seg fra den mørke tonen han hadde plukket opp hos sin danske lærer Zahrtmann, han løftet en ny «Friluftskunsts Fane». Denne fanen var ny fordi Erichsen ikke var naturalist, selv om han var friluftsmaler. Han behersket nemlig forenklingens kunst. Thiis framhevet Erichsens to landskapsbilder på utstillingen, og hevdet at «slig maler kun en ung Kunstner, naar han sidder inde med en stor koloristisk og dekorativ Evne».

Thiis var en varm talsmann for en kunst som var preget av sterke og klare farger, av fantasiens innforlivelse, og av dekorativ formal organisering. Erichsens bilder var et skritt mot en ny stilkunst, befridd fra den feminine smaken som hadde karakterisert maleriet i 1890-årene. Erichsens dekorative bilder var en mandig reaksjon mot den blodløse 90-tallskunsten. Begrepet om det dekorative signaliserte for Thiis et maleri med en klar og tydelig stil, som sto i opposisjon til både naturalismen og den blodløse kunsten fra 90-årene.

Tidas trang var altså det dekorative, og den norske kunsten skulle helst utvikle sin egen variant, bygd på en norsk tone. Det vil si en fargekraftig og lyssterk koloritt, den beste arven fra de norske naturalistene.

### ***Kritikken av den maleriske sensualismen***

I en kommentar til Høstutstillingen i 1905 skrev Thommessen om opplevelsen av hvordan kunsten hadde blitt mer borgerlig i 1890-årene, som del av oppgjøret med naturalismen: «Den har en udpræget sans for det intime, og den viser det med forkjærlighed i billeder af frugt-sommelige malerkoner og diende malerbørn». Malerne var begynt å male sin egen borgerlige hygge. Derfor fant Thommessen Michael Ankers bilde på Høstutstillingen i 1905 forfriskende. Det var et motiv av hans døtre som spilte sjakk, og var malt med 1880-generasjonens saktighet og kraft. Derfor ville det antakelig virke kjedelig på publikum, antok Thommessen. Men bildet var iallfall malt av «en *mand* og ikke en Carl Larsson, som mynter sin huslige lykke ud til glæde for kreti og pleti». <sup>739</sup>

---

<sup>739</sup> Rolf Thommessen, «A propos høstutstillingen», *Samtiden* 16 (1905): 560.

I 1905 kunne Thommessen til sin glede observere at 90-årenes borgerlig intime og søtlige kunst var i ferd med å gi etter for en mer livskraftig kunst i samtida. Han kommenterte påstanden om at den danske kunsten hadde hatt dårlig innflytelse på norsk kunst ved å lede den mot «formløshet og malerisk slaphet», men han mente at dette var en feiltolkning. De norske kunstnerne som hadde utdannet seg hos Zahrtmann og Skovgaard, hadde tvert imot lært seg formal fasthet gjennom studiet av eldre kunst. Derfor hadde den danske innflytelsen i det lange løp vært av det gode: «Danmark har fremfor alt bidraget til at give de kunstneriske værdier, som er opsamlet i Norge i de sidste tyve aar, en fast og bevidst *form*». <sup>740</sup>

Avslappelsen i norsk kunst hadde skjedd gjennom de fransk-inspirerte impresjonistene i en kort periode, men den *nye* impresjonismen var ikke formløs: «Følelsen for form og enkel kraft – for en stor del rent *kunstneriske* følelser – har givet skildringen et præg, som er i høi grad typisk, ikke for den ældre, men for den yngre impressionisme i Norge». Thommessen trakk spesielt fram Nicolai Astrup som et eksempel på at den norske nyimpresjonismen bygget på sunne prinsipper. Det er imidlertid ikke naturlig å betrakte Astrup som impresjonist. Han er for tung på hånden i sitt maleriske foredrag, og for opptatt av naturens enkelheter for å kunne passere som impresjonist. Selv betraktet han seg som en naturalistisk naivist, og det er en karakteristikk som er mer dekkende. <sup>741</sup>

Til nyimpresjonistene i norsk kunst må vi i stedet regne de malerne som Christian Krohg i 1911 omtalte som «De seks», da de stilte ut sammen i Kunstforeningen i København i 1910. <sup>742</sup> Disse seks var Bernhard Folkestad, Ludvig Karsten, Theodor Laureng, Henrik Lund, Søren Onsager og Anders C. Svarstad. I tillegg regnes også Torstein Torsteinsson og Arne Kavli som nyimpresjonister. Flere av dem markerte seg på utstillingen «Ung norsk kunst» hos Blomqvist i 1903, der de av flere kritikere ble betraktet som Munch-epigoner.

Tittelen på utstillingen er karakteristisk for kunstfeltet etter at det hadde fått sin dualistiske struktur. Bourdieu har beskrevet det som et produksjonsfelt som favoriserer ungdommen, som gir de unge overtaket. Han betrakter alle ismene som kommer til og erstatter hverandre i et stadig hurtigere tempo i begynnelsen av det 20. århundret som et resultat av kunstfeltets egen logikk, som handler om at de unge forsøker å ta over posisjonen til de etablerte kunstnerne. Dette er kampen om hegemoniet, der den konsekrerte avantgarden (de tidligere radikale kunstnerne som nå er tatt opp i kunstinstitusjonen), blir utfordret av den unge (enda

---

<sup>740</sup> Ibid., 563.

<sup>741</sup> Se Knut Berg, «Maleriet 1870-1914. Perioden 1870-1900», i Berg (red.), *Norges Kunsthistorie*, 258.

<sup>742</sup> Artikkelen «'De seks'» sto på trykk i *Kunst og Kultur* 1 (1910-1911). Den er trykket opp igjen i Krohg, *Kampen for tilværelsen* (1920), 227-233.

ikke konsekvrerte) avantgarden. De unge utfordrer gjerne de eldre ved å insistere på at de søker tilbake til kildene. Dette er en strategi som gjør at feltets grunnlag beholdes, mens hierarkiet innen feltet kan snus opp/ ned. Kunstfeltet drives av en revolusjonær logikk.<sup>743</sup>

Tittelen «Ung norsk kunst» signaliserer nettopp en slik tro på de unge kunstnerne, hvis mål det var å ta plassen til de etablerte kunstnerne. Men de norske nyimpresjonistene skulle komme til å møte hard motstand i sitt forsøk på å erobre parnasset. For å lykkes må unge kunstnere gjerne ha en kritiker på sin side som støtter dem opp, og som kan argumentere for verdien av deres kunstneriske arbeid. Og selv om nyimpresjonistene fikk gode mottakelser ved flere anledninger, ikke minst hos Christian Krohg og Jens Thiis, så ble de aldri helt forstått som den radikale unge avantgarden som skulle feie det gamle regimet over ende.

En av grunnene til det, vil jeg anta, er at disse malerne ikke ble oppfattet som kunstnere som søkte tilbake til noen viktige kilder for den norske kunsten. De skulle i stedet komme til å utvikle et maleri preget av en fri penselføring og av delikate fargesammensetninger. Denne «sensuelle» malestilen gjorde at de gjerne ble knyttet til en typisk fransk kunstnerisk tradisjon, der Frits Thaulow hadde vært den sentrale norske kunstneren. Denne forbindelsen gjorde at de lett kunne utsettes for kritiske kommentarer, slik Jens Thiis i 1893 hadde kritisert en kunst som var preget av fingerferdighet og teknisk raffinement. En av de kritikerne som gjorde nettopp denne koblingen var Carl Wille Schmitler i *Aftenposten*.

Schmitler (1879-1926) startet sin kritiske karriere i *Aftenposten* i 1906, og var avisas faste kritiker i årene fram til 1912. Schmitler begynte sine kunsthistoriske studier under Lorentz Dietrichson i 1897, og ble snart å rekne som professorens assistent. Mellom 1907 og 1910 var han assistent ved Etnografisk museum i Kristiania, og fra 1911 var han universitetsstipendiat i kunsthistorie. Schmitler ble professor i kunsthistorie ved universitetet i Kristiania i 1921. Hans mest kjente verk er *Slegten fra 1814*, utgitt i 1911, som er en studie over den norske embetsmannskulturen.

Selv om Schmitler skrev i den konservative *Aftenposten* var han ikke utpreget konservativ kritiker, men levende opptatt av den unge kunstens bestrebelser. Samtidig var han også interessert i å forstå den norske kunsten i lys av kunstneriske strømninger i andre land, slik som Frankrike, som nå lenge hadde øvet stor innflytelse på de norske malerne.

En av Schmitlers første kritiske artikler i avisa var hans anmeldelse av Frits Thaulows utstilling i Kunstforeningen i februar 1906. I denne artikkelen etablerte han et klart skille mel-

---

<sup>743</sup> Se Pierre Bourdieu, *The rules of art*, kap. 3: «The marked for symbolic goods», 141-173.

lom den norske og den franske kunsten. Fransk kunst var i sitt vesen mest preget av rokokkoen:

Rokokoens Aand sidder Franskmanden i Blodet og præger i mange Henseender fransk Kunst den Dag idag. Derfra stammer dens gjennemkultiverede Smag, dens sikre Skjønhedsfølelse, dens Sans for dekorativ Holdning, men ogsaa dens Svaghed for det Mondæne og Demimondæne.<sup>744</sup>

Thaulows kunst hadde tatt preg av den franske rokokkoen, mente Schnitler, og delte både dens dyder og laster. Maleren hadde selv knyttet seg til den i sine synspunkter på kunst, da han betraktet bildekunsten som estetisk gourmanderi, skrev Schnitler. Det fantes en mangel på fast form hos Thaulow, som gjorde at han lot seg fascinere mest av vann og snø. Thaulows kunst hadde fått drag av det parfymerte og sukrede.

Schnitler så en mangel på fordypelse og alvor i Thaulows kunst, og knyttet det til en lefling med publikum: «Der forekommer disse Indrømmelser til de Manges Smag, som den store Kunst aldrig gaar med paa». Den aristokratisk orienterte Thaulow, som i 1886 hevdet at kunsten var for de utvalgte få, hadde etter Schnitlers syn utviklet seg til en publikumsmaler. En av grunnene til denne tendensen i Thaulows kunst var *kunstmarkedets* betydning i Paris. Schnitler kritiserte de parisiske kunsthandlerne, som ved sin pågåenhet hadde fått Thaulow til å hengi seg til hurtigmaleri og overflatiskhet. Thaulow hadde med andre ord blitt en borgerlig maler, en som etter Bourdieus terminologi knyttet seg til den korte produksjonssirkelen og søkte umiddelbar økonomisk suksess. Men Schnitler mente at Thaulow, ved sin sentrale posisjon i den norske kunsten, hadde et særlig ansvar for ikke å skli ut i sin kunst.

Schnitler var langt fra alene om sin negative vurdering av Thaulow. I *Norske malere og billedhuggere* beskrev Thiis Thaulow som en «koloristisk lækkermund», en maler som alltid hadde vært «svag i stofvirkning og forfalden til blødhed».<sup>745</sup> Denne svakheten hos Thaulow maktet han selv å bekjempe da han hadde norsk grunn under fotsålene, mente Thiis. Men da han brøt båndene til hjemlandet ble hans svakheter som maler åpenbare. Thiis kritiserte spesielt Thaulows svakhet når det gjaldt den formale organiseringen; han var en maler som malte for sin glede over fargene. Han kom da heller ikke til å være tro mot naturalismen, som han var en del av tidlig i 1880-årene, da han malte sine bilder fra Kragerø. Naturalismen passet ikke hans natur, mente Thiis.

---

<sup>744</sup> *Aftenposten*, 14. februar 1906.

<sup>745</sup> Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 2:236.

De siste årene hadde han vendt tilbake til «atelierets laboratorium», hvor han hadde videreutviklet sin fargekunst. Men Thiis kunne ikke se noen utdypelse av Thaulows talent de siste årene, trass den store suksessen han hadde gjort internasjonalt. Bildene fløt nærmest *for* lett fra hans hånd, og Thiis mente at mange av dem var preget av både innsmigrende og falske effekter. «Den Thaulow, jeg holder af», avsluttet Thiis, «er ham som stred hårdt med at male skipperhus og fjeldknauser hjemme i Norge i ottiårenes brutale dagslys».<sup>746</sup> Det var også den samme Thaulow som Aubert hadde holdt mest av.

Det er interessant å se at Greenberg kom til å avvise Monets sene kunst, hans bilder av liljer fra Giverny, på det samme grunnlaget som Aubert og Thiis avviste Thaulow. Den sene Monets kunst, skrev Greenberg i «‘American-type’ painting» (1955), gledet i sin tid den banale smaken, og den fikk fortsatt brorparten av avantgarden til å grøsse («shudder»)<sup>747</sup> Avantgardens kritikere fryktet en kunst som skulle miste sin betydning gjennom en lefling med den populære smaken, hvor salgssuksess kom til å bety mer enn kunstnerisk integritet.

Harriet Backer ble ikke gjenstand for den samme mistanken og skepsisen som ble Thaulow til del. Schnitler var positivt innstilt da han anmeldte Backers store retrospektive utstilling i Kunstforeningen i 1907. Han påpekte hvordan Backers kunst var sterkt begrenset i både mengde og i område, men at den innenfor denne begrensningen var utsøkt: «dyb, aandfuld, formelt som koloristisk mesterlig». Som kolorist var hun en av de aller beste, og ved sin solide håndverksmessige dyktighet sto hun ganske alene i norsk kunst. Schnitler ga et stikk til de unge kunstnerne, som tok lettvindt på håndverket i sin lettsindige kunst. Som Thaulow var hun en maleriets gourmand, men hennes malerier hadde et helt annet uttrykk: «Men hvor den ene henfører gjennom sin Festivitas og sin glimrende Rutine, har den anden et Fortrin i sit Alvor og sin ærlige Ægthed».<sup>748</sup> Det var på den ene sida den overflatiske og forførende koloristen som hadde brutt alle båndene til sitt hjemland, og med det redusert kunsten til en tom lek. På den andre sida var det en kunstner som fortsatt så sin kunst som en alvorlig sak, og forfulgte sin besettelse for maleriet med stort alvor. Og det var alvor og fordypelse Schnitler ønsket av kunsten; han så det som en norsk kunstnerisk dyd, og var med det på linje med mange av de kritikerne vi har møtt tidligere.

Schnitler la stor vekt på at kunstnerne hadde en håndverksmessig kvalitet i bildene sine. Spesielt etterspurte han de *formale* kvalitetene. I mars 1907 kommenterte han den unge

---

<sup>746</sup> Ibid., 2:239.

<sup>747</sup> Se Clement Greenberg, «‘American-type’ painting», i *Modern art and modernism: A critical anthology*, red. av Francis Frascina og Charles Harrison (London: Harper & Row, 1982), 100. Se også Clark, *Farewell to an idea*, 395.

<sup>748</sup> *Aftenposten*, 13. januar 1907.

Bernhard Folkestads utstilling i Kunstforeningen under tittelen «En opgaaende Stjerne». Schnitler berømmet Folkestads kvaliteter som kolorist, framfor alt i hans bilde *Grønnsaker* (fig. 40). Schnitler framhevet hvordan bildet var gjennomført formalt, en kvalitet som til hans fortvilelse var neglisjert i mye av Folkestads øvrige kunst: «Selv den mest liberale maa imidlertid indrømme, at Malerkunst ikke bare bestaar i at kunne sætte op og stemme sammen nogle smukke Farver».<sup>749</sup>

Samme måned anmeldte han Theodor Laurengs utstilling hos Blomqvist. Da trakk han fram Laurengs evne til å se «*det væsentlige* ved Tingene». Dette vesentlige handlet mer om «de dekorative» enn de «sjelelige, karakteriserende Sider». Det var en monumental klarhet og en dekorativ holdning som preget Laureng og de andre kunstnerne som hadde latt seg inspirere av Edvard Munchs kunst. (Nyimpresjonistene ble av flere kritikere omtalt som Munchepigoner da de stilte ut på utstillingen «Ung norsk kunst» i 1903). Men den typen maleri som ble resultatet, hadde den samme svakheten som Munch ofte hadde blitt anklaget for:

Det finder ofte et lykkelig Udtryk for det friske og impulsive, men til Gjengjeld frister det til en summarisk og overfladisk Formbehandling. Forarbeider er nu engang Forarbeider i Kunsten som i det meste andet. Det er først i det fuldbaarne, gennemarbejdede Verk, at Mesterhaanden tilfulde viser sig, mens det er mere overkommelig for nogen hver at blende med en spirituel Skisse.<sup>750</sup>

Schnitler utdypet sin kritikk av de kunstnerne som dannet Munch-skolen i en anmeldelse av Arne Kavlis kunst. Her ble de unges kunst omtalt som bilder som levde under «Reklameplakatens Tegn»; de maktet ikke å se noe «*bakom* Tingenes farvede Overflade». Resultatet ville i lengden bli en for steril og mager kunst. Schnitler kritiserte de unge kunstnerne for at de ikke klarte å se mennesket som noe annet enn en «spraglet Dekorationsgjenstand», mens naturen bare ble behandlet som et «koloristisk Lappeteppe». «Må vi faa bede om et Gemyt, ikke evig og altid bare et Par Øine», klaget Schnitler.<sup>751</sup>

Schnitler ville dermed ikke omfavne en kunst som var kun for øyet, slik Thommessen hadde gjort noen år tidligere. Den dekorative behandlingen vitnet om en manglende kunstnerisk fordypelse, om en kunst som var forført av og som derfor repeterte det moderne forbru-

---

<sup>749</sup> *Aftenposten*, 3. mars 1907. Også Jens Thiis var begeistret da han anmeldte utstillingen i *Morgenbladet*. «Her er en Malerkunst i Ordets ægteste Betydning uden litterære Tendenser, uden Sideblik til Publikum og uden al unyttig fotografisk Hærmning», skrev han. Begeistringen gjaldt spesielt bildene *Grønnsaker* og *Hane som går forbi et Frugtbord*. Folkestads kolorisme hadde kvaliteter som Thiis ikke kunne finne i en eldre kolorist som Thaulow. Se *Morgenbladet*, 17. februar 1907.

<sup>750</sup> *Aftenposten*, 15. mars 1907.

<sup>751</sup> Se *Aftenposten*, 28. april 1907.

kersamfunnets reklameplakater. I samme artikkel ba Schnitler derfor også om mer naturlighet og mindre stil, bildene virket for uekte.

Seinere på året karakteriserte Schnitler også Henrik Lunds kunst som en dekorativ overflatekunst:

Uden at være stiliserende er den i fortinlig Grad dekorativ. Den er fremforalt en Overflade-Kunst og har som saadan sin Begrænsning. Den er ikke dybtgaaende. Den er ikke af den Art, som man uophørlig vender tilbage til, fordi man finder Næring ikke alene for Øiet men for Sindet – Lund er Artist og intet andet. Det vil sige et ægte Produkt af sin Tid.<sup>752</sup>

Schnitler kritiserte dermed også samtidas smak, som gikk i retning av det overflatiske. Den moderne kunsten gjenspeilet den moderne tida, ved at begge var preget av en flyktighet. Denne kritikken ble videreført da Schnitler kommenterte Laurengs kunst igjen samme året. Laurengs kunst var for de få, skrev Schnitler, og han omtalte den som hypermoderne i sin dyrking av det rent artistiske.<sup>753</sup> Denne kunsten ytte ingen motstand mot kapitalismens forflatning av samfunnet.

I 1908 kan vi se at Schnitler var blitt mer skeptisk til Folkestad også, og da var det nettopp på grunn av artisteriets begrensninger. Folkestad var en maler med et utviklet øye for fargesammensetning, men han var uten fantasi og ånd. «Man har Følelsen af et Slags kunstnerisk Uskyldighedsstand», skrev Schnitler.<sup>754</sup> Han trodde forøvrig ikke helt på Folkestads åndløshet, for hans *Loftsinteriør* (fig. 41), som Kunstmuseet hadde anskaffet seg, viste at han kunne framstille en mystikk som grep dypt i tilskuerens sinn. Høyere enn hva han hadde maktet i dette lille maleriet hadde Folkestad aldri nådd siden. Schnitlers påstand har i ettertid indirekte blitt bekreftet i kunsthistoriske oversiktsverker. Der blir vi gjerne kjent med Folkestads kunst gjennom hans intime loftsinteriør.<sup>755</sup>

Da Erichsen stilte ut sine malerier hos Blomqvist høsten 1908, beskrev Schnitler også han som en maler som ikke hadde noe på hjertet ut over sin interesse for fargen og lyset. «Man maa ikke søge dybere Stemning bag denne kjølige, kultiverede Indifferens», skrev Schnitler. Og interessant nok fant han en likhet mellom Erichsens bilder og J. L. Heibergs vaudeviller fra forrige århundre: «Det gaar med Thv. Erichsens Billeder som med gamle Hei-

---

<sup>752</sup> *Aftenposten*, 22. oktober 1907.

<sup>753</sup> *Aftenposten*, 25. november 1907.

<sup>754</sup> *Aftenposten*, 11. mars 1908.

<sup>755</sup> Se eksempelvis *Norges kunsthistorie*, red. av Knut Berg (Oslo: Gyldendal, 1981), 283.

bergs Vaudeviller: man glæder sig over saa megen Sikkerhed, Gratie og Ynde, selv om de er andvendt for at udtrykke saa lidet». <sup>756</sup>

Erichsen hadde ikke fulgt opp den dekorative kraften han hadde lagt ned i sitt *Landskap fra Kviteseid* fra 1900. I stedet hadde bildene hans tatt farge av nyimpresjonistenes glede over penselstrøk og letthet i foredraget, samtidig som at fargene var blitt dusere (se for eksempel *Vinter, Vestre Gausdal*, fig. 42). Dette tilfredstilte ikke Schnitler, som ønsket å se den maleriske behandlingen som uttrykk for et alvor, en underliggende substans. Det var en kritikk av en fransk estetisisme som var etablert i norsk kunst, med Thaulow som formidler.

### ***Et tvetydig begrep***

T.J. Clark har kommentert hvordan mange av de kunstteoretiske begrepene, deriblant «det dekorative», var ustabile i europeisk tenkning om kunst i 1890-årene, noe som hadde sin rot i modernismens ønske om å føre kunsten sammen med livet:

The key terms here – «decoration,» «ornament,» «synthesis,» even «style» – shift wildly in meaning from text to text all through fin de siècle. And this is because they are called on to do the (magic) work, which modernism still believed possible, of soldering together the aesthetic and the social. <sup>757</sup>

Det var dette ønsket om å knytte sammen det estetiske med det sosiale, kunsten med livet igjen, som også Thiis ga uttrykk for da han anmeldte «Sort og hvitt-utstillingen» i 1893. I sin andre artikkel om utstillingen kommenterte Thiis hvordan oppsvinget for den dekorative kunsten var en bred kunstnerisk bevegelse i Europa. Han så det som en reaksjon mot et teknisk raffinement som var utviklet på følelsens og fantasiens bekostning. I behovet etter å finne uttrykk for følelsene og fantasiens behov begynte man å søke i fortidas kunst.

Fingerfærdigheten er blit en lænke om sindet, de føler væmmelse ved tidens rutinerte bravur. Derimot formaar den gamle og ufuldkomne kunst, som har naivitetens fulde kraft og det dyrebare, tapte enfold, at fylde dem med beundring.

Det er den blasertes lede ved raffinementet, som kaster den moderneste kunst ind i en vild jagt efter naivitet. Mesteren minsunder barnet den rørende friskhet i dets første famlende forsøk med blyanten. <sup>758</sup>

---

<sup>756</sup> *Aftenposten*, 11. oktober 1908.

<sup>757</sup> Clark, *Farewell to an idea*, 130.

<sup>758</sup> *Verdens Gang*, 15. februar 1893.



Thiis ønsket seg en kunst som kunne uttrykke noe mer enn teknisk virtuositet og artisteri. Det var dette ønsket som også kom til uttrykk i hans kritikk av Thaulow noen år seinere. Og som han selv kommenterte, så var fascinasjonen for den eldre kunsten del av en bred europeisk bevegelse, der trådene kan trekkes tilbake til John Ruskins og William Morris' tanker om kunst i Storbritannia. Puvis de Chavanne og Maurice Denis var gjennom sitt fokus på det dekorative i maleriet viktige representanter for en tilsvarende tendens i Frankrike.<sup>759</sup>

En annen viktig teoretisk skikkelse i denne bevegelsen var den symbolistiske kritikeren George Albert Aurier, som i 1891 knyttet begrepet om det dekorative til Paul Gauguins kunst i en lang anmeldelse av hans bilder. Aurier la spesielt vekt på de primitive kulturenes betydning for de moderne malerne som reagerte mot realismens positivisme, og Gauguin hadde for ham en spesiell posisjon i fornyelsen av det moderne maleriet.

Aurier karakteriserte Gauguins kunst gjennom begreper som «ideistisk», «symbolsk», «syntetisk» og «subjektiv». Det første begrepet tok Aurier i bruk for å markere at kunsten var bygd på ideer, men at disse var forskjellige fra den idealistiske kunsten.<sup>760</sup> Alle disse karaktertrekkene kunne summeres opp i begrepet om det dekorative: «decorative painting in its proper sense, as the Egyptian and, very probably, the Greeks and the Primitives understood it, is nothing other than a manifestation of art at once subjective, synthetic, symbolic and ideist».<sup>761</sup> Aurier slo videre fast at det var dekorativt maleri som var det sanne maleriet. Staffeli-maleriet var ikke noe annet enn «an illogical refinement invented to satisfy the fantasy of the commercial spirit in decadent civilizations».<sup>762</sup>

Det er ikke vanskelig å kjenne igjen Andreas Auberts refleksjoner omkring den dekorative kunsten fra *Norges malerkunst* her, og det er nærliggende å tro at han var direkte inspirert av Aurier eller av andre fra den symbolistiske kretsen. Spesielt fokuset på en oversivilisert verden som trengte impulser fra en dekorativ tradisjon i primitive eller tidlige kulturer fant gjenklang hos Aubert. Ved å hente tilbake menneskets opprinnelige evne til emosjonell innlevelse og evnen til å finne et adekvat uttrykk for sitt forhold til verden, ville kunsten kunne gjenvinne sin sosiale funksjon. Slik kunne den dekorative kunsten lodde sammen det estetiske og det sosiale, som Clark har påpekt som kunstens oppgave.

---

<sup>759</sup> For en nærmere behandling av dette, se Malmanger, «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel», 17-29.

<sup>760</sup> Se Albert Aurier, «Symbolism in painting: Paul Gauguin», i Chipp (red.), *Theories of modern art*, 89-93. En idealistisk kunst var en idealisert realisme, slik bl.a. Monrad hadde gitt uttrykk for det. Gjennom begrepet ideistisk ville Aurier skille seg fra en slik forståelse.

<sup>761</sup> Aurier, «Symbolism in painting: Paul Gauguin», 92. Se også Perry, «Primitivism and the 'modern'», 21.

<sup>762</sup> Aurier, «Symbolism in painting: Paul Gauguin», 92.

Men det dekorative bar også med seg negative assosiasjoner. For når man karakteriserte et verk som dekorativt, så kunne det også lede tankene mot en overflatisk mønsterkunst, noe også T.J. Clark er inne på:

Decorative means *merely* decorative – meaning overt in its simplifications, ostentatious in its repeated patterns, and unashamed of its offer of visual delight. It mocks the idea of beauty distinct from prettiness, or glitter, or blinding coloristic shock.<sup>763</sup>

Det dekorative i kunsten risikerte altså å bli avvist fordi det ga kun en visuell glede. Det var slik Schnitler så «det dekorative» i kritikken av nyimpresjonistene. Vi husker det også som et gammelt tema i den norske kritikken, der Emil Tidemand ville avvise den franske kunsten på Kunstforeningens årsutstilling i 1844 for at den var bare glitter, kun en forførelse av blikket. Og Auberts generasjon så ut til å gjøre det samme; de fleste av dem var talspersoner for en erindringens kunst og en inderlighetens estetikk, og de så med skepsis på en kunst som var *for* sterkt preget av det dekorative. Problemet var nettopp dens overflatiskhet.

Aubert selv ga uttrykk for en slik forståelse i artikkelen «Dekorativ kunst. Og billedfremstillingens kunst», publisert i *Samtiden* i 1901. Han kommenterte riktignok også her naturalismens «ensidige overvælde», som hadde ført til at andre kunstneriske verdier var kommet i bakgrunnen. Av disse verdiene nevnte han «kunstnerisk takt, rytme- og forholdsfølelse, skapende stilinstinkt, dekorativ skjønnhetssans og monumental tanke», kunstneriske verdier som hadde stått sterkt hos de eldste kulturfolkene.<sup>764</sup> Disse måtte nå komme til sin rett igjen i kunsten, da naturalismen var i ferd med å løpe linen ut. Men løsningen var ikke å oppgi staffelimaleriet og forsøke å bringe kunsten i nærmere kontakt med livet igjen gjennom å dyrke den dekorative kunsten. Gerhard Munthes dekorative arbeider var ikke løsningen på kunstens isolasjon.

For i forhold til hva han hadde skrevet i *Norges malerkunst*, så uttrykte Aubert i 1901 større tro på staffelibildets muligheter igjen, noe som blant annet kom av den dekorative kunstens begrensninger. Den dekorative kunsten kom fra trangen til å smykke; det var følelser av overflod og av glede over livet den uttrykte. I forhold til den spilte bildeframstillingens kunst på dypere strenger:

---

<sup>763</sup> Clark, *Farewell to an idea*, 131.

<sup>764</sup> Aubert, «Dekorativ kunst. Og billedfremstillingens kunst», 260. Hans dom over retningen var derfor krassere enn Krohgs, som året før hadde lagt vekt på at også naturalismen var opptatt av de kunstneriske problemene (jf. s. 280).

Billedfremstillingen fremgaar av en endnu dypere menneskelig trang. Den fremgaar av den samme trang til opfatning og meddelelse som har skapt ordet. Av trangen til at gjøre den indre tankeverden synlig og uttrykke de dagligdagse som de aandigere – frem for alt de religiøse – forestillinger.<sup>765</sup>

Aubert var derfor opptatt av å få fram at Munthes dekorative kunst hadde sine klare grenser: «hans tankerække fører nærmere prøvet igrunden ikke ut over den dekorative kunsts grænser».<sup>766</sup>

Den dekorative kunstens problem var med andre ord dens overflatiskhet. Den kunne ikke nå den samme subjektive inderligheten som karakteriserte «erindringens kunst»: «der er en høiere norm for alt kunstværd, det er kunstnerens kjærlighet til sit emne, og hans evne til at gjenvække den i vore sind».<sup>767</sup> En slik kunst er en ekte kunst, uansett hva man kaller den, hevdet Aubert. Det fikk Aubert til å hevde følgende kunstforståelse:

Det er hverken abstraktionen i og for sig som er billedkunstens kjendemerke, det Gerhard Munthe har villet hævde, eller – like saa litet – naturlighet alene. Abstraktionen som naturlighet – aand og virkelighet – begge har like megen del i billedkunstens tilblivelse og utvikling.<sup>768</sup>

Dette var hans forsvar for den «aandfulde naturalisme». Aubert ga ikke avkall på den kunstneriske grunnoppfatningen han hadde ervervet i møtet med 1880-årenes realisme, og som han hadde fått bekreftet gjennom Julius Langes forfatterskap.

Heller ikke en kritiker som Krohg, som i lang tid hadde vært en av de ivrigste talsmennene for at kunstnerisk kvalitet var å finne i beherskelsen av de kunstneriske virkemidlene, kunne omfavne begrepet om det dekorative. I artikkelen «Symbolisme i nordisk bildende kunst» (1894) skrev han om den danske maleren Willumsens bilder, at de «beholder, trods deres manglende Dybde i Indhold, imidlertid en stor dekorativ Betydning, men det dekorative er ikke nok for Menneskene».<sup>769</sup> Krohg mente at Munthes eventyrbilder var betydeligere kunstneriske bidrag enn Willumsens symbolisme, men han slo likevel fast at denne dekorative kunsten hadde sine klare begrensninger.

---

<sup>765</sup> Aubert, «Dekorativ kunst. Og billedfremstillingens kunst», 264.

<sup>766</sup> Ibid., 262. Malmanger mener å finne en forskyvning i Auberts fokus i artikkelen fra 1901 i forhold til tidligere, da begrepet om en dekorativ kunst nå hadde tatt over mye av den betydningen som han tidligere tilla begrepet om erindringens kunst. Han viser til Auberts påstand om at den greske kunsten utgikk fra erindringsbildet, og at han hadde hevdet at man måtte oppøve erindringen for å nå fram til en «stilsikker dekorativ kunst». Man får dermed det inntrykket at det for Aubert var en enkel passasje fra «erindringens kunst» til «dekorativ kunst». Men vi har nå sett at det ikke var tilfelle.

<sup>767</sup> Aubert, «Dekorativ kunst. Og billedfremstillingens kunst», 268.

<sup>768</sup> Ibid.

<sup>769</sup> Se Krohg, «Symbolisme i nordisk bildende kunst», i *Kampen for tilværelsen* (1920), 28.

Men det er og bliver et ganske specielt, begrænset Omraade, som lader Nutidens Liv aldeles ude av Betragtning, og som fuldstændig mangler ethvert moderne Element, springer over hele den senere Tids Udvikling og derfor verken tilstræber eller kan opnaa at fortrænge og erstatte Naturalisme eller Impressionisme. Munthe maler derfor ogsaa selv ved Siden af – som før – sine udmærkede troværdige, naturalistiske Landskaber.<sup>770</sup>

Det dekorative var ikke nok i seg selv; det måtte fylles med et innhold som kunne gi denne kunsten en større åndelig betydning. En moderne kunst skulle samtidig kunne tolke samtida, og her sviktet Munthes dekorative kunst. Den kunne ikke betraktes som impresjonismens eller naturalismens arvtaker, da den ikke var en moderne kunst.<sup>771</sup> Krohgs forståelse av Munthes kunst var derfor sammenfallende med Munthes egen. Det var hans naturalisme som var den genuine samtidskunsten.

Både Munthe og Krohg hadde altså i første halvdel av 1890-årene kommentert at den dekorative kunsten så ut til å mangle kontakt med sin egen tid. Men spørsmålet om samtida kunne utvikle en kunstnerisk stil som kunne stå som uttrykk for tida opptok fortsatt mange av kritikerne, og i søkingen etter en slik stil kom begrepet om det dekorative til å bli tillagt stor vekt i det første tiåret av det 20. århundret. Årsaken til det skyldtes ikke minst arven fra tre store kunstnere, som hver på sin måte hadde gitt et kunstnerisk alternativ til naturalismens og impresjonismens kunst.

### ***Subjektiv og objektiv dekorativ stil***

Polariteten mellom en tysk og en fransk dekorativ tradisjon var et omdreiningspunkt for den teoretiske debatten i begynnelsen av det 20. århundret. I 1907 var tre av modernismens store pionerer alle døde; det gjaldt Cézanne, Gauguin og van Gogh. Disse tre pionerene, som alle tre hadde levd tilbaketrunkne liv på hvert sitt sted, ble nå hyllet med store retrospektive utstillinger. Og som et resultat av det store fokuset på dem, kom de til å bli gjenstand for sammenligninger i kunstteoretiske artikler, der man forsøkte å få grep om deres modernisme. Disse sammenligningene kretset gjerne omkring forskjellen mellom en nordlig ekspressiv tradisjon, fokusert på van Gogh, og en søreuropeisk klassisk tradisjon, representert ved Cézanne og Gauguin.

---

<sup>770</sup> Ibid.

<sup>771</sup> Det kunne imidlertid nyimpresjonismen for Krohg. I artikkelen «'De seks'» beskrev han Ludvig Karsten som en moderne maler. Og han definerte det moderne slik: «Ved at være 'moderne' i Kunst forstaaes eller bør ialfald forstaaes, at man i høieste Grad er Barn af sin Tid og dens Forudsætninger, slig at man forstaar den og kan føle dens Pulsslag ikke bare i Kunst, men paa alle Omraader». Se Krohg, «'De seks'», i *Kampen for tilværelsen* (1920), 228-229.

Jens Thiis skulle snart se disse tre malerne som den nye målestokken for den moderne kunsten. Da han i 1907 skrev om den franske kunsten i sitt kunsthistoriske oversiktsverk *Norske malere og billedhuggere*, markerte Édouard Manets kunst selve vannskillet for den moderne kunsten. For Thiis sto Manet som den kunstneren som trakk grensen mellom den eldre tidas kunst, hvor tradisjonen og vanen rådde, og den nye tida, hvor «den moderne ånd» rådde. Hos Manet var det moderne «hverken kime eller kart, men fuldmoden saftig frugt». Og det var to grunner til det; for det første malte Manet «det moderne liv», for det andre så gjorde han det «på en moderne måte». Det siste var for Thiis det viktigste, at han malte «med et eget, personlig, sterkt udpræget og helt nyt syn på det maleriske, et syn, som ikke var tidens syn, men som han påtrykte tiden og navnlig eftertiden».<sup>772</sup> Den betydeligste maleren ved siden av Manet var Degas. I Degas så Thiis en kunstner som først og fremst var opptatt av å finne et genuint uttrykk for framstillingen av det moderne livet. Degas hadde funnet fram til en helt moderne, men samtidig klassisk stil.

Disse Degas' «udsnit», som ved første øiekast kanskje kan synes tilfældige eller exentriske, er i virkeligheden små underværker af fastsluttede kompositioner – linje-, masse og farvevirkninger, hvori intet kan tænkes forrykket, tat bort eller føiet til.

Men allerede samme året som det siste bindet av hans trebindsverk kom ut, hadde Thiis fått øynene opp for en enda mer radikalt moderne kunst. To av disse kunstnerne kunne oppfattes som like klassiske i sin modernitet: Paul Gauguin og Paul Cézanne. Den tredje hadde et mer intenst uttrykk i sin kunst, og det var i møtet med hans kunstnerskap at Thiis i 1907 skulle skrive en artikkel hvor han reflekterte over hvordan det dekorative ble brukt i den moderne kunsten.

Thiis presenterte Vincent van Goghs kunst første gang for et norsk publikum i artikkelen «Whistler og van Gogh» i *Samtiden* i 1907. Her var han opptatt av å formidle hva som karakteriserte van Goghs malestil, og han sammenlignet med Whistlers kunst for å vise hvordan det dekorative kunne betegne to helt ulike innstillinger til maleriet.

Begge malerne kunne nemlig karakteriseres gjennom sine dekorative evner, «– men hvilken forskjjel i maaden at dekorere paa!», utbrøt Thiis.<sup>773</sup> Hos Whistler var de dekorative elementene alltid forhånden: «Det er ligesom grunden i hans kunst, hvorfra stemningsbølgen reiser sig og slaar i rythmisk takt mod beskueren. Og mere og mere tenderte hans kunst mod

---

<sup>772</sup> Thiis, *Norske malere og billedhuggere*, 2:44.

<sup>773</sup> Jens Thiis, «Whistler og van Gogh: En forelæsning», *Samtiden* 18 (1907): 549.

det frigjort dekorative – flækken og strengen som øienslyst».<sup>774</sup> Whistler var en fanatisk forsvarende av prinsippet om *l'art pour l'art*. Resultatet var en kunst som alltid holdt betrakteren på en armlengdes avstand, da det var en kunst mest for øyet. Whistlers kunst ser ut til å kunne rammes av den samme kritikken som Thiis hadde rettet mot den artistiske og virtuose kunsten i artikkelen om Munthes dekorative arbeider i 1893.

Thiis gjorde rede for van Goghs egne betraktninger om kunsten gjennom hans nylig utgitte brev til vennen Bernhard og sin bror Theo. Han siterte fra et brev skrevet i Arles, der van Gogh hadde karakterisert sin egen kunst: «Istedenfor nøiagtig at gjengive det, jeg ser foran mig, omgaaes jeg egenmægtig med farven. Jeg vil netop fremfor alt opnaa det sterke udtryk».<sup>775</sup> Og Thiis oppfattet hans dekorative tilnærming nettopp som en kamp for «stil og udtryk». Det viste seg imidlertid at det lå en sykkelighet i van Goghs personlighet, og Thiis beskrev hans kunst som patologisk i sin ville intensitet.<sup>776</sup> Men likevel er det tydelig at Thiis gjerne ønsket seg et maleri som var dekorativt slik van Goghs kunst var, i kraft av stil og uttrykkskraft. For mens Thiis kunne beskrive Whistlers betydning for den moderne kunsten som «uomtvistelig erkjendt og vurderet, tilmed overvurderet», så var van Goghs innflytelse knapt begynt å gjøre seg gjeldende. Det var bare noen få samlere og kunstnere som kjente til ham, og de som forsto ham, forgudet ham.

I 1909 gjorde den symbolistiske maleren og kritikeren Maurice Denis en sammenligning mellom Gauguins og Van Goghs kunst i artikkelen «De Gauguin et de Van Gogh au classicism».<sup>777</sup> Her kommenterte Denis den moderne kunstens hang til deformasjon, og etablerte forskjellen mellom det han kalte en subjektiv og en objektiv deformasjon. Den siste deformeringen er mer klassisk enn den første, som er mer ekspressiv. De objektive deformeringene tar intuitivt i bruk regler om det som gir «glede til øyet». Denis brukte også begrepet «dekorative deformasjoner» for å beskrive en slik kunst som oppnår harmoniske komposisjoner. Gauguins kunst var et typisk eksempel på disse dekorative deformasjonene. Den ble sett som et motstykke til Van Goghs subjektive deformasjoner, som Denis, i likhet med Thiis, oppfattet som en mer ekspressiv måte å gjengi verden på.

---

<sup>774</sup> Ibid., 551.

<sup>775</sup> Sitert etter *ibid.*, 558.

<sup>776</sup> Det er interessant å se at Thiis kunne beskrive van Goghs kunst som preget av en tilsvarende sykkelighet som Munch var blitt kritisert for i 1890-årene: «Intensiteten i van Goghs synsnerver overskred det «normales» grænse. Deri bunder hans livs tragedie. Hans klarsyn var patologisk og uforenelig med noget maleris teknik. Slig som farverne brænder og linjerne bølger i van Goghs billeder, navnlig i hans landskaber, fornemmes de ikke af almindelige sløve øine, selv ikke kunstnerøine. Slig brænder og bølger de bare for den, som oplever den yderste koncentration af livsenergien, for eksempel under en stor livsfare. En febersyg eller en, der er nær ved at drukne, ser kanske verden med samme vilde styrke». Thiis, «Whistler og van Gogh», 562.

<sup>777</sup> Se Maurice Denis, «From Gauguin and Van Gogh to classicism», i *Modern art and modernism*, red. av Francis Frascina og Charles Harrison, 51-55. Se også Perry, «Primitivism and the 'modern'», 30-32.

Denis så Gauguins dekorasjoner i lys av Auriers forståelse av dekoratøren. Han var en slik maler som Aurier mente burde fått en veggflate å utfolde seg på, en maler som gjerne burde forlate staffeliet for å kunne dekorere store rom. Gauguin var en maler hvis kunst hadde mer til felles med tapeter og glassmalerier enn med oljemaling. Dette er den kunsten som nærmer seg livet og smelter sammen med det. Det er kunstneren som dekoratør.

Den dekorative deformasjonen fikk sin fortsettelse i Matisses kunst. Da han stilte ut på Salon d'Automne høsten 1905 sammen med andre unge kunstnere som Derain og Vlaminck, ble hans kunst av mange betraktet som ekspressiv og original. Benevnelsen *fauves* (villdyr) ble brukt om gruppen, og deres kunst ble gjerne omtalt som barnlig og barbarisk.<sup>778</sup> Andre kritikere festet seg heller ved de abstrakte kvalitetene ved Matisses kunst, og det var nettopp Maurice Denis som i 1905 klarte å sette denne siden ved Matisses maleri på begrep. Det gjorde han i møtet med *Dame med hatt* på utstillingen:

What one finds above all, particularly in Matisse, is artificiality; not literary artificiality, which follows from the search for expression of ideas; nor decorative artificiality, as the makers of Turkish and Persian carpets conceived it; no, something more abstract still; painting beyond every contingency [*la peinture hors de toute contingence*], painting in itself, the pure act of painting ...<sup>779</sup>

Og Denis fortsatte med å reflektere over hvordan Matisse ut ifra sanseerfaringer abstraherer og generaliserer, hvordan det rasjonelle dominerer i hans univers («you strip it of everything that does not correspond to the possibilities of expression provided by reason»<sup>780</sup>). Han rådet så Matisse til å gi opp ideen om å bygge sin nye kunst på fornuften alene, og oppfordret ham i stedet til å stole på sine følelser og instinkter.

Clark kommenterer hvordan Denis i sin kritikk av Matisse fokuserer på motsetningspar som var typiske i tida. Det gjelder forskjellen mellom følelser og skjema i kunstkapselen, mellom fornuft og tilfeldighet, mellom tomme tegn og tegn som er fylt av naturens substans. Det som ligger bak denne polariseringen er en uro omkring kunstens samfunnsmessige betydning, hevder Clark. Det er håpet om at kunsten fortsatt kan gjøre en forskjell, blan-

---

<sup>778</sup> Kritikeren Marcel Nicolle kom i forbindelse med utstillingen med sin i ettertid beryktede påstand om at disse arbeidene ikke hadde noe med maleri å gjøre, men var å betrakte som «the barbaric and naïve sport of a child who plays with a box of colours he has just got as a Christmas present». Sitert etter Perry, «Primitivism and the 'modern'», 46.

<sup>779</sup> Sitert etter Clark, *Farewell to an idea*, 91.

<sup>780</sup> Sitert etter *ibid.*, 92.

det med tvilen om den fortsatt kan ha denne rollen. Dette er modernismens bekymring, som Denis bar med seg i sin kritikk.<sup>781</sup>

Jeg vil nå vise at de samme motsetningsparene og de samme bekymringene og forhåpningene til kunsten også fantes i Norge. Vi vil møte dem i den kritiske betraktningen over Matisse-elevenes kunst. I møte med denne kunsten ble også spørsmålet om det dekorative aktualisert, hvor kritikerne reflekterte over hvordan de norske kunstnerne forholdt seg til henholdsvis en søreuropeisk og en nordeuropeisk tradisjon (til den «objektive» og den «subjektive» deformasjonen, for å bruke Denis' uttrykk).

### ***Matisse-elevenes vilje og kraft***

I forbindelse med åpningen av Høstutstillingen i 1908 holdt Munthe en tale ved middagen, hvor han insisterte på at kunstens utvikling fulgte en oscillerende bevegelse i forhold til naturen. Enten beveget kunsten seg mot naturen, eller så forsøkte den å fjerne seg fra den. Munthe knyttet dette til Langes begreper, og kalte det enten «Studiet i Marken» eller «Erindringens Kunst». Munthes tale ble referert av Carl Wille Schnitler, som sa seg helt enig i denne beskrivelsen, og mente at samtidas kunst var «paa Fart i en vældig Bue ud fra Naturen».<sup>782</sup> Men bevegelsen bort fra naturen var også mer risikabel enn å vende seg mot den, og kunstnerne trengte derfor en stor ballast for å skape en lødig «erindringens kunst».

Schnitler var ved denne anledningen usikker på hvilken retning den norske kunsten ville komme til å ta. Han så for seg at tendensen kunne komme til å snu, noe han kunne spore i kunsten til den sterkeste personligheten blant de unge, Anders Svarstad, som malte bybilder med et naturalistisk utgangspunkt. Men Schnitler hadde også merket seg to andre malere, Per Deberitz og Einar Sandberg, som han betraktet som de mest spennende unge malerne. Og disse to arbeidet seg vekk fra naturen.

Det skulle snart bli klart for Schnitler hvilken retning som var den mest lovende. For Sandberg og Deberitz skulle snart komme til å reise til Paris sammen med andre unge norske malere og ta undervisning hos Henri Matisse. Med Matisse-elevenes inntreden på den norske kunstscenen forsvant Schnitlers tvil om hvilken retning norsk kunst burde ta som dugg for sola. Han ble en av gruppens mest iherdige forsvarere.

Matisse-elevene var en gruppe unge malere som fra 1908 ble tilknyttet Matisses nyoppstartede malerskole, «Académie Matisse». Jean Heiberg var den første norske maleren

---

<sup>781</sup> Se *ibid.*, 92-94.

<sup>782</sup> *Aftenposten*, 1. november 1908.



som lot seg innskrive ved Matisse's akademi tidlig i 1908, mens Axel Revold og Henrik Sørensen kom seinere samme året. Snart sluttet også malere som Per Deberitz, Einar Sandberg, Severin Grande, Bernhard Hinna og Alf Lundeby seg til skolen. Ifølge Marit Werenskiold la Matisse stor vekt på fargelære i sin undervisning, der han benyttet seg av Delacroix' farge-teori og hans interesse for komplementærfargenes virkning.<sup>783</sup> Dette var Matisse's rasjonelle tilnærming til maleriet, som Denis hadde uttrykt sin bekymring ovenfor. De norske Matisse-elevene skulle komme til å ta opp den rasjonelle orkestreringen av farger i sine bilder, og det var den sterke fargevirkningen i deres bilder som skulle komme til å fascinere kritikerne.

I 1909 stilte Sørensen ut i Kunstforeningen sammen med Sandberg og Rudolph Thygesen. Kunstforeningen hadde vist seg som en svært vital utstillingsinstitusjon etter omleggingen i 1905, da hele styret ble skiftet ut. Den nye formannen Otto Halvorsen klarte å gi en ny giv til institusjonen, godt hjulpet av konjunkturoppgangen som kom nettopp i 1905. Og utstillingen med Sørensen, Sandberg og Thygesen viste at systemskiftet hadde båret varige frukter. Rolf Thommessen mente at man kunne nære forhåpninger til den unge norske kunsten ut fra denne utstillingen, mens Schnitler lot seg imponere av at Kunstforeningen klart å fylle sine to store saler med både en vekslende strøm av bilder og publikum. Det var en ny giv på utstillingsfronten.<sup>784</sup>

Schnitler mente å se innflytelsen fra Munch på alle disse tre malerne. Han slo fast at det var tydelig at Sandberg var den som de fleste ville ha glede av, men at det var Sørensen som *ville* noe; det var store krefter i gjære hos denne unge maleren. «Han eier i sine lykkelige Øieblikke en ganske betydelig Magt i Udtrykket, en egen bred og sterk Form og et vist Drag af Storhed». Mange av bildene på denne utstillingen var malt før Sørensen mottok impulser fra Matisse's akademi, og på utstillingen kunne man se det litt mørke og foruroligende *Vølund smed galdrer verden*, som Sørensen seinere skulle komme til å skjære i stykker.<sup>785</sup>

På Høstutstillingen seinere på året deltok Heiberg og Sørensen av Matisse-elevene, og det var i det hele en utstilling hvor den unge kunsten dominerte. Sørensen deltok blant annet med bildet *Svartbekken* (fig. 43). I *Aftenposten* kunne man lese en forhåndsomtale, der den nye radikale stilen hos malerne i kretsen om Sørensen ble framhevet:

---

<sup>783</sup> Se Marit Werenskiold, *De norske Matisse-elevene, læretid og gjennombrudd: 1908-1914* (Oslo: Gyldendal, 1972), 31. For nærmere redegjørelse for de norske matisse-elevene og den undervisningen de fikk hos Matisse, se kapittel 2: «Matisse's akademi», 19-48.

<sup>784</sup> Thommessens anmeldelse sto på trykk i *Verdens Gang*, 8. mars 1909, mens Schnitler presenterte utstillingen i *Aftenposten*, 21. mars 1909.

<sup>785</sup> Se M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 53.

Nu kaster de frem Farvevirkninger og Bizarrerier, saa vore unge Impressionister blegner. De har været nede i Frankrige og lært meget. De fører Navne som *Gauguin*, *Cesanne* [sic] og først og sidst *Mattisse* [sic] i Munden. Deres Slagord er Personlighed; man maa føle, at Kunstneren *vil* noget, at han mente noget med hver enkelt Ting i Motiv og i Farve, saa faar det i Guds Navn være med Resten, som det kan.

De ser haanlig til de unge Impressionister, synes de er lidet Impressionister og frakjender dem Radikalisme.<sup>786</sup>

Rolf Thommessen i *Verdens Gang* var begeistret, og mente at årets Høstutstilling var den beste på mange år. En ny generasjon av malere var i ferd med å markere seg for fullt og gi nytt liv til denne utstillingen. Hvilken vei denne nye generasjonen kom til å føre kunsten var fortsatt uvisst, men Thommessen kunne se et felles preg i det han kalte en «malerisk livsbetragning», som søkte sine idealer i lys og farger, og dermed var preget av en stor grad av autonomi.<sup>787</sup>

Interessant nok mente han at slike malerier var opptatt av en slags selvdefinering, en tanke som Clement Greenberg skulle komme til å forfølge med iver i artikkelen «Modernist Painting» (1960) over fem tiår seinere.<sup>788</sup> For hovedfortjenesten til den maleriske kunsten var, skrev Thommessen, «at hævde for malerkunsten, hvad den har for sig *selv*, i motsætning til andre kunster». For Thommessen var det fargen som var malerkunstens egentlige kjennetegn (ikke bevegelsen mot flaten, som Greenberg kom til å hevde), og Matisse-elevenes kunst viste dette. Hans syn på deres bilder minner om Denis' generelle karakteristikkk av Matisse i 1905: at det handlet om «painting in itself, the pure act of painting».

Ifølge Thommessen var den maleriske kunsten som presenterte seg på Høstutstillingen i 1909 preget av impresjonismen og den radikale franske kunsten. Likevel mente han å se et fullstendig norsk preg over bildene: «Norsk er ensidigheten, og barbariet med, men norsk er kanskje ogsaa den klang og kraft, den skingrende festlighet, som kan udmerke den beste nye kunst og som mere end noget bidrar til at gi høstutstillingen tiltrækning iaar».<sup>789</sup>

Schnitler kommenterte i sin anmeldelse hvordan kunstlivet i Norge var blitt radikalisert med denne utstillingen, og han mente at årsaken til dette var at man her i landet ikke hadde noen etablert konservativ tradisjon og dannelse som holdt igjen. Resultatet var at denne Høstutstillingen var blitt mindre kjedelig enn på mange år, det var mer liv og sterkere kontraster hos de unge kunstneres bilder enn man vanligvis møtte. Det som først og fremst karakte-

---

<sup>786</sup> *Aftenposten*, 5. oktober 1909.

<sup>787</sup> Se *Verdens Gang*, 6. oktober 1909.

<sup>788</sup> Clement Greenberg, «Modernist painting», i *Art in theory: 1900–1990: An anthology of changing ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood, 754–760 (Oxford: Blackwell, 1992).

<sup>789</sup> *Verdens Gang*, 6. oktober 1909.

riserte utstillingen var hvordan kunstnerne nå for alvor vendte seg bort fra naturen igjen, som en omvendt radikaliserings i forhold til Høstutstillingens opprinnelse: «For 30 Aar siden revolutionerede man den norske Kunst for at føre den tilbage til Naturen. Nu revolutionerer man den paanyt for atter at føre den bort fra Naturen».<sup>790</sup>

Schnitler så for seg en ny storhetsperiode for kunsten. Han kommenterte hvordan alle de eldste malerne på utstillingen med ett så gammeldagse ut i forhold til de unge malerne, alle unntatt Werenskiold. Han fylte hver en form i sine bilder med kraftige farger, «saa ikke et Punkt i Billedfladen bliver liggende slap, men det hele staa svulmende spændt af Kraft og Liv». Begrepene om «kraft» og «liv» ble sentrale i Schnitlers vurderinger, og til disse knyttet han forestillingen om «monumentalitet» og «fasthet». Det var slike begreper som ble brukt får å framheve de bildene han omfavnet, som Holbøs *Natt* og Werenskiolds portrettbilde *Professor Brandt og hans Søm*. Det siste bildet ble sagt å virke «med noget af den samme rythmiske Monumentalitet som gammel ægyptisk og assyrisk Skulptur og synes komponeret over liggende Indtryk».

Det kan virke som om Schnitler fortsatt var opptatt av Munthes meninger om kunst. Kommentaren ser ut til å kunne knyttes til Munthes artikkel «Rythmisk Kunst», som var trykket opp i katalogen til hans utstilling i Christiania Kunstforening i februar 1909, og som ble trykket opp i *Samtiden* seinere samme år. For der skrev Munthe at «Oldtidens Kulturstater, hvorfra vi har alle exakte Kunstværdier, saa et Søkendeforhold mellem Kunstarterne og krævede som den centraleste af alle Fællesegenskaber den rythmiske Form i al Kunst».<sup>791</sup> Det som ligger bak Munthes fascinasjon for oldtidens monumentalkunst er forestillingen om en kunst som kunne knytte samfunnet sammen; det var det samme både han og Schnitler ønsket for den moderne kunsten, og de mente at rytmisk form var en forutsetning for at kunsten kunne oppfylle en slik rolle.

Den samme fastheten og kraften kom ikke til uttrykk hos de malerne Schnitler omtalte som «æstetikere» og følgere av Munch: impresjonistene Henrik Lund og Theodor Lauring. De var ikke så radikale som sitt forbilde, og forarget ikke så sterkt heller. «Det er bare ved en feiende bred og flaaset Penselføring, han i Virkeligheten er vant til at kunne bringe gode Borgere til at steile», skrev Schnitler om Lund. Men han berømmet den dype og fine menneskildringen hos Lund i portrettet av *Armauer-Hansen*, en kvalitet som ikke var vanlig å se hos Lund. «Let og ledig gjort med de enkleste Midler er det en Fryd for et kræsent Øie», mente Schnitler.

---

<sup>790</sup> *Aftenposten*, 10. oktober 1909.

<sup>791</sup> Se Munthe, «Rythmisk Kunst», 111.

Det var i kontrast til disse estetikerne at gruppen av helt unge «Kraftmennesker» trådte fram, nemlig Sandberg, Sørensen, Grande og Heiberg:

De betegner indtil videre yderste venstre Fløi, har været i Paris og er nu glødende i Troen paa Kunstens suveræne Vilkaarlighed overfor Naturen. Hvad bryder de seg om Harmoni? De vil flammende, skingrende Kraft. De abstraherer i den Hensigt Naturens Farver med en i Sandhed imponerende Opfindsomhed og opnaar de mest rystende Kontraster. Og de maler ikke daarlig. Tvertimod! Man kan føle sig tiltalt eller forarget over deres Verk – og det store Publikum vil sikkert med en skrækblandet Interesse iagttage Fænomenet – de eier dog en Glød og en hellig Alvor, som ikke kan lade en kold. Og det er jo netop Hemmeligheden ved Kunst.<sup>792</sup>

Schnitler trakk spesielt fram Sandberg som en interessant naturpoet, som oppnådde en sær og sterk stemning i landskapene, mens Sørensen ble omtalt som en «Mand af yrende Kraft og adskilligt Talent». Og han spådde at Sørensen virkelig ville komme til å bety noe i framtidens norske kunst. Forutsetningen var at det måtte komme en klarhet i Sørensens kunst, slik at han «faar udløst i Klarhed og Magt, hvad der nu ligger i Kaos». Schnitler reknet imidlertid ikke med at det var noe som ville skje med det første.

Schnitler beskrev bildenes maleriske overflate, deres form og fargebehandling. Han mente at det var skjedd så mye i malerisk behandling de siste årene, at til og med Edvard Munchs bilder «i malerisk Henseende» var et tilbakelagt stadium. De unge kunstnerne hadde en kunstnerisk uttrykkskraft som var helt ny.

Vektleggingen av kraft og glød og hellig alvor gjør at Schnitlers betraktninger om denne kunsten har like mye til felles med det Maurice Denis beskrev som den subjektive og ekspressive dekorative stilen (som hadde sitt opphav i van Goghs kunst), som med den objektive dekorative stilen som kunne knyttes til Matisse.

Christian Krohg var inne på nettopp dette i sine kommentarer til Høstutstillingen i *Morgenposten*. Han forsøkte å gripe hva matissismen gikk ut på ved å betrakte den i lys av den franske kunstens utviklingslinje. Her identifiserte han en symbolistisk kunst (preget av det dekorative) som hadde kommet som en reaksjon på naturalismens kunst. Han så Gauguins sentrale rolle i denne bevegelsen, men mente at Gauguin hadde beveget seg ut over symbolismen og blitt naivist. Dette hadde han gjort for å fjerne all dyktighet og all teknikk, hevdet Krohg, for at «følelsen og mennesket kunne bli alene tilbake».<sup>793</sup> Dette er selvfølgelig ingen god beskrivelse av Gauguins bilder fra Tahiti, for dyktigheten og teknikken er fortsatt en ve-

---

<sup>792</sup> *Aftenposten*, 10. oktober 1909.

<sup>793</sup> Se *Morgenposten*, 18. oktober 1909. Se også Christian Krohg, «Høstutstillingen», i *Kampen for tilværelsen* (1989), 90.

sentlig del av Gauguins bilder. Denis karakteriserte ham bedre samme året (1909), da han fortsatt kunne se ham som en dekoratør. Men Krohgs karakteristikk var nok preget av behovet for å markere den store forskjellen i forhold til Matisses malerier. For Matisse hadde ifølge Krohg reagert imot naivismen, og insistert på at malerkunsten måtte bevare sin dyktighet. Maleren skulle i stedet frigjøre seg fra naturen gjennom villedede overdrivelser.<sup>794</sup>

Krohgs kommenterte også hvordan Matisses mål var å nå enhet og harmoni gjennom sine overdrivelser, og han kjente godt til Matisses kommentarer om at kunsten burde være som en god lenestol. En slik harmoni som kunne roe nervene fantes ikke i de norske matisse-elevenes bilder. «Når man ser på Jean Heibergs og Sørensens bilder», skrev han, «skulle man snarere tro at kunsten var en pinnestol med oppstående spiker i setet».<sup>795</sup> Som Schnitler så han altså ikke noe harmoni i deres bilder. Spesielt hos Sørensen fant han et utpreget temperament, som hadde vært der allerede lenge før han var begynt å male etter Matisses prinsipper.

Det var en kunst som balanserte mellom den franske rasjonale tilnærmingen til Matisse og den nordeuropeiske uttrykksfulle tradisjonen fra van Gogh. Matisse-elevenes bilder var like mye preget av Munthes forståelse av det dekorative som en uttrykkskunst, som av Werenskiolds formale forståelse.

### ***Depersonalisering og naivisme***

Det var ikke alle anmelderne som beundret den kraften og kunstneriske viljen som karakteriserte Matisse-elevenes kunst. Noen tolket den også som et uttrykk for en bevisst strategi for å framstå som originale og opprinnelige, som en dyrkelse av ungdom og nyhetens interesse i kunsten. De tolket den altså på linje med Krohgs forståelse av naivismen.

Anmelderen i *Landsbladet* uttrykte bekymring for at den nye kunsten bare var en slags fornektelse: «Kunst, som ved sine steile Former, sin himmelraabende Naivitet eller meningsløse Frygt for det konventionelle, blir latterlig i sin Famlen efter originale Klædebon». Det som slo anmelderen L.P. var hvilken ungdommelighet som karakteriserte kunsten. De norske kunstnerne hadde hentet inspirasjon fra fjern og nær: «Fra alle Verdenshjørner kommer Stormkastene med en Kraft og Paagaahet, som holder paa at ta Veiret fra *Kunsten*».<sup>796</sup>

---

<sup>794</sup> Krohg så tydelig noen av de samme kvalitetene hos Matisse som Denis hadde lagt vekt på, der maleriet blir rent maleri. Men Krohg så ikke det revolusjonerende i dette, slik Denis i sin opposisjonstrang hadde sett. I stedet betraktet han Matisse nærmest som en elev av Edvard Munch, men la til at han manglet Munchs storhet. «Jeg tror at Munch er matissismens far, selv om han kanskje fornekter sitt barn», skrev Krohg. Se Krohg, «Høstutstillingen», 90.

<sup>795</sup> Se Krohg, «Høstutstillingen», 90.

<sup>796</sup> *Landsbladet*, 25. oktober 1909.

Og i denne situasjonen fantes det ingen riktig unge eller riktig gamle kunstnere lenger, da alle hadde kastet seg ut i utviklingens og smaksretningenes lunefulle vei. L.P. kommenterte også at det var enkelte av de gamle kunstnerne som forsøkte å selge seg som unge, spesielt Werenskiold framsto slik.

Her er det ikke vanskelig å kjenne igjen Bourdieus synspunkt om at den moderne kunsten er ungdommens kunst, da den drives av en revolusjonær logikk. Den eldre generasjonens kunstnere blir erstattet av den nye generasjonen, dersom de eldre malerne da ikke klarer å framstille seg som unge i kunsten. Det var det Werenskiold gjorde, og han fikk flere kritiske kommentarer på det i samtida. Mest kritisk mot de unge kunstnerne og deres våpendragere var imidlertid de nyimpresjonistiske malerne, som Schnitler omtalte som «Æsthetikerne». Deres anmeldelser viste at de var klare til å ta opp kampen med de yngste kunstnerne. De kunne ikke sitte rolige og se på at det kom en ny generasjon av kunstnere som utfordret parnasset før de selv var blitt konsekret.

I den radikale *Social-Demokraten* var maleren Theodor Laureng (1879-1929) kritiker for anledningen. I sin første artikkel kommenterte han at insisteringen på «det nye» som man kunne finne i unge maleres kunst, ofte kunne forklares ved deres ungdom. Det var imidlertid ikke tilfelle for bildene til Sørensen og hans malervenner, da bildene jevnt over manglet den livskraftige *ungdommelige* naiviteten. Deres naivitet var lite tiltalende fordi den var påtatt og tilstrebet, selv om malerne selv antakelig trodde at man ikke kunne gjennomskue den.<sup>797</sup> Sørensens hensikt var imidlertid ikke vanskelig å få øye på. Bildene hadde alle «en bevisst oppkonstruert farveskala, der bygger paa det kjendte princip for dekorativ farvevirkning, at to bestemte farver sat mot hinanden rent matematisk maa gjennem sin virkning paa øiet frembringe en vis stemning».<sup>798</sup> Laureng mislikte slike vitenskapelige prinsipper, da kunst ikke dreide seg om matematikk, men om formidling av følelser. Han savnet en personlig følelse i bildene, som måtte forsvinne når Sørensen forsøkte å bygge sin kunst på et så primært og enkelt grunnlag.

Laurengs kollega, Henrik Lund, gikk i *Aftenposten* ut mot disse unge kunstnerne under overskriften «Den nye Malersekt». Også han så deres kunst som karakterisert av «den bevidste Naivisme», hvor Sørensen var fanebæreren under det Lund så som følgende program:

---

<sup>797</sup> *Social-Demokraten*, 25. oktober 1909.

<sup>798</sup> *Social-Demokraten*, 3. november 1909.

Dommedag er nær – bliv som Barn igjen, for at Du skal komme i Himmerige, glem Din Udvikling, glem at Du kan male, glem Dig selv og vær anderledes end de andre! Det er, hvad det gjelder for den Klump af Malere, som iaar har lavet Høstudstillingen til en Karikatur.<sup>799</sup>

En slik naivisme hadde sin misjon i Frankrike, der den måtte forstås som en reaksjon mot «Overkultur og Raffinement». En tilsvarende forfinelse fantes ikke i Norge, og dermed hadde heller ikke den bevisste naivismen noen berettigelse her.<sup>800</sup> Hans kritikk av den beviste naivismen er sammenfallende med den kritikken som Monrad i 1870 hadde rettet mot de kunstnerne som forsøkte å overvinne en forbenet kunstnerisk tradisjon ved å male bevisst naivt (jf. s. 129). Også for Monrad kom den bevisste naivismen til å virke falsk og uekte.

Det var spesielt Henrik Sørensen og Jean Heiberg som Lund så som de malerne som mest konsekvent etterstrebet denne beviste naivismen, men også Severin Grande og Einar Sandberg var smittet av fascinasjonen for å bli som barn igjen. Lund mente at klossethet ble populær hos disse malerne «da den er en af Drivkræfterne for at betegne Oprindelighed».

Sørensen var den som framfor noen ble skyteskiven for Lunds kritikksalver. Han reflekterte over muligheten for at Sørensens bilder kunne rettferdiggjøres gjennom forståelse av dem som det han kalte «bare maleri», men avviste fort dette. For den kunstneriske gehalten fantes det nemlig en evig lov: «den forlanger en hensynsløs Udlevering af sig selv overfor sit Motiv». Lund avviste dermed Matisse-elevenes kunst på bakgrunn av en naturalistisk estetikk. Det er egentlig ironisk, i og med at de fleste kritikere oppfattet hans egen kunst som preget av artistriet. Ingen så noen hensynsløs selvutlevering i *hans* kunst.

Året etter gikk også maleren Arnold Thornam (1877-1964) ut og etterlyste det personlige i den unge kunsten i sin kritikk av Høstudstillingen. Han hevdet at «neppe nogen gang før har utstillingen været mere rotløs end iaar, aldrig har de keiserlige nye klær dækket over saa megen upersonlighed!». Mangelen på røtter skyldtes at malerne var for opptatt av det fremmede, av kunsten i Paris. Og dette gjaldt ikke bare de unge malerne; også de eldre skulte til Paris og ble usikre på seg selv, de ble «ustø paa benene, vil ikke utvikle sig i sin egen alderdom, men løper skyndsomt efter ungdommen». Spesielt gjaldt dette Erik Werenskiold, som riktignok hadde bevart sin håndverkssamvittighet, men som ellers hadde gitt seg til å male slik moten krevde det. Alle liknet de på hverandre, noe som kom av at «alle foretar de et kapløp til Paris – ikke for at lære, men for at fuske».<sup>801</sup>

---

<sup>799</sup> *Aftenposten*, 2. oktober 1909.

<sup>800</sup> Lund brukte her paradoksalt nok et tilsvarende argument som Frederik Bætzmann i 1883 hadde brukt mot forløperen til Lunds egen malestil, impresjonismen (jf. s. 204).

<sup>801</sup> *Verdens Gang*, 11. oktober 1910.

Thornam beskrev en norsk kunst som hadde begynt å jage etter det tomme artistieret, som de kunne finne hos enkelte franske kunstnere. («Har saa en eller anden fransk matisse fundet et besynderlig perspektiv for en bordflate, viser man sin skapende evne ved straks at gjenta dette».) Det var en kunst som ikke bygde på århundrenes tradisjoner, men som i forkastelsen av alt det gamle skulle prestere en fullstendig ny og naiv kunst.

Kritikken som Lund, Folkestad og Thornam rettet mot de unge Matisse-elevene viser de samme motsetningsparene i aksjon som hadde preget Denis' kritiske betraktninger. Her er det en kunst skapt på følelser som framheves imot en skjematisk, vitenskapelig oppkonstruert kunst; og det er en kunst som oppfattes som et tomt visuelt tegn, en overflatisk effektkunst, som settes mot en personlig erindringskunst. Det synet som her kommer fram om «det dekorative» er derfor preget av de negative sidene ved begrepet. Den dekorative bildekomponeringen siktet mot en bestemt virkning, en virkning som var uttenkt på forhånd, nærmest utstudert. Det var en teatralisk og uekte kunst.

### ***En mandig kunst***

Thornam kommenterte i 1910 et karakteristisk trekk i tida: man skilte gjerne mellom kvinnelig og mandig kunst. Hans observasjoner er interessante; de berører det skillet vi tidligere har sett etablert mellom en kunst som var preget av intime borgerlige motiver og av en sensualistisk malestil på den ene sida, og en fargesterk naturalistisk eller dekorativ kunst på den andre. «Man er kommet derhen, at man betegner gjennomført arbeide som kvindelig», hevdet Thornam, «det raa og paa grund av sin ufærdighet os ubehagelig paatrængende rabalderverk for mandig kunst». Selv kunne han ikke akseptere dette synspunktet, og mente at et fullendt bilde måtte betraktes som mandig.

Sandheden skulde dog være, at enhver kunstner, som vil gjennomføre sit arbeide, tilslut kommer til et punkt, hvor billedet saa at si lukker sig inde i sig selv, faar sin egen moral. Ja, ikke alene sin moralske værdi, men endog sin egen moral. Det blir da ikke utstillingskunst (hvad skal man med den?), men mandig kunst enten den er glat eller tykt malt, og publikum vil ikke kunne glemme indtrykket, enten det staar sympatisk eller antipatisk overfor den, billedet tvinger os ind i *sin* verden. Men en verden er aldrig ene og alene farve, eller ord, eller form eller tone, men en uendelighet i sin perfeksjon.

En slik kunst fantes imidlertid ikke på denne Høstutstillingen, som med sin bråkete overflattiskhet bare søkte det enkleste uttrykket.



Motsetningen mellom en kvinnelig og en mandig kunst ble gjerne brukt for å markere forskjellen mellom en overflatisk luksuskunst og en engasjert og alvorlig kunst som søkte å gjøre en forskjell. Ifølge Larry Shiner fikk gjerne kvinnene skylden for at kulturen ble preget av en interesse for tom luksus. Denne koblingen ble gjort allerede på 1700-tallet, da Shaftesbury mente at det var kvinnes skyld at rokokkostilen ble en slik suksess. Shiner viser også at Louis-Sébastien Mercier var misfornøyd med at portrettene kom til å dominere over historiemaleriene på Salongene, og hevdet at «as long as the brush sells itself to idle opulence, to mincing *coquetterie*, ... the portrait should remain in the boudoir».<sup>802</sup> Motsetningen mellom en feminin kunst preget av tom luksus og en genuin mandig kunst er derfor et tema med lange tradisjoner. Det var et motsetningspar som hadde frigjort seg fra kunstnerens kjønn, slik at den typiske representanten for den feminine kunsten i Norge på denne tida var Frits Thaulow, mens Harriet Backers kunst ble betraktet som mer mandig.

Også Munchs kunst ble gjerne sett som motstykket til en mandig kunst. For like mye som en intim og forfinet borgerlig kunst var det mandiges motsetning, så gjaldt det også for en nervøs og lidenskapelig kunst som Munchs. Og i mottakelsen av hans kunst var kritikerne opptatt av hvorvidt denne kunsten gjenspeilet samtida eller kunstnerens rent personlige oppfatning.

Da Munch stilte ut sine malerier i Kristiania i 1904, kommenterte Hans Dedekam hvordan visse framstående kunstnere kunne uttrykke tidens ånd: «En tids store Kunstnere er jo dens Seere og Tolke. I dem løber Tidens Nerver sammen».<sup>803</sup> Og samtidas ånd oppfattet han slik: «Vor Tid har ikke den græske Livsvisdoms rolige Klarhed, heller ikke Renæssancens vitale Styrke. Den er indadskuende, experimental, nervøs». Derfor innbød den heller ikke til en kunst som forsøkte å strekke seg etter fjerne tiders idealer. Dedekam knyttet seg her tett opp til Thiis' syn på Munchs kunst fra artikkelen i *Samtiden* i 1901.

Sammen med Vigeland var Munch den norske kunstneren som best uttrykte sin tid, og det var til disse to kunstnerne man i framtida helst burde gå for å få et bilde av tidas særpreg.

Munchs Overlegenhed og Betydning stikker i de dybe Rødder, han har i vor Tids Tænke- og Følesæt, og hans store Begavelse som Maler, ikke mindst som Kolorist.

Der har ikke med Urette været sagt, at hans Kunst kan lignedes med en Torso. De, der elsker Kunst, foretrekker en god Torso fremfor et komplet, korrekt, middelsgodt Verk. Geniale Tilløb og Intentioner veier mere end den flade Korrekthed.

---

<sup>802</sup> Se Shiner, *The invention of art*, 140.

<sup>803</sup> *Aftenposten*, 22. oktober 1904.

Thiis' begrep om Munchs kunst som en torso var for Dedekam en positiv bekreftelse på at Munch var en samtidig kunstner. Det fragmentariske i Munchs kunst gjenspeilet den anormale og nervøse tida. Den var ikke preget av noen mandig klarhet eller vital styrke. Munchs kunst vibrerte i takt med denne nervøse tida; det gjorde den relevant og god.

Mot slutten av tiåret uttrykte Carl Wille Schnitler et helt annet syn på Munchs kunst. Da Schnitler i 1909 hevdet at Matisse-elevene i malerisk henseende hadde lagt Munch bak seg, la han til: «thi i menneskelig Dybde har de været undskyldt for at følge ham».<sup>804</sup> De unge malernes forsøk på å uttrykke mandig kraft var ikke forenelig med en slik boring i menneskesinnet. Monumentaliteten, kraften og livet fantes i behandlingen av overflata, og det var de unge malerne som var best i pakt sin egen samtid. Fokuset på menneskets mentale liv, den sitrende nervøsiteten som preget Munchs kunst, var ikke lenger representativ for samtida.

Det er mulig å tolke dette omslaget i synet på samtidas karakter i lys av den økonomiske situasjonen. 1890-årene hadde vært preget av en oppgangskonjunktur i byene etter en lengre periode med stagnasjon i 1880-årene. Men oppgangen ble brått avløst av en sterk nedgangsperiode som tok til med det store krakket i Kristiania i 1899. Den varte fram til 1905, da en ny sterk oppgangsperiode tok til. I 1909 var stemningen derfor mye lysere enn i 1904; folk var i arbeid (det var full sysselsetting), og den industrielle produksjonen skjøt fart. Tida var mer preget av kraft og energi enn av nervøsitet.<sup>805</sup>

Edvard Munch viste sine bilder på mange store separatutstillinger rundt 1910. I 1909 hadde han hatt en stor utstilling hos Blomqvist, året etter stilte han ut i Dioramalokalet, mens han i 1911 igjen var tilbake hos Blomqvist. Da Schnitler anmeldte Munchs utstilling i Dioramalokalet i 1910, hevdet han at mange ville gå til Munchs utstillinger med et håp og en skjult lengsel. Disse tilskuerne ville «i det længste pleie om det Haab, at Munch skal have magtet at arbejde sig frem til mandig Klarhed og Selvtugt». Ønsket om klarhet og selvtukt var rettet både mot Munch selv og mot hans bilder, da bildene var sprunget umiddelbart ut av hans sjel. Munchs voldsomme produksjon, hvor nesten hele utstillingen besto av nye bilder, malt etter utstillingen hos Blomqvist forrige året, vitnet om hans mangel på klarhet og ro. Schnitler måtte innrømme at «alt sjeldnere finder man dem udløst i modne mandige og klare Verker, mens den vulkanske Produktion og Arbeidernes embryoagtige Karakter snarere tiltager end aftager».<sup>806</sup>

---

<sup>804</sup> *Aftenposten*, 10. oktober 1909.

<sup>805</sup> Se Jostein Nerbøvik, *Norsk historie: 1860-1914: Eit bondesamfunn i oppbrot* (Oslo: Det norske samlaget, 1999), 67-69.

<sup>806</sup> *Aftenposten*, 11. mars 1910.

Munchs storhet skyldtes imidlertid ikke hans uro eller eksentrisitet; den fantes på tross av dette.

Hvileløs, syg, martret kredser hans Sjel om Menneskelivets dybeste Mysterier. De har besat ham. De behersker ham med en Monomani, som grænser nær op til det abnorme. Der er Feber i det sorgtunge Blik, hvormed han ser paa sine Medmennesker. I denne Mangel paa Balance i Sindet ligger Roden til hans Sjelesyge som til hans kunstneriske Begrænsning. Istedetfor at søge at døde Sygdomsspirene fordyber han sig stadig mere i dem. Istedetfor med en Mands Vilje at koncentrere sine herlige Kræfter, stykker han dem ud i Opgaver, som ikke er dem jevnbyrdige. Er det en Brist i Karakteren eller er det selve det uransagelige Fatum? Denne Splittelse i Sjelen, denne lammede Kraft gjør Edv. Munch til en af de mest tragiske Skikkelser i vor Historie, – *en norsk Hamlet*.<sup>807</sup>

Schnitler mente at Munch best kunne sammenlignes med Wergeland når det gjaldt kunstnerisk skaperkraft. Men de to kunstnerne brukte denne kraften på helt forskjellige måter. Hos den trettiårige Wergeland «fornemmer vi en seirende Mandighed, som samler Kraft af Kampen med sig selv og sin Tid, en Udvikling mod magtfuld Klassisitet, hvor Formens Fasthed voxer af Indholdets Vegtighed». Denne utviklingen kunne skje fordi Wergeland var «sund i sin Kjerne», som Schnitler formulerte det. Klarheten kom derfor med «Naturens egen Logik». Også hos Gustav Vigeland kunne Schnitler fornemme den samme utviklingen, da man i de seinere årene hadde sett Vigeland «mandig og sterk kjæmpe sig frem til en lignende Ro og samle sig om alltid høiere Maal». I kontrast til disse to sto Munch som et mektig fragment, «– sørgmodig, hidset, sønderrevet, men vidunderlig fængslende og mystisk i sin Ødelæggelse som i sin Frugtbarhed. Men hvilken Heros kunde der ikke været blevet af denne Gigant?»

Vigelands utvikling tydet også på at uroen som karakteriserte Munchs kunst ikke var knyttet til tida, men at den heller var et uttrykk for en nervøsitet som var et privat karaktertrekk hos maleren selv. Han så den som en mulig psykologisk brist, slik også Aubert hadde tolket det tjue år tidligere. Derfor ønsket han at Munch skulle nå fram til en mandig og klar kunst, en tilsvarende «magtfuld Klassisitet» som hadde preget Wergelands modne forfatter-skap.

Allerede året etter ser det ut til at Munch hadde innfridd mange av Schnitlers forventninger; den gamle mesteren viste evner til fornyelse som brakte ham mer i takt med samtida, slik Schnitler tolket den. I utstillingen i Blomqvist kunsthandel kunne Schnitler se Munchs bilder som en lovnad om en ny *frihet* i malerkunsten. «Den eier en Primitivitet fuld av Forudsætninger for en Udvikling, som kan komme til – er paa Veie til – at gjøre Malerkunst til no-

---

<sup>807</sup> Ibid.

get andet end det, vi hidtil har været vant til».<sup>808</sup> Det som preget denne kunsten var den «fantastiske» følelsen, som Schnitler mente var en kilde til fornyelse. Denne konklusjonen var Schnitler nådd fram til ved synet av Munchs utkast til den store veggdekorasjonen til Universitetets festsal, Aulaen. Dette var utkastet til *Historien* (fig. 44), som Munch opprinnelig hadde tenkt som fondbilde. Munch hadde tatt opp og omsmeltet «den nyfranske, stumpe, pastose» malemåten, og gjennom dette nådd en mer fortettet kraft i bildene sine. Schnitler så i disse bildene den kraftige og mandige kunsten han hadde etterlyst året før.

Munchs kunst hadde med andre ord blitt moderne på en helt annen måte enn den hadde vært det for Dedekam tidligere. Fra å ha vært et uttrykk for tida ved sin innadvendthet og sin nervøsitet, var den nå blitt uttrykk for en mer optimistisk samtid, der kraft, styrke og framtidshåp sto i sentrum. Det var på lignende måte Schnitler skulle komme til å oppfatte Matisse-elevenes kunst som moderne; den var uttrykk for den samme kraften og det samme frihetsidealet.

Det skulle likevel ta noe tid før Matisse-elevene helt innfridde Schnitlers forventninger. For da han anmeldte Høstutstillingen i 1910, under overskriften «Det Upersonliges Triumf», ga han uttrykk for savnet av en mandig og personlig kunst. Han som hadde vært den kritikeren som sterkest omfavnet de unge malerne i 1909, beklaget året etter at det fantes så få «virkelig sterke og særprægede Personligheder» blant dem.

Men det er noget ynkeligt dette at se hele Troppen umyndig og uværdig give sig Slagordene ivold. Det er *Mænd*, vi trenger i Kunsten som i Livet, – *Individualiteter*, der har Evne og Mod til at hævde sit Særreg. Det uniformerede Skolepræg, den unge Kunst i stadig sterkere Grad lægger sig til, tyder ikke paa sterke Personligheder. Det er ufatteligt, at ingen oppositionel Natur reagerer.<sup>809</sup>

Problemet var at kunstnerne hentet sin malemåte fra Frankrike uten å legge noe av seg selv i bildene. De hederlige unntakene var Wold-Torne, Holbø og Jorde. Om den første av disse tre mente Schnitler at «Hans Egenart har sin Kilde i en Oprindelighed, der har suget Kraft til personligt Behov af Bonderoserne ikke mindre end af Cezanne». Det lå likevel klare maleriske verdier i de unges kunst, så Schnitler knyttet sitt håp til at «der med det nye Farvesyn er tilført vor Kunst en frisk og fremtidssvanger Kraft».

Av de yngste malerne fikk Sandberg og Svarstad best mottakelse, nettopp fordi de var i besittelse av en selvstendig kjerne som de øvrige manglet. Sandberg utmerket seg ved sin naivitet, en naivitet som gjorde at hans bilder framsto som ekte. For ham hadde den moderne

---

<sup>808</sup> *Aftenposten*, 9. april 1911.

<sup>809</sup> *Aftenposten*, 19. oktober 1910.

franske kunsten vært av avgjørende betydning, da den hadde hjulpet ham til å samle naturen i store flater med monumental kraft. Og Sandberg hadde maktet å omsmelte det fremmede etter sine egne behov. Det var det de andre unge norske kunstnerne også måtte gjøre; da kunne Schmitler se for seg rike år for den norske kunsten i framtida, «naar Evnerne faar klaret og modnet sig, og der bliver mere af Studium og Naivitet».

De unge malerne hadde kastet av seg alle litterære elementer, og det var en god utvikling. Slik var de preget av en velgjørende radikalisme, mens de var på vakt mot reaksjonære tendenser i kunsten. Og de hadde begeistring. Den måtte imidlertid få en retning for å bli fruktbar, og retningen lå i bevegelsen mot det personlige:

Men mere end om at være radikal gjelder det om at *være sig selv*. Naar det uniformerede Tvangsregimente, som nu hersker, er sprængt, vil *de* snart vise sig, hvem Maleriet efter den nyeste Recept har været en Jargon, som de strax ofrer for at følge den næste Mode – og paa den anden Side *de*, for hvem den har været et Middel til Uddybelse af Personligheden.

Da Jappe Nilssen anmeldte Høstutstillingen i *Dagbladet*, omfavnet han også Sandberg ved å distansere ham fra resten av Matisse-elevene. For Sandberg kopierte ikke mesteren i like nesegrus beundring som sine medelever. Sandberg var en helt selvstendig kunstner med sin egne uttrykksmåte, framholdt Nilssen.<sup>810</sup> Det skulle imidlertid snart vise seg at det ikke var hos Sandberg at framtida for den norske kunsten lå. Den vitale mandigheten skulle komme sterkere fram hos de andre Matisse-elevene.

### ***Tidas kraftkonsentrasjon***

Verken Sørensen, Heiberg, Sandberg eller Deberitz stilte ut på Høstutstillingen i 1911. Det fikk Walther Halvorsen til å gå ut i *Verdens Gang* og kritisere deres likegyldighet: «Høstutstillingen var deres første trofaste slagmark, og der hvor de tonet flag, er det deres pligt at føre kampen igjennem».<sup>811</sup> Men Høstutstillingen var ikke det viktigste visningsstedet for kunst i disse årene. Det var separatutstillingene som hadde tatt over. *Dagbladets* kritiker Jappe Nilssen beklaget dette i sin kritikk av Høstutstillingen i 1912:

---

<sup>810</sup> *Dagbladet*, 1. november 1910.

<sup>811</sup> *Verdens Gang*, 24. oktober 1911.

Nogen intens interesse for disse aarlige høstutstillinger har det i de senere aar ikke været mulig at vække hverken hos publikum eller hos kunstnerne selv. Mens folk har kunnet stime i masser til de forskjellige separatutstillinger, har de forholdt sig noksaa lunkne til dette kunstnernes eneste fællesstevne.<sup>812</sup>

Og Nilssen var klar på at det var kunstnernes egen feil, da det hvert år var slik at mange av de beste og mest markante kunstnerne holdt seg borte. Det var en tendens som hadde begynt allerede rundt 1900, og den var bare blitt sterkere med årene. I *Tidens Tegn* ble det i 1914 kommentert at det syntes som å være «under en kunstners værdighet nu at komme med paa høstutstillingen».<sup>813</sup> Resultatet var at Høstutstillingen mistet den funksjonen den hadde hatt tilbake i 1880-årene, da den var et mål på tilstanden i norsk kunst. Skulle man skaffe seg en slik oversikt etter 1910, var det de skiftende separatutstillingene eller gruppeutstillingene man måtte oppsøke. Derfor er det også først og fremst i kritikken av separatutstillingene vi kan få oversikt over hvilke holdninger som kom til uttrykk i resepsjonen av den moderne kunsten i Norge.

Matisse-elevene kom til å presentere sin kunst gjennom separatutstillinger i det nystartede Kunstnerforbundet i årene 1911 og 1912. Kunstnerforbundet var kunstnernes egen sammenslutning, og et hovedformål ved opprettelsen av organisasjonen var at kunstnerne skulle kunne ordne med salg av sine bilder selv, uten å måtte gå gjennom auksjonshus eller kunsthändler. Kunstnerforbundet kom snart til å bli sett på som sterkt profilert mot Lysakerkretsen, til tross for en uttalt intensjon om å være nøytral i forhold til forskjellige kunstneriske retninger.<sup>814</sup>

Den første av Matisse-elevene som stilte ut i Kunstnerforbundet var Henrik Sørensen. Han hadde gjort furore med en separatutstilling i Stockholm i februar 1911, da kunstkritikeren Axel Tallberg hadde slaktet hans utstilling.<sup>815</sup> Den samme oppstandelsen ble det ikke da Sørensen stilte ut i Norge i april. Da Schnitler anmeldte Henrik Sørensens utstilling la han vekt på hans uavhengighet. Sørensen viste på denne utstillingen et malerisk temperament som viste at han ikke var oppslukt av det uniformerte skolepreget lenger. Hans kunstneriske personlighet hadde allerede kommet til syne.

Henrik Sørensen betegner for saa vidt intet egentlig Nyt, – han er bare den steileste og den mest konsekvente. Og han er kanskje den blandt de Unge, hvis maleriske Temperament er dybest og mest oprindelig. Der er faa, overfor

---

<sup>812</sup> *Dagbladet*, 8. oktober 1912.

<sup>813</sup> *Tidens Tegn*, 16. oktober 1914.

<sup>814</sup> Se M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 93.

<sup>815</sup> Kontroversen rundt Sørensens utstilling i Sverige er beskrevet hos M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 85-89.

hvem man har en saa sterk Følelse af Alvor, – af tungt, intenst og maalbevidst Arbeide. Slig føles det ialfald af en, for hvem Kunsten er kjær for dens egen Skyld, og for hvem det egentlige i den –, dette ubeskrivelige som danner Kjernen – staar over Retninger og Partisyn.<sup>816</sup>

Alvoret og intensiteten fant Schnitler framfor alt forløst i et sommerlandskap på utstillingen: «Det eier en voldsom Intensitet i Farven, en bred og sterk Plastik i Udformningen af Terrænet, som gjør Indtrykket sterkt og inderligt». Bildets konsentrerte kraft viste at Sørensen hadde utviklet seg mye siden han stilte ut *Svartbækken* to år tidligere, mente Schnitler.

Schnitler kunne altså finne en kjerne i Sørensens kunst, en kjerne som var knyttet til hans temperament. Den var preget av alvor og av intenst arbeid, av dybde og opprinnelighet. I Sørensens sommerlandskap fant Schnitler «en voldsom Utladning af fortøttet Kraft inden Billedrammens trange Grænses». Og i møtet med dette bildet fant han det naturlig å sammenligne med sentrale faktorer i det moderne norske samfunnet. Han så bildet som den «kunstneriske Exponent for den vældige Kraftkoncentration, som Nutidens Produktionsliv indebærer.»

Også Rolf Thommessen kommenterte i sin korte anmeldelse at Sørensens kunst var en seriøs og alvorlig kunst som var grunnlagt på ekte kunstneriske idealer. I likhet med Schnitler så han Sørensens kunst som en refleksjon av samtida mer enn som en flukt fra den. Thommessen fant Sørensens kunst «haard, men fyndig, og den har i sin krashet en sjelden bestemt og veltalende karakter». «Det er», mente han «som den i al sin intensitet vilde gi noget av den intense sammentrængthet, som præger nutidens liv».<sup>817</sup>

Kunsten gjenspeilet dermed også moderniseringsprosessens kraft og styrke, ikke bare kunstnerindividets personlige følelser. Og kritikerne var tydelig fascinert av de endringene som skjedde i det norske samfunnet på denne tida, drevet av en sterk oppgangskonjunktur. Mellom 1905 og 1916 økte bruttonasjonalproduktet med hele 55 prosent, og industrien ble den nye hovednæringen i landet. Spesielt var det utbyggingen av fossene og utviklingen av den prosessbaserte industrien som bidro til denne store økningen. I 1904 ble Elkem etablert av Sam Eyde, som også sørget for opprettelsen av Norsk Hydro i 1905. I 1914 sysselsatte denne bedriften 143 ingeniører og 1340 arbeidere. I tillegg sørget elektrisiteten også for at hjemmene fikk lys og elektrisk varme.<sup>818</sup> Når Schnitler snakket om «den vældige Kraftkoncentration» som preget produksjonslivet, så er det nok preget av utviklingen innen den elektrotekniske og den elektrokjemiske industrien, og de generelt store konsekvensene den omfattende bruken av elektrisitet hadde for det norske samfunnet.

---

<sup>816</sup> *Aftenposten* 26. april 1911.

<sup>817</sup> *Tidens Tegn*, 3. mai 1911.

<sup>818</sup> Framstillinga av den industrielle utviklingen bygger på Nerbøvik, *Norsk historie: 1860-1914*, 238-246.

Høsten 1911 fikk Schnitler sjansen til å kommentere forholdet mellom en Matisse-elev og en nyimpresjonist nærmere. I september holdt nemlig Jean Heiberg utstilling i Kunstnerforbundet, samtidig med at Henrik Lund viste sine bilder hos Blomqvist. Schnitler levnet ingen tvil i sin anmeldelse om hvor hans sympati lå: «[Heiberg] hører hjemme blandt den mest maalbevidste arbeidende, den mest kjærnesættende Fraktion inden den yngre kunstnerslegt – til dem, som sætter ind med Vilje og Kraft til noget nyt og sterkt. Det er disse, overfor hvem man sterkest har Følelse af Alvor og intens Koncentration».<sup>819</sup>

Det var ungdommens tro og glød som strålte ut av Matisse-elevens kunst, og ikke minst i Heibergs bilder. Det Heiberg og de andre Matisse-elevene søkte var å frigjøre seg fra naturimitasjonen, og gi en personlig tolkning av naturinntrykket. Schnitler kunne også se en utvikling hos Heiberg som gikk mot en «stigende Kraft og Klang i det maleriske Udtryk». Og for Schnitler var dette ensbetydende med en kunst som ble mer moderne.

I motsetning til Heibergs kraftfulle kunst sto Lunds virtuose portrettkunst. Schnitler så mange gode maleriske kvaliteter hos Lund, som ble berømmet for sitt kunstneriske temperament. Hans kunst «har en Smag og en Holdning, som bringer Bud fra en større Verden». Men alt i alt oppfattet Schnitler Lunds kunst som karakterisert av den samme overflatiskheten som han hadde kritisert tidligere. Schnitler, som bare to år tidligere hadde berømmet Lunds menneskeskildring i portrettet av Armauer-Hansen på Høstutstillingen i 1909, mente nå at Lunds overflatiske interesser også kom til uttrykk i portrettene: «De morer, selv om de savner Evnen til at fængsle, fordi de aldrig gaar i Dybden, men til Stadighed minder en om, at det er lettere at sige en Vittighed om et Menneske end at skildre en Karakter». Heibergs kunst manglet virtuositeten som karakteriserte Lunds kunst. Men Schnitler foretrakk Heiberg fordi han «giver Vidnesbyrd om en frisk kunstnerisk Indsats, en ung og steil Overbevisning der, hvor Lund lever videre paa tidligere indvundne, velkjendte Værdier».<sup>820</sup>

Kritikken av Lunds kunst fikk Jens Thiis til å reagere. I et innlegg i *Morgenbladet* tok han Lund i forsvar, da han mente at kritikken ble for lite nyansert. Thiis innrømmet at Lund balanserte mot en noe dekadent kunst: «Overhovedet var det Stof i ham til at bli en Modemaler. Hans Smag kan undertiden bringe Thaulow i Erindring. Der er i det Hele noget meget bløtt og indsmigrende ved ham».<sup>821</sup> Men Lund ble aldri noen motemaler. I stedet fulgte han sitt store kunstneriske kall, som lå i hans store forkjærlighet for å gi en psykologisk skildring av de personene han portretterte.

---

<sup>819</sup> *Aftenposten*, 10. september 1911.

<sup>820</sup> *Ibid.*

<sup>821</sup> *Morgenbladet*, 13. september 1911.



Thiis beskrev ham som en utpreget moderne maler, med interesse for mange av de samme tingene som Manet: «Henrik Lund elsker Boulevarden, som Edouard *Manet* gjorde det, med glimt i nystrøkne Silkehatte og Brus av Fjær og Tylb». Lund var en maler som var besatt av å skildre hele det moderne livet han så rundt seg: «Der er noget paa en Gang sykelig nervøst og overmaade livskraftig i dette Begjær efter at begripe og skildre – alt, alle! Det er et Talent som bunder i svære Legemskræfter og et saart, overmottagelig Sind». Beskyldningen om at Lunds begavelse lå i å gi den overflatiske karikaturen, avviste Thiis, for Lund kjente ikke engang karikaturen; hans kunst var grunnet på en gjennomstrømmende sympati.

Når Thiis gikk ut og forsvarte Lund, så var det likevel ikke fordi han foretrakk Lunds kunst framfor Heibergs. Han delte tvert imot alle de forhåpningene som ble rettet mot en kunstner som Heiberg: «Jean Heiberg er efter mit Skjøn kanskje den lødigste og sjeldneste Malerbegavelse, vi har set fremtræde i norsk Kunst siden Thorvald Erichsen». Større bekræftelse på Thiis' beundring enn å bli sammenlignet med Erichsen var det knapt mulig å få.

Den moderne tida ble ikke lenger karakterisert bare ved sin uro eller nervøsitet, en beskrivelse som hadde vært dominerende fra Monrads *Tankeretninger i den nyere tid* og framover. Riktignok kunne enkelte kunstnere fortsatt være preget av det nervøse, slik Thiis beskrev Lund. Han var flanøren som skildret en verden han selv holdt på distanse. Men denne distansen preget ikke de unge Matisse-elevene. Deres bilder ble beskrevet som om de var genuine uttrykk for de kreftene som rørte seg i det moderne norske samfunnet. Det var bilder som var preget av en fargeglad og kraftfull optimisme.

### ***Den nordlige uttrykkstradisjonen (koloristisk modernisme)***

Da Jens Thiis i 1908 ble ansatt i stillingen som direktør for Kunstmuseet (Nasjonalgalleriet), var noe av det første han gjorde å sikre et innkjøp av mange av Munchs malerier. Han var gjennom hele sin tid som museumsmann og kunstsribent en av Munchs mest iherdige talsmenn. Men Thiis var også opptatt av å stille ut bildene slik at utviklingslinjene i norsk og utenlandsk kunst ble tydelige. Ved en anledning hadde han hengt de koloristiske bildene til Erichsen og Wold-Torne sammen med Munchs bilder, som han betraktet som inspirasjonskilden for dem.

Henrik Sørensen skrev i 1911 en inspirert artikkel om Erichsens og Wold-Tornes kunst, som han publiserte i *Kunst og Kultur*. Her kommenterte han hvilket inntrykk det hadde gjort å se disse to kunstneres bilder i sammenheng med Munchs kunstneriske uttrykk:

En kort tid i vinter delte de to en væg i nationalgalleriets «Salle Carré» og hadde Munch til nabo og det var som fremtiden, – disse to med sine klare av sol, blomster og metaller inspirerede kunst – denne mandige stolthet over at faa være til, – denne urædhet for dagen – og paa den anden side Munch – hele vor vidunderlige nat – med ensomme drømme, med hvite nætter over hav, der er gaat tilhvile, og alt det sørgelige disse nætter kan bringe trøst. – Hvis fremtidens norske kunst kan ta i sig disse to verdner – dag og nat – der de repræsenteres av Thorvald Erichsen, Munch og Oluf Wold-Torne, da tror jeg, at kunstens næste centrum, naar dette følgende de evige love – gjør næste steg – at det blir mot nord. – <sup>822</sup>

Sørensen tolket her Munch inn i den nordlige romantiske tradisjonen, en tradisjon som var i ferd med å bli avløst av en mandig ekspressiv kolorisme. Sørensen ser ut til å ha betraktet både inderligheten og den kraftfulle mandigheten som uttrykk for et sinnelag som preget folket i Norden. Gjennom foreningen av disse ville så en genuin nordisk kunst oppstå, en mandig livsglad kunst med røtter i en inderlig tradisjon. <sup>823</sup>

Sørensen hadde lenge strevd med å finne retningen for sin egen kunstneriske søken. I 1909 kommenterte han i et brev til Wold-Torne hvordan han gjerne søkte et innhold i sine bilder. Han uttrykte en frykt for at mangelen på drømmer og eventyr ville knekke den unge generasjonen, som var vokst opp under naturalismen, under «sypiketiden», som han kalte det. Og det er som om det er «erindringens kunst» han retter sitt håp mot: «om kvælden og natten da tør de våge sig ud disse vore vidunderlige barn og guttedrømmene og da tør vort hjerte tale. – Da blir menneskene annerledes, arbeidet og sliden dønner bort, kjærligheden hører natten til». <sup>824</sup>

Likevel var Sørensen usikker på hvilken retning han selv skulle gå med sin kunst. «Naturalismen og realismen har ikke plads for vanvid og galskab – hvad jeg med et ord af al forstand stræber mod er: *galskab!*», skrev han ved en anledning. <sup>825</sup> Og han kunne også kritisere Matisse for at han ikke alltid hadde villet nok med sin farge, «den er nok sterk, men ikke

---

<sup>822</sup> Henrik Sørensen, «Thorvald Erichsen og Oluf Wold Torne», i *Kunst og Kultur* 1 (1910-1911): 251.

<sup>823</sup> Denne oppfatningen av en spesiell nordisk kraft blandet med sjelfullhet finnes også uttrykt i 1906 i en anonym artikkel om Vigelands *Mand og Kvinde*: «Det er jo nemlig først og fremst den *udtrykfulde*, ikke den saakaldte skønne Form i snever Forstand, Gustav Vigeland søger. Dette er netop det dybdt nordiske hos ham. (...) han elsker Formen gjennemglødet af Sjel, Karakter, Tanke» (*Aftenposten*, 21. oktober 1906).

<sup>824</sup> Se Henning Gran, «Henrik Sørensen og Matisse: Tre brev fra 1908-12», i *Kunst og Kultur* 53 (1970): 49.

<sup>825</sup> Ibid. Marit Werenskiold har også sitert fra dette brevet, og kommentert at det ble skrevet samtidig som Sørensen malte *Svarbekken*. Brevet viser hans sinnsstemning og hva han var ute etter på denne tida, og det var bl.a. å «træffe menneskene i de øieblikke, hvor bevægelser ... farver og linjer slutter dem sammen med naturen og følger denne store cirkelgang i livet, dette store *felles* ...» I *Svarbekken* blir naturen del av «menneskets sjelkamp», kommenterer Werenskiold. Se M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 55.

udtrykfull →». <sup>826</sup> Men galskapen lå ikke naturlig for Sørensen, og kritikerne anklaget ham heller aldri for dette, slik de hadde gjort med Munch.

Sommeren 1912, da han befant seg i Venabygd, skrev han et nytt brev til Wold-Torne. Her er hans usikkerhet ved sin egen kunstnergjerning godt beskrevet. «Jeg er en sentimental romantiker», kunne han hevde, «det nytter ikke at nægte jeg er kommet for sent til verden, ved Bodom og Tidemands fødder der er min plads, düsseldorferen Sørensen». Men dette var bare den ene siden ved hans kunst, for han beskriver seg selv som en fragmentert kunstner: «... der er likesom to, tre stykker forskjellige kunstmalere i mine kleder og hvad den ene gjør håner den anden, og det at gå rundt som en levende slagmark for disse det er si som så». Det var minst to impulser som herjet i Sørensens sinn: «smører jeg i vei sån som Sørensen vil så brækker 'mit Cézanske' sig dagen derpå ved synet, og står jeg rolig og 'studerer' (...) så græder unge Sørensen og håner mig med stygge gebærder». <sup>827</sup>

Svaret på sin usikkerhet og søken ventet han ikke å finne hjemme. Han lengtet til den store utstillingen i Köln samme året, Sonderbund-utstillingen, der han kunne se den meste radikale tyske og franske kunsten. Han leste i «Der blaue Reiter», kunstgruppens ekspresjonistiske manifest, kunne han fortelle. Og han søkte mot en koloristisk frigjøring som han forbandt med Frankrike: «... til maleri må man ha kolører, og det fins ikke andre steder end i Frankrige». <sup>828</sup> Det er ikke lett å vite hvilke bilder Sørensen lot seg inspirere av da han omsider fikk se utstillingen, og som kunne gi ham de svarene han søkte. Men han må ganske sikkert ha studert Cézannes kunst nærmere, og sikkert også van Goghs og Gauguins også. Disse tre avdøde kunstnerne var bredt representert på utstillingen. Den mest moderne kunsten på utstillingen, kubismen, fikk i hvert fall ingen betydning for hans utvikling senere. Marit Werenskiold har antydnet at Sørensen må ha fått sterkest impulser fra den moderne franske kunsten, da Sørensens bilder snart skulle bli mer harmoniske og velavveide i komposisjonen. Rundt 1914 hadde han «kommet i harmoni med sitt 'Cézanske jeg'». <sup>829</sup>

Thiis var som Sørensen svært opptatt av denne utstillingen, og han skrev i forbindelse med den en artikkel kalt «Betraktninger og karakteristiker av moderne fransk maleri», som han lot publisere i *Kunst og Kultur* samme året. Fransk kunst var fortsatt den viktigste referansen for det moderne maleriet, og på utstillingen i Köln skulle han stifte bekjentskap med de mest radikale moderne retningene.

---

<sup>826</sup> Dette brevet var skrevet nyttårsaften 1808, og adressert til Oluf Wold-Torne. Se Gran, «Henrik Sørensen og Matisse», 43.

<sup>827</sup> Ibid., 52.

<sup>828</sup> Ibid., 51.

<sup>829</sup> M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 58.

Her møtte Thiis Matisse og Picassos bilder, der gjenstanden eller figuren var i ferd med å forsvinne. Matisse hadde gått langt denne veien, og gjort linjespill og fargeakkorder til sine egentlige motiver. Men han holdt fortsatt fast på modellen eller stillebenet. Picasso, derimot, hadde tatt steget helt ut i det gjenstandsløse i sine siste bilder: «Det er *tingen* som trænges tilbake for kunsten, for *maaten* at meddele tingen paa, indtil selve maaten, *kunsten* blir tingen».<sup>830</sup> Denne utviklingen kunne man følge fra realismens illusjonsmaleri, over naturalismen, impresjonismen, neoimpresjonismen og fram til kubismen. Men Thiis var bekymret for at den kunstneriske utvikling han hadde skissert hadde nådd sitt logiske slutt punkt, slik at ingen vei førte videre. Da følte han seg tryggere på utviklingsmulighetene hos en annen male-risk tradisjon

For det var bildene til Cézanne, van Gogh og Gauguin som Thiis viet mest plass på. Han kommenterte selv hvordan hans forhold til disse tre malerne var langt sterkere enn til de yngste modernistene:

Jeg negter ikke, for at for mig personlig var de retrospektive særutstillinger av ovennævnte tre avdøde kunstnere [Cézanne, van Gogh og Gauguin] værdifuldere og sterkere fængslende end den brogede skare av min egen sam-tids vildt kostumerede billedideer, som under fuld farvemusik larmet gjennom de andre saler. Men dette tilskri-ver jeg min allerede noget fremskredne alder og en viss trang til konservatisme i min natur. Sikkert er, at paa denne utstilling virker Van Gogh som en avklaret klassiker, Gauguin som en allerede litt falmet romantiker, og mester Cézannes kunst kjendes lind og bløt som melk og honning i forhold til de sterkt krydrede kunstretter, som her bydes en hungrende modernist.<sup>831</sup>

I artikkelen antydte Thiis at det fantes en alternativ måte å betrakte den utviklingen han hadde skissert tidligere, hvor gjenstanden eller tingen måtte tre tilbake for framstillings-måten. For denne utviklingen kunne også betraktes som en utvikling imot en subjektiv eller ekspressiv kunst:

Malerkunstens utvikling i det 19. aarhundrede – fra klassicisme (*David*) og linjerytmik (*Ingres*) gjennom en temperamentfuld og farveglødende romantik (*Delacroix–Daumier*) til naturalisme og impressionsime (*Manet–Monet*) og videre til *van Goghs* farvedrama, *Gauguins* koloristiske lyrik og *Cézannes* dypt reflekterende og mys-tisk bevægede maleriske syntese – hvad er det andet end den skridtvise opløsning av maleriets objektive, realis-tiske element og subjektivitetens seir og frigjørelse i, hvad man nu tildags kalder *expressionisme*?<sup>832</sup>

---

<sup>830</sup> Thiis, «Betraktninger og karakteristiker av moderne fransk maleri», 31.

<sup>831</sup> Jens Thiis, «Den internationale kunstutstilling i Köln», i *Kunst og Kultur* 2 (1911-1912): 234.

<sup>832</sup> Thiis, «Betraktninger og karakteristiker av moderne fransk maleri», 31.

Thiis hadde allerede i 1907 hadde vist sin interesse for van Goghs ekspressive kunst, og i 1912 oppfattet han van Gogh sammen med Cézanne som tidas to største «kunstner-individualiteter» i det moderne maleriet, selv om de begge var gått bort.

Van Goghs nye stilkunst var karakterisert av at «farve-materien» fikk en sentral rolle. Fargen ble brukt til å få fram sjelelige uttrykk, slik også Delacroix hadde brukt den. Impresjonismen måtte betraktes som motsatsen til van Goghs maleri, mente Thiis, for van Gogh hadde selv reagert mot dens objektivitet og artisteri: «Alle dage var han det motsatte av en virtuos og en selvnyder, han var en enkel og kjæmpende og troende sjæl».<sup>833</sup> Hans kunst kunne best beskrives som uttrykk for en panteisme, mente Thiis, hvor alt han malte hadde samme verdi, fordi alt var del av en guddommelig sammenheng. Denne sammenhengen kom til uttrykk i en stil som var preget av en dekorativ enkelhet, utviklet under innflytelse fra japanerne. Men han overgikk japanerne i styrke.

Cézannes kunst gikk gjennom en liknende utvikling som van Goghs, selv om hans temperament på mange måter var det motsatte av den voldsomme van Gogh. Thiis beskrev ham mer som en romantiker, men av en kjølig og reflektert natur. Det var de maleriske problemene han strevde med i sine bilder, hevdet Thiis. Samtidig betraktet han Cézanne som en mystiker, som søkte «en aandig forflygtigelse av tingenes tilfældighet i en kunstnerisk enhet, som ligger over al natur, al illusion og alle tekniske eksperimenter». En høyere virkelighet ville møte betrakteren av Cézannes kunst; et ideal som var langt utenfor rekkevidde for et maleri bygd på akademiske regler og teorier.<sup>834</sup>

Thiis hadde i sin kunsthistoriske oversikt fra 1907 lagt vekt på en utviklingslinje innen det franske maleriet, hvor malerne hadde utviklet en moderne stil som kunne gi uttrykk for det moderne livet. I dette perspektivet var Manet og Degas de mest moderne malerne. Nå fem år senere er perspektivet forandret. Sett i lys av Manets elegante virtuositet ville Cézanne virke kjempende og nærmest uartikulert. Men når han nådde sitt mål, var hans bilder slående: «For en kraft! For en titansk oprindelighet!».<sup>835</sup> Dessuten så Thiis også Cézannes klassisitet, hans tilknytning til malerkunstens tradisjoner. Spesielt barokken syntes å ha påvirket ham sterkt, han hadde tatt opp dens sans for det dramatiske. Det gjaldt eksempelvis i behandlingen av stilleben: «Hvor ofte har han ikke ut av en favnfuld henkastede epler og en sammenkrøllet

---

<sup>833</sup> Ibid., 36.

<sup>834</sup> Denne ideale, mystiske virkeligheten var også utenfor kubismens rekkevidde, som også forsøkte å gripe den gjennom teorier og systemer. Det var grunnen til Thiis' skepsis mot kubismens forvaltning av tradisjonen fra Cézanne: « – baade i Cézannes senere verker og hans teori findes talrike tilknytningspunkter for «kubismens» æstetik, selv om jeg ikke netop tror, at mester Cézanne vilde ha billiget systemet i dets nu gjældende steriliserede modeform». Ibid., 39.

<sup>835</sup> Ibid., 21.

serviet skapt sig selv en malerisk konflikt, hvis løsning bare kan betegnes med et eneste ord: *dramatisk!*».<sup>836</sup>

Den tredje ekspresjonisten, Gauguin, var ikke Thiis like fascinert av. Grunnen var at han manglet van Goghs og Cézannes kraftfullhet og opprinnelighet. Han hadde ikke deres robusthet, heller ikke deres impulsivitet: «Han var neppe, som han selv mente, en riktig 'vild', snarere en smagfull og kultiveret intelligens, som forstod at reflektere og visste at kombinere, en krydsningsbegavelse av en digter og en maler».<sup>837</sup> Flukten bort fra sivilisasjonen, til Stillehavsoyene, mente Thiis skyldtes at han følte fristelsen til «koloristisk gourmanderie og eklektisisme» sterkere enn de to andre. Han søkte altså bort fra sin egen dekadanse, noe som kunne tenne liv i en «noget kjølig følelse og bringe et moderne menneskes selvkritik til at forstumme».<sup>838</sup> Gauguin framsto som en representant for den franske kunsten, for rokokkotradisjonen.<sup>839</sup>

### ***Terpentinisme og pastos kraft og fylde***

Da Thiis skrev sin rapport fra utstillingen i Köln, var planleggingen av Jubileumsutstillingen på Frogner allerede kommet langt. Der skulle Norge feire sin frihet i fem lange måneder, fra 15. mai til 11. oktober, gjennom store utstillinger som viste utviklingen innen norsk næringsliv og kultur. I forbindelse med utstillingen skulle det også gis ut et stort jubileumsverk, *Norge 1814-1914*, der de ulike sider ved norsk natur, næringsliv og kultur ble behandlet. Når det gjaldt oversikten over den norske kunstens utvikling ville man bruke Andreas Auberts kunsthistoriske oversikt fra 1900, som hadde vært publisert i *Norge i det XIX århundre*, forløperen for jubileumsboka. Man behøvde da bare å få skrevet et tillegg som kunne dekke årene fra 1900 til 1914. Aubert kunne ikke gjøre dette arbeidet, da han gikk bort i 1912. Oppgaven ble i stedet gitt til Jens Thiis, som skrev sine «Betraktninger over norsk malerkunst i aaret 1914».

I denne artikkelen ga Thiis en subjektiv og engasjert framstilling av det han så som de viktigste tendensene i den norske kunsten i samtida. Som direktør for Nasjonalgalleriet hadde

---

<sup>836</sup> Ibid., 22.

<sup>837</sup> Ibid., 28.

<sup>838</sup> Ibid., 29.

<sup>839</sup> Det er også slik Harold Rosenblum oppfatter Gauguins kunst i sin studie over den nordlige romantiske landskapstradisjonen. Om forholdet mellom van Gogh og Gauguin skriver han følgende: «Even Gauguin, whose art was also closely interwoven with the values of his life and who constantly tried to evoke symbolist mysteries beneath the surface of things, remains, by comparison with Van Gogh, an artist who finally gave priority to the aesthetic, to the independence of art from life», i Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (London: Thames and Hudson, 1975), 71. Rosenblums beskrivelser av Gauguins kunst er tett sammenfallende med Thiis'.

Thiis etterstrebet å gi en samlet oversikt over den nye norske kunsten. Han hadde laget «De unges sal», et rom som ifølge ham selv ga en bedre og mer samlet oversikt over den nye norske kunsten enn hva jubileumsutstillingen hadde klart: «Som to slaglinjer i kampstilling mønstrer her to motsatte retninger av unge malere sine bedste kræfter i billedrækkerne paa langvæggene for at møtes og forenes som i et fælles utgangspunkt i *Edvard Munchs* billeder paa salens tværvæg». På den ene sida fantes stort sett Kunstnerforbundets folk. Her hadde Thiis hengt opp bilder av Erichsen og Wold-Torne, av Holbø, Jacobsen, Kavli og Sandberg, mens Sørensen og Heiberg var representanter fra ekspresjonistenes leir. På den andre sida fantes impresjonistenes bilder, representert ved Karsten, Torsteinsson, Laureng, Lund, Folkestad, Onsager og Svarstad. På endevæggen var Munchs beste og mest kraftfulle bilder samlet i bukkett om hans selvportrett. Og Thiis var tydelig stolt over rommet: «Det skimrer og flimrer, det gnistrer og brænder av farve fra væggene!». <sup>840</sup>

Thiis hadde i 1912 arrangert en utstilling av ung norsk kunst i Wien, der han viste mange av disse samme kunstnerne. I forbindelse med Wien-utstillingen holdt han også en forelesning om Erichsen og Wold-Torne, to av de eldste av disse koloristene. Deler av denne forelesningen lot han trykke i *Morgenbladet*. I artikkelen beskrev han Erichsen som den «spænstigere, den mere blændende og elegante Begavelse» av de to koloristene. Men bak hans lette og flytende form fantes en moderne rastløs kunstner:

Kløkt, Klarhet, Maalsikkerhet præger hans Verk. Men samtidig ogsaa en nervøs Uro, en Bevægelighet i Intelligenslivet, som ikke kan fordrage Vegeteren eller lat Føleri, men rastløst søker videre, selv om det fører ut i Experimentet. (...) Han er Typen paa den moderne rastløse Søker, den stadige Reisende gjennem Skjønhedens Riker. <sup>841</sup>

Framfor noen hadde Erichsen vært den som mest konsekvent hadde dyrket fargen i den norske malerkunsten. «Frigjort fra alle Utenomhensyn har han hævdet Principet *l'art pour l'art*», skrev Thiis, og mente at Erichsen dermed også hadde hevet den norske naturalismen opp til et europeisk nivå.

Wold-Torne var en like hardnakket forsvarer av *l'art pour l'art*-prinsippet, men hans kunst hadde allikevel en helt annen karakter. Det strømmet en «Sindets Mildhet, Frødighet og Ro» ut fra hans bilder, noe Thiis fant uvanlig i tidas kunst. Wold-Tornes kunst hadde en større

---

<sup>840</sup> Jens Thiis, «Betragtninger over norsk malerkunst i aaret 1914», i *Norge 1814-1914: Tekst og billeder av norske kunstnere og forfattere*, red. av W.C. Brøgger et al (Kristiania: Cammermeyer, 1914), 364.

<sup>841</sup> *Morgenbladet*, 12. april 1912.

«Jordtyngde», mente Thiis, han bygde sine bilder langsomt opp, lag på lag. Men det han skapte ville også bli stående lenge.

I 1914 kunne Thiis glede seg over at Erichsens positive utvikling hadde fortsatt. Erichsen hadde arbeidet seg mot stadig mer lyskraft og luft i bildene, «indtil han nu staar der, han nu staar, med en kolorit, som i mandig, munter dagklarhet minder om solblink i staa». Men Erichsen hadde også en annen side i sin sammensatte natur: «Beundringen fra *Renoir* og lignende farvecharmeurer har undertiden ført ham nærmere sødmens farlige lysthave, end hans stolte renslige natur egentlig vilde».<sup>842</sup> Advarselen mot en søtlig kolorisme rettet Thiis også til Wold-Torne, hvis svakhet var «en altfor følsom dyrkelse av *tonen* paa farvens becostning, en optrevlen av lokalfarverne, som kan ende i det melkede og søte». For Wold-Tornes styrke lå i at han bygde på kraftige norske kolorister som Werenskiold og Munthe, samtidig som han hadde latt seg inspirere av impulser fra fransk kunst (les *Cézanne*). Dermed hadde han maktet å føre norsk naturalisme «videre frem mot høiere maal, mot stil og koloristisk forfinelse».<sup>843</sup>

Werenskiolds utvikling sto for Thiis som en imponerende innsats. Også den gikk mot en dekorativ stil: «I senere aars arbeider har Werenskiold stadig skredet videre frem paa samme vei [stilisering og streng komposisjon], arbeidet intenst med sin farve, fornyet sit strøk og forenklet sin form til en stadig mere dekorativ holdning».<sup>844</sup> Mange som mislikte Werenskiolds bevegelse bort fra den strenge naturalismen, hadde anklaget ham for holdningsløshet og modernitetsjakt, noe Thiis så på som en tåpelig beskyldning. Tida ville vise at Werenskiold med sine stadige fornyelser og forvandlinger hadde hatt rett. Det vesentligste omslaget i Werenskiolds kunst hadde kommet da han gikk over fra å bygge maleriet sitt på tegningen til å bli «bevisst *malende*».

Da han riktig faar øinene op for impressionistenes farvedelingsteknik, deres sans for tone og totalitet i billedvirkningen, begynner han et energisk arbeide med at fornye og styrke sin egen kunst i samme retning. Han interesserer sig nu for billedets overflatevirkning næsten like meget som for motivet, eksperimenterer med paletkniv og med pensel, «murer» billedet med kniv eller «strikker» det med smaa penselstrøk – forsøker det forskjelligste for at naa sin drøm: et valørmaleri, som har størst mulig koloristisk tæthet og tyngde, men dog luft.<sup>845</sup>

Werenskiolds vektlegging av koloristiske tetthet og tyngde markerte den ene av to koloristiske strømninger som Thiis gjenfant i de unges kunst. Thiis så dem som to motsatte retninger, hvor forskjellige syn på fargens oppgave i maleriet kom til uttrykk. Den første bygde på åtti-

---

<sup>842</sup> Thiis, «Betragtninger over norsk malerkunst i aaret 1914», 375.

<sup>843</sup> Ibid.

<sup>844</sup> Ibid., 376.

<sup>845</sup> Ibid., 376-377.



årenes naturalisme, hvor den *pastose* malemåten var dominerende. «Det vil si et maleri med kraftig, fett farvestof, paalagt med fylt pensel i brede saftige strøk eller smurt paa lerretet med paletkniv eller endog trykket like over fra tuben og bearbeidet paa billedflaten». Det var dette maleriet som tidligere ble sett som *det* moderne maleriet, «som vore vrede fædre og bedstefædre skjeldte ut for 'klattemaleri'». Det var også den teknikken Munch hadde brukt i sin tidlige malerkunst, fram til og med *Vår* fra 1889.

I nittiårene kom den andre malemåten, hvor man tok i bruk en tynnere maling, den såkalte «terpentinismen». Dens fordel i forhold til den tykke malemåten var at den var lettere å bruke, og lettere å oppnå visse effekter med: «Farven dækker hurtig lerretet, har større transparens og dermed let opnaadd lyskraft, og endelig gir den penselen større bevægelsesfrihet, tillater en mere tegnende malemaate, gir mere spillerum for flot haandelag, esprit, kaprice».<sup>846</sup> Men teknikken hadde også sine klare fallgruber.

En let teknik forfører lettere til løshet og overfladiskhet. Og med fylten taper selve farvestoffet i soliditet; istedenfor den skjønne modning, som det rike farvestof gjerne faar med aarene, den emaljeagtige fasthet og glans, har det tyndmalte billede let for at tape sig med tiden, selve farvestoffet avmagres, blir tørt og falmer.<sup>847</sup>

Forskjellen mellom disse to koloristiske retningene, tyktmaleriet og tyntmaleriet, var knyttet til en dypereliggende forskjell: «Det fyldigere, mere omhyggelige maleri er en rest av det gammelmesterlige i kunsten, mens det tynde maleri passer bedre for moderne bestræbelser mot det dekorative og spirituelle». Denne konklusjonen kan synes noe merkelig, da Thiis nettopp hadde karakterisert Werenskiolds tetthet og tyngde i fargen som en bevegelse mot det dekorative. Men som vi husker fra artikkelen om Whistler og van Gogh, så fantes det flere typer dekorative bilder. Den spirituelle, dekorative moderne kunsten søkte mot det tynne, og dens fremste representant i norsk kunst var lenge Edvard Munch.

Munch hadde introdusert «terpentinismen» i norsk kunst; hans malerier fra nittiårene var preget av at linjen og komposisjonen kom til å dominere på bekostning av koloristisk stoffvirkning. Thiis innrømmet at denne tida nok var viktig for Munchs utvikling («den styrket hans kompositionssans, frigjorde hans tegning og i flere henseender forberedte en senere monumental stil»<sup>848</sup>), men for den «maleriske *kvaliteten*» var det ingen gunstig periode. Dessuten hadde bildene fra denne tida holdt seg dårlig, fargene hadde mørknet og blitt nærmest døde.

---

<sup>846</sup> Ibid., 377.

<sup>847</sup> Ibid.

<sup>848</sup> Ibid., 378.

Munchs utvikling tok en ny retning da han i 1905 begynte å male friluftsmotiver i Warnemünde. Da kom også en «robust og mandig teknik, som intet lar tilbake at ønske med hensyn til kraft og fylde». Munchs arbeidsperiode etter at han flyttet til Norge og Kragerø i 1909 kunne betraktes som «høidepunktet i hele Munchs produktion». Det er verdt å merke seg denne vurderingen i forhold til Thiis' vurdering i Munch-biografien fra 1933, hvor det var bildene fra 1890-årene som sto i fokus. I 1914 så Thiis en ny monumental kraft i Munchs bilder, og den kom spesielt godt fram i de utkastene han hadde gjort til Aula-dekorasjonene. Utkastene til bildene og de første skissene hadde Munch malt nettopp i Kragerø, og Thiis var full av beundring for kvaliteten til disse skissene: «Hans kolorit har gjenvundet sin kraft, hans tegning er sikker og bred som aldrig før, hans kompositionsevne er modnet. Med ett ord, han staar fuldt rustet til at binde an med den store *monumentale* opgave, hans livs hovedverk».<sup>849</sup>

Fra 1905 og framover knyttet dermed Munch trådene til sitt 80-talls-maleri, og til den norske naturalistiske tradisjonen. Hans farger var igjen blitt tykke og fete; de hadde fått tilbake den *kvaliteten* som de hadde mistet i hans terpentinfase. Thiis så for seg framtida for den norske malerkunsten i form av et maleri bygd på de samme prinsippene som Munchs nye monumentalkunst: det var et maleri med klare og rene farger, med stilisering og streng komposisjon, og med stor kraft.

Som en talsmann for Munchs 90-tallskunst, hadde det vært naturlig for Thiis å fokusere på de ekspressive kvalitetene. Og dette fokuset tok han med seg når han vurderte kunsten i samtida. Men de ekspressive kvalitetene han festet seg ved hadde forandret seg. I stedet for å fokusere på den angsten og usikkerheten som Munchs moderne og spirituelle bilder formidlet, var nå fokuset flyttet over til det sunne og sterke i den dekorativt orienterte kunsten. Det var det mandige og robuste, kraften og fyllden som Thiis kom til å bli talsmann for, og Munchs egen kunstneriske forandring bekreftet gyldigheten av denne utviklingen.

Det mandige og uttrykksfulle fant han mer av hos Matisse-elevene enn hos nyimpresjonistene. Thiis avsluttet sine betraktninger om malerkunsten i 1914 med å gi ros til de ekspresjonistiske malerne. Sørensen, Heiberg, Deberitz, Thygesen og Revold fikk følgende oppmuntrende ord med seg fra Nasjonalgalleriets direktør: «Det er min personlige tro, at det er fra dette hold, at det mest værdifulde i fremtidens norske malerkunst er at vente».<sup>850</sup> Det var flere enn Thiis som satte sitt håp til de norske Matisse-elevene.

---

<sup>849</sup> Ibid., 379.

<sup>850</sup> Ibid., 381.

### «De 14»s secession

Da Statens høstutstilling ble arrangert i 1912, var det tydelig at det var oppstått en splittelse i det norske kunstlivet. «Den nuværende kunstneriske opposition, som repræsenteres av kredsen fra Werenskiold ned til den yngste Matisse-gut, glimrer for størstedelen ved sin fraværelse», skrev Rolf Thommessen ved utstillingsåpningen.<sup>851</sup> Thommessen bekreftet her at Werenskiolds krets og Matisse-elevene hadde gjort felles front.

Vinteren 1905/06 hadde Sørensen og Heiberg knyttet kontakt med Wold-Torne i Paris, og de fant hverandre i en felles beundring for Cézannes kunst.<sup>852</sup> Matissistenes beundring for Wold-Torne og Erichsen gjorde det naturlig for dem å knytte seg til Lysakerkretsen. Wold-Torne og Erichsen tilhørte den yngre generasjonen i denne kretsen, selv om de ikke selv var bosatt på Lysaker. Og interessen for Cézannes kunst klarte de snart å overføre til den eldre generasjonen, spesielt til Werenskiold. Etter å ha sett en utstilling av noen av Cézannes hovedverker fra Pellerins samling i 1908, var Werenskiold svært imponert. Han framhevet spesielt hvordan Cézanne var en sann maler, som var opptatt av det rent maleriske.<sup>853</sup>

Opposisjonen i 1912 var rettet mot Christian Krohg, som satt i juryen for Høstutstillingen. Krohg ble også valgt som formann for kunstavdelingens komité for den store Jubileumsutstillingen på Frogner i 1914. Kunstavdelingen var planlagt i to avdelinger, en historisk og en moderne. Men i protest mot den kunstneriske ledelsen besluttet opposisjonen å bryte ut og få i stand en egen utstilling. Marit Werenskiold har omtalt denne gruppen med fjorten utbrytere som en «Secession», et forbund mellom matissistene og Lysakermalerne som hadde vært planlagt helt siden 1910.

En slik allianse var det nettopp «De 14» representerte: Syv av gruppens medlemmer, Henrik Sørensen, Jean Heiberg, Axel Revold, Einar Sandberg, Per Deberitz, Rudolph Thygesen og Severin Grande, tilsvarer den gamle matissist-kretsen, mens de andre syv, Erik Werenskiold, Oluf Wold-Torne, Thorvald Erichsen, Wilhelm Wetlesen, Lillehammermalerne Lars Jorde og Kristen Holbø samt den unge Dagfin Werenskiold representerer «Lysakerklikken».<sup>854</sup>

Christian Krohg aksepterte at utbrytergruppen fikk stille ut i en separat bygning på utstillingsområdet. Christen Heiberg, Jean Heibergs bror, tegnet en paviljong for «De 14», og dermed

---

<sup>851</sup> *Tidens Tegn*, 2. oktober 1912. Her sitert etter M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 104.

<sup>852</sup> Se M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 15.

<sup>853</sup> Se Erik Werenskiold, «Rembrandt og Cézanne», i *Kunst, kamp, kultur: Gjennom 40 aar i tekst og billeder* (Kristiania: Cammermeyer, 1917), 97-98.

<sup>854</sup> M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 107. Bakgrunnen for etableringen av «De 14» på jubileumsutstillingen har Werenskiold beskrevet på sidene 104-109.

fikk de sjansen til å vise et bredt utvalg av sine bilder. I alt 200 bilder fikk plass i paviljongen, slik at hver kunstner kunne stille med 14-16 malerier. Det ga mulighet for en eksponering som kunstnerne ikke ville fått i hovedutstillingen, der man ikke kunne regne med å få antatt mer enn to bilder.

Kritikerne var jevnt over svært begeistret for «De 14»s utstilling. Jappe Nilssen uttrykte sin store begeistring etter å ha besøkt deres paviljong: «Det slaar mot en av veir og ungdom, av hidsige viljer herinde», skrev han. «Det er, som om luften formelig drøner av talent». Den største overraskelsen var Henrik Sørensen, som endelig hadde sluttet å låne fra andre malere, og nå sto fram som en betydelig kunstner. Paviljongen til «De 14» var viktig, mente Nilssen: «Den representerer en hel fløi av norsk kunst, den mest radikale, den mest yderliggaaende, men sikkerlig ogsaa den, som er mest i pagt med fremtiden».<sup>855</sup>

I *Morgenbladet* utropte også signaturen b. Sørensen til utstillingens midtpunkt. Det var bildet *Adam og Eva* som var utstillingens blikkefang, og b. var begeistret: «Han har naadd en Intensitet i Farven og en Djervhet og Friskhet i Behandlingen som kanskje gjør ham til den interessanteste av alle 14».<sup>856</sup> Utstillingen gjorde et samlet inntrykk av en moderne norsk kunst som hadde mye å gi tilskuerne.

*Aftenpostens* kritiker var også glad for denne utstillingen. Artikkelen var usignert, men Marit Werenskiold har antydnet at den var skrevet av Christian Piro.<sup>857</sup> Han slo fast at «De 14» hadde som mål å føre «det dekorative» inn i kunsten, og at maleriene ga et avklart bilde av deres kunstneriske streben:

Egentlig rabulister synes en ikke de er. Da de, som danner grundstammen i denne gruppe, kom ufærdige og rigtig radikale hjem fra Frankrige, virkede de allesammen som elever. De var Matisse-elever uden særpræg, uden den afslibning som personlig malerisk kultur giver. De eksperimenterede og foragede. Den tid er allerede forbi. Enkelte er alt blevet selvstændige og de andre arbejder sig henimod det. Der er lidet som kunstnerisk set vil forarge paa denne utstilling. Som sensation er den en skuffelse. Som kunstværdi en overraskelse.

Noen av malerne på utstillingen falt gjennom, mente Piro, da de ikke delte de dekorative bestrebelsene. Det gjaldt malere fra Lysakerkretsen, som Wetlesen, Jorde og Holbø. Men Lysakerkretsens lederskikkelse passet godt inn blant de unge. Piro kommenterte hvordan Werenskiold i de seinere årene hadde nærmet seg matissistene gjennom sin søking etter «enkelhed»

---

<sup>855</sup> *Dagbladet*, 16. mai 1914.

<sup>856</sup> *Morgenbladet*, 13. mai 1914.

<sup>857</sup> M. Werenskiold, *De norske Matisse-elevene*, 109.

og «rolige, faste flader». Men fortsatt holdt han seg til den nasjonale linjen i kunsten, og denne linjen hadde også de fleste andre malerne på utstillingen tatt opp:

Det er forresten paafaldende, hvor hele denne gruppe i virkeligheden er national. Naar den direkte fremmede efterligning stryges af dem, naar det, de har lært, smeltes sammen med deres naturlige anlæg, bliver det norske tænkesæt, den specifikt nationale farveopfatning fremtrædende i deres kunst. Norsk naturstemning synger i deres sind med en tone sterkere end alt hvad de saa og lærte udenfor landet.<sup>858</sup>

Henrik Sørensens kunst var et godt eksempel på hvordan den fremmede påvirkningen hadde gitt etter for den nasjonale identifiseringen, mente Piro. For Sørensens talent var «gaaet lutret gjennom moderetningens skjærsild og har vundet tilbake til den nationale grundstemning i hans natur». Fortsatt kunne mange av kunstverkene på utstillingen bære preg av en urolig søken, men de fleste kunstnerne hadde funnet et mål for sin streben. Fra et utgangspunkt i den franske kunsten hadde de fordypet seg med alvor i den norske naturen. Utstillingen med sine festlige farger viste en interessant vekst i den moderne norske kunsten, avsluttet Piro.

Kunsthistorikeren Einar Lexow (1887-1958) kommenterte utstillingen i *Kunst og Kultur*, og han la vekt på hvordan «De 14's pavillion» ga et overblikk over den viktigste tendensen i den unge norske kunsten. Sammenlignet med utenlandske strømninger som kubismen var den norske kunsten forbausende lite radikal, hevdet han, men dette måtte betraktes som et sunnhetstegn. Likevel ville de unge norske kunstnerne nyte den æren at de ikke ble forstått av store deler av publikum, noe som kom av at malerne søkte «den rene stemning, uttrykt ved farver». Det var dette som preget den moderne malerkunsten, mente han, at den måtte nytes «rent musikalsk».

Lexows betraktet dermed bildene som tilhørende en fornem kunstnerisk kultur, og han trakk treffende nok fram Whistlers bilder som eksempler, da disse hadde titler som fortalte hvor fokuset skulle ligge: «Symphony in blue and gold». Whistler var også talsmann for en fornem og upopulær kunst.

Likevel ser det ut til at Lexow ønsket seg en mer populær og umiddelbar kunst, knyttet til det dekorative. For av de malerne som stilte ut i paviljongen var han mest begeistret for Sørensen, Deberitz og Heiberg, som alle viste sin maleriske begavelse, de to sistnevnte spesielt i hver sin kvinneakt. Kvalitetene i Deberitz bilde hadde overrasket Lexow, det var et virkelig mesterverk med sin dristige fargebruk: en brunlig kvinneskikkelse satt opp mot en lys blå bakgrunn. Sørensens kvaliteter kom imidlertid ikke som noen overraskelse. Han hadde en

---

<sup>858</sup> *Aftenposten*, 14. mai 1914.

evne til å «behandle hver eneste flek av lærredet saa koloristisk interessant, at man ustanselig lokkes til at gaa bort og nyde en haand, et kjoleærme, hvad som helst, paa nært hold».<sup>859</sup> Dessuten hadde han store dekorative evner, og det var når han for fullt kunne gjøre bruk av dem at vi kunne oppleve å få «den store moderne kunst, som vi haaber paa». En slik malerkunstens gullalder var i emning, mente Lexow å se.

For Lexow var altså den moderne kunsten knyttet til det dekorative. Han kommenterte også Dagfin Werenskiolds og Oluf Wold-Tornes dekorative kunst, og mente at en tilsvarende dekorativ holdning i framtida også ville måtte gjøre seg mer og mer gjeldende i den rene malerkunsten. Lexow uttrykte forbauselse over at både Wold-Torne og Gerhard Munthe så ut til å glemme den dekorative formen når de malte sine staffelibilder. «Staffelibildet vil i fremtiden», skrev han «mere end nu bli et dekorativt vægfelt, der kan flyttes».<sup>860</sup> Sørensens kunst ga en forsmak på hvordan denne framtidens kunst kunne bli.

Likevel ser det ut til at Lexow savnet visse kvaliteter i Sørensens nyeste bilder, kvaliteter som hadde preget noen av Sørensens tidligere verk. Det gjaldt framfor alt *Svartbækken*, som Lexow hadde savnet på utstillingen. Det var det bildet av Sørensen som Lexow satte aller høyest: «Siden den tid, han malte det, er han utvilsomt blit modnere og langt mere forfinet; men det dype anslag i ‘Svartbækken’ finder jeg ikke igjen i hans kunst».<sup>861</sup> Lexow uttrykte med det en frykt for at forfinelsen kunne komme på bekostning av et dypere kunstnerisk uttrykk. Det dekorative maleriet var også en uttrykkskunst.

Lexows frykt viser noe av den dynamikken som lå bak utviklingen av en forståelse for «det visuelle kunstverk i og for seg», som Malmanger kalte det. For her er det tydelig at det ikke bare var de konstruktive, rytmiske eller abstrakte kvalitetene som var i fokus, Werenskiolds posisjon, men at det var Munthes «ekspressive» forståelse som var avgjørende for dets suksess og gjennomslag. Flere alternative begreper var tidligere forsøksvis brukt for å henlede oppmerksomheten på kunstens formale og koloristiske kvaliteter, slik som «det abstrakte», «det artistiske» og «det kunstneriske». Problemet var bare at de smakte for mye av aristokratisk holdning og eksklusivitet til at de kunne vinne gjennom i den norske kritikken og offentligheten. De assosiertes for lett med «den forfinelse som samtidig er en forringelse», for å bruke Thiis' karakteristikk av Emil Hannover, som vi møtte i innledningen (jf. s. 17). «Det dekorative» hadde ingen slike assosiasjoner. Det viste i stedet ut over den isolasjonen den

---

<sup>859</sup> Einar Lexow, «‘De 14’», i *Kunst og Kultur* 5 (1914-1915): 56.

<sup>860</sup> *Ibid.*, 60.

<sup>861</sup> *Ibid.*, 54.

autonome kunsten lett kunne havne i, og pekte mot en sammenknytning mellom kunsten og livet.

«De 14»s paviljong ga lovnader om en kommende storhetstid for den norske kunsten. Kunstnerne som stilte ut der hadde nådd fram til det kritikerne oppfattet som en kraftfull og vital kunst som var i ferd med å finne en egen identitet, forskjellig fra det franske utgangspunktet. Det var en kunst som skilte seg fra både den franske og den tyske moderne kunsten; den ble oppfattet å ha et helt tydelig norsk eller nordisk preg. Denne forestillingen om en egen nordisk kunst bekreftes hos den svenske kritikeren og kunsthistorikeren August Brunius,

August Brunius' betraktninger om jubileumsutstillingen ble formidlet i *Morgenbladet* utpå høsten samme året. Han trakk fram malerkunsten som den viktigste kunstneriske manifestasjonen på Jubileumsutstillingen, og betraktet bildene som «et interessant Vidnesbyrd om den norske Kunsts Koncentration i det maleriske og det koloristiske».

Brunius ga en oversikt over den norske kunsten, og forsøkte å finne utviklingslinjene. Han var fascinert over den nyoppdagede Hertervig, som han betraktet som en representant for en nordlig romantisk landskapstradisjon:

Der er en *Tone* i hans Malerier, som ikke kan sammenlignes med noget andet, en daarende Speiling i Vandet, et vidunderlig sølvagtig Lysspil gjennem og under Skyerne, som vidner om en egenartet Følsomhet overfor det indestængt drømmende i nordisk Natur. Han varsler om 90-Aarene ikke bare i norsk, men i nordisk Kunst.<sup>862</sup>

Brunius fulgte denne landskapstradisjonen fram til samtida, og mente at Sohlberg hadde videreført den i sin eiendommelige kunst. Dessuten hadde den også blitt etterstrebet i «haardere, knappere Form av Astrup, Laureng og Sandberg». Derfor stilte han seg også undrende til at Sandberg hadde fått plass i paviljongen til «De 14».

I kunsten etter 1900 var den europeiske impulsen mer merkbar, og Kavli og Onsager blir trukket fram som arvtakere etter Frits Thaulow, som hadde vært med å gi norsk kunst «en dypere Forbindelse med gammel Kunstkultur». Men i likhet med flere av de norske kritikerne uttrykte også Brunius en skepsis i forhold til å ta opp arven etter Thaulow: «det er den samme Sans for Elegance og koloristisk Gourmanderi, med en Bismak av Pikanteri hos Kavli, og av en ædlere Sødme hos Onsager».

En helt annen tone finnes når Brunius kommenterte kunsten i «De 14»s paviljong:

---

<sup>862</sup> *Morgenbladet*, 11. oktober 1914.

De er Kunsten med Fremtid, en levende, ekspansiv bevægelig Kunst. Men den som gaar til dem med Forventing om at faa se særskilte Evner, som indbyrdes slaar hverandre ihjel, han blir skuffet; han vil finde, at paa nogen Undtagelser nær (...) enes de i en Samvirken, som er beundringsværdig (...). Man staar i de tre Sale midt i en Farveakkord, som kan kaldes klassisk, fordi Effekterne er saa avveiet og balancert. Her er Fremtidshaab, sterk Tro og Rigdom (...).<sup>863</sup>

Wold-Tornes og Werenskiolds bilder var ikke ekstreme på noen måte, og ville med tida kunne bli oppfattet som gammelmesterlige, mente Brunius. Erichsen, derimot, hadde med sin nervø-sitet og skiftende kunstneriske uttrykk mer av den nye tidas gemytt. Men sentrum i «De 14»s paviljong var allikevel Henrik Sørensens kunst. Brunius beskrev ham som «paa én Gang kraf-tig og vek og av en eiendommelig sammensat Norskhed». På denne utstillingen framsto han som mer moden enn noen gang tidligere, og Brunius brukte hans *Adam og Eva* (fig. 45) (Bru-nius kalte det *Paradiset*) i polemikk mot alle hans kritikere:

Et Billede som «Paradiset» er ingen Hverdagssak; og de som roper ut, at den nye Malerkunst er Kynisme og Sjølløshet, raader jeg til at studere dette Maleri, hvor Komposition og Kolorit bæres av sjælfuld Steming og religiøs Intensitet. Og hvor egte norsk føles han ikke i Dobbeltbillederne av de to Smaapiker.<sup>864</sup>

Brunius identifiserte i sin anmeldelse en nordisk kunst, preget av drømmer og inderlighet, som hadde blitt etterfulgt av en kraftfull kolorisme, preget av sterk tro og håp for framtida. Mellom disse var det ikke noe klart brudd, for også de unges kunst var preget av et sjelfullt innhold, først og fremst formidlet gjennom Sørensens bilder.

---

<sup>863</sup> Ibid.

<sup>864</sup> Ibid.



## Konklusjon

Da *Norges Kunsthistorie* kom ut som et syvbindsverk i 1981, var det Marit Lange og Nils Messel som dekket perioden 1900-1914. I deres framstilling av denne perioden legges det stor vekt på «det nasjonale dekorative maleri», som knyttes til Lysakerkretsens sentrale figurer: Munthe, Werenskiold og Aubert. Her påpeker forfatterne hvordan tanken om et dekorativt maleri hadde forutsetninger i sentrale europeiske intellektuelle strømninger, men at det i Norge fikk en egen nasjonal utforming.

Idéen om et spesifikt *norsk* maleri er altså et fenomen som springer ut av 90-årene, men som hos oss skulle festne seg som den ledende kunstideologi til langt inn i det 20. århundre. Dette synet ble ført fram av Lysakerkretsen, siden kodifisert av Wold-Torne og endelig gjennom Matisse-elevene gjort til en dominerende retning innen maleri og kunstkritikk.<sup>865</sup>

Blant Matisse-elevene er det Sørensen som blir trukket fram som den viktigste, og som den maleren som skulle føre det spesifikt norske dekorative maleriet videre. Dette skjedde først og fremst etter hans mest ekspressive periode, der *Svartbekken* inngikk. Fra 1912 vendte Sørensen seg mot et mer dekorativt maleri, og Lange og Messel tolker dette i lys av hans stadig sterkere tilknytning til Lysakerkretsen og til Wold-Torne. Spesielt trekker de fram hvordan hans *Adam og Eva*, som var hovedverket hans på Jubileumsutstillingen på Frogner, må sees i lys av Wold-Tornes dekorativt oppbygde malerier, slik som *To gutter* fra 1905.<sup>866</sup> Derfor vil Lange og Messel vektlegge kontinuiteten i den norske kunsten, der man tidligere gjerne har sett et brudd:

Etter noen år blir det klart at selve grunnforutsetningen for Matisse-elevenes kunst må søkes i hjemlige forhold. Fra utgangen av første verdenskrig domineres vårt maleri av «frescobrødrenes» monumentalkunst og beslektede tendenser. Det er bare i enkelthetene og i en viss formal sjargong denne kunst står i gjeld til franske forbilder. I sine hovedtrekk – og i sin filosofi – vokser den organisk ut av Wold-Tornes dekorative maleri.<sup>867</sup>

---

<sup>865</sup> Marit Lange og Nils Messel, «Maleriet 1870-1914: Perioden 1900-1914», i Berg (red.), *Norges kunsthistorie*, 292-293.

<sup>866</sup> Bildet tilhører Rasmus Meyers samlinger i Bergen.

<sup>867</sup> Marit Lange og Nils Messel, «Maleriet 1870-1914: Perioden 1900-1914», 304. Dette argumentet ser ut til å bygge på en tradisjon fra Peter Anker, som i 1955 ga ut artikkelen «Tradisjon og impuls i norsk malerkunst», en artikkel som kom til å vekke mye debatt. For der tok Anker et oppgjør med tanken om at de norske Matisse-elevene representerte den mest framskredne franske kunsten. Grunnen var at ikke hadde noen forståelse for de

Denne fortellingen er ikke uproblematisk. For Sørensens omfavnelser av Wold-Tornes *To gutter* i sin artikkel om Erichsen og Wold-Torne i 1911 skyldtes ikke at det var norsk i uttrykket. Tvert imot hadde han kommentert det som «grøsk i farve», noe også Lange og Messel har påpekt.<sup>868</sup> De framhever likevel tilknytningen mellom Sørensens kunst og Wold-Tornes, da *Adam og Eva* med sin lyse koloritt blir sagt å være nærmest «gresk» i fargen. Men dette etablerer ingen tradisjon for et nasjonalt dekorativt maleri fra så tidlig som i 1914. *Adam og Eva* blir også sagt å representere «Sørensens nye klassisk-dekorative bestrebelsers».<sup>869</sup>

Det er dessuten Matisse-elevenes bilder fra etter 1. verdenskrig som blir betraktet som viktige indiser på hvilke interesser som lå til grunn for deres bilder før krigen. I ønske om å skape en kunstnerisk tradisjon velger man ut de faktorene som underbygger kontinuitet og sammenheng. Men resultatet er gjerne at det som bryter med kontinuiteten blir betraktet som overflatisk («Det er bare i enkelthetene og i en viss formel sjargong denne kunst står i gjeld til franske forbilder»), mens sammenhengen gjelder de dypere faktorer («I sine hovedtrekk – og i sin filosofi vokser den organisk ut av Wold-Tornes dekorative maleri»). Slik etableres forestillingen om en norsk kunstnerisk tradisjon, uten brudd eller forstyrrelser.

Men dermed undertrykkes den store og famlende usikkerheten som preget både kunstnerne og kritikerne på denne tida, der man forsøkte å få grep om hva som sto på spill i den moderne norske kunsten. Det var en usikkerhet som ble eksplisitt uttrykt av en kunstner som Sørensen i disse årene, bl.a. i de brevene han skrev til Wold-Torne.

Vi kan si at det som plaget Sørensen i disse årene ikke bare var en personlig usikkerhet i forhold til sin egen utvikling, men en mer grunnleggende usikkerhet om den moderne kunstens framtid. Han drømte om en moderne norsk kunst som skulle vokse fram gjennom en forening av Munch med Erichsen og Wold-Torne. Det var en forening av motsetninger; Munchs natt, med sine «ensomme drømme» og med «alt det sørgelige disse nætter kan bringe trøst», skulle forenes med Erichsens og Wold-Tornes dag, med sine metalliske farger og sin «mandige stolthet over at være til» (jf. s. 336). Det er en forening som kan synes umulig. Men nettopp håpet om å klare en slik tilsynelatende umulig syntese er det som gjør dette til en spesielt moderne drøm. Og også håpet om at denne syntesen skulle føre det norske maleriet til en

---

mest fremskredne sidene ved Matisse's kunst: «Den tendens til abstraksjon som var tilstede i Matisse's kunstsyn og som han etter hvert rendyrket i sitt maleri ble i liten grad oppdaget av de norske elevene; hva de festet seg ved var det *dekorative* element i hans kunst, og tanken om det dekorative hadde de med seg hjemmefra, fra Munthe og Werenskiold». Se Peter Anker, «Tradisjon og impuls i norsk malerkunst», i *Kunsten Idag* 1955, nr. 4:18.

<sup>868</sup> Se Lange og Messel, «Maleriet 1870-1914: 1900-1914», 302.

<sup>869</sup> Ibid., 303.

lederposisjon innen det europeiske maleriet er del av den samme moderne drømmen. Det var som kritikeren Freddy Bernhoft skrev i *Dagsavisen* i forbindelse med Matisse-elevenes kunst på Høstutstillingen i 1909, at kunstens oppgave var å drømme «Store drømme. Og alltid for-gjæves drømme, som til alle tider er drømte av de bedste. Uten dem vilde kunsten miste sin betydning i tiden, dø ut av mangel på nyt blod».<sup>870</sup> Sørensen var en av de unge kunstnerne som innså dette, og som drømte de største drømmene, som at kunstens sentrum skulle flyttes «mot nord», altså fra Frankrike til Skandinavia.

Denne drømmen var ikke ny. Monrad hadde alt i 1840-årene sett for seg at Skandinavia kunne bli ledende i Europas kulturutvikling, på grunn av den langt framskredne politiske friheten. Den norske kunsten var på denne tida lite utviklet, men dens framtidsutsikter kunne betraktes som lyse, ikke minst i lys av den kulturelle utviklingen i Europa. For det var en allmenn oppfatning om at den europeiske kulturen og sivilisasjonen var gått trett, og at den trengte nytt blod. Bjørnson var inne på disse tankene, da han i 1857 hevdet at «den eneste Fordeel vi kan drage af vor liden Kunst og Kunstsnak er den at bevare vor Følelse frisk og forlangende, hvor Andre i Overmættelsens Ørskelader sig lede væk af sandselige Pirremidler» (jf. s. 133).

Vi møtte hos Bjørnson en skepsis mot en dyrkelse av kunsten for dens tekniske eller rent kunstneriske sider, og dette var en mistanke mot en kunst som var overflatisk og forførende. Vi finner den også i den tidligste kritiske praksisen, der Emil Tidemand faktisk rettferdiggjorde sin kritiske aktivitet bl.a. gjennom å ville *avsløre* den overflatiske kunsten, som han knyttet til Frankrike. Denne skeptiske holdningen til en kunst som var opptatt av en rent kunstnerisk nytelse, holdt seg lenge i Norge. Den er dominerende gjennom hele 1800-tallet, da kunstens forhold til livet var det viktigste for kritikerne. *L'art pour l'art*-estetikken ble avvist som en aristokratisk fransk tradisjon, hvor maleren hadde isolert seg fra samfunnet. Det vil si at i den polariseringen som Clark gjør mellom en kunst preget av «cold artifice» på den ene sida, og av «umiddelbarhet og væren-i-verden» på den andre, så er det gjennomgående imot den siste polen at den norske kritiske praksisen vender seg. En maler som var mest opptatt av den rent kunstneriske behandlingen ble betraktet som for mye maler og for lite menneske, og resultatet var en overflatisk kunst. Dette var Thaulows skjebne; han var for aristokratisk og fransk.

I stedet etableres en forestilling om at den norske (eller nordiske) kunsten preges av en særlig inderlighet, slik Dietrichson gjorde i anmeldelsen av den skandinaviske kunstutstilling-

---

<sup>870</sup> *Dagsavisen*, 21. oktober 1909.

en i 1861. Inderligheten knyttes her eksplisitt til en protestantisk tradisjon. Liksom protestantismen var en inderlighetsreligion, hvor hver enkelt kunne få kontakt med Gud gjennom en inderlig betraktning, var også kunsten oppfattet som bærer av et inderlighetsprinsipp. Forestillingen om den protestantiske inderligheten som preget et fattig folk, gjorde at de norske kritikere ble skeptiske til en franskinspirert koloristisk kunst, med bred penselføring. Kritikerne ønsket seg i stedet et maleri med en transparent overflate, hvor det inderlige innholdet kunne trenge gjennom.

Realismen søkte mot den objektive verden, mot hverdagen, men fortsatt var den grunnleggende forestillingen om at maleriet som medium ikke måtte tiltrekke seg oppmerksomhet selv, gjeldende. Maleriet var en transparent flate hvor livet og verden selv kunne åpenbare seg. Til tross for deres forskjellige dom over de unge realistene i 1880-årene, så var Dietrichson og Aubert på linje når de omfavnet realisme i kunsten for dens evne til å formidle «sannhet». Denne kunsten skulle bringe betrakteren i kontakt med noe substansielt som var gått tapt i det moderne, kapitalistiske samfunnet. For Dietrichson handlet en slik realisme om å gå opp i «naturens liv» (i pakt med idealismens syn på kunsten som en guddommelig åpenbaring); for Aubert gjaldt det å komme i kontakt med en mer spesifikk nasjonal natur og folkeliv som fortsatt var levende og som kunne stå som sunn motvekt i forhold til en sivilisasjon som var i ferd med å syke hen i mangel på røtter. Millet hadde vist veien, og norske malere burde følge hans eksempel og finne sine egne røtter.

Den norske kunsten ble hele tiden forstått i lys av den europeiske kulturen, og spesielt i forhold til den franske og den tyske kunsten. Norsk maleri ble etablert på den tyske tradisjonen, og flere av kritikere omfavnet naturlig nok den tyske forbindelsen fra 1840-årene og framover. Dietrichson forsøkte imidlertid i 1860-årene å distansere den nordiske kunsten fra den tyske, ved å hevde at mens den nordiske kunsten var preget av alvoret, så var den tyske kunsten karakterisert av begeistring. Slik kom tanken om at et inderlig alvor var særpreget for den nordiske kunsten. Det skilte den fra den overflatistiske franske kunsten og den begeistrede, nærmest overspente tyske kunsten.

Edvard Munch var en kontroversiell maler så lenge han var tett knyttet til den tyske og franske kunsten i 1890-årene. Da ble han identifisert med en sykelig og dekadent europeisk kultur, en kultur som også gjorde sine innbyggere nervøse og syke. Munchs kunst splittet publikum på denne tida, slik det er vanlig med enhver stor kunst som bryter med publikums forventninger. De bildene som lettest vant gjennomslag fra hans tidlige epoke, var de som kunne knyttes til «erindringens kunst» og til en nordisk inderlighet. Men det var først etter at han i Warnemünde i 1905 og senere i Kragerø begynte å male sine friluftsbilder i en «robust og

mandig» teknikk, som Thiis kalte det, at han ble en kunstner som kunne knyttes eksplisitt til den norske tradisjonen, og med det vinne større oppslutning blant publikum og kritikere.

I tida rundt 1910 hadde forestillingen om en norsk kunst preget av mandighet, kraft og styrke kommet til å bli dominerende i den kritiske diskursen. I møte med bildekunsten var det gjerne slike opplevelser man uttrykte sin fascinasjon for, i stedet for bilder preget av et inderlig uttrykk. Forskjellen kan eksemplifiseres ved en sammenligning mellom det inntrykket Bastien-Lepages *Jeanne d'Arc* ga på Verdensutstillingen i Paris i 1889 og Jens Thiis' opplevelse av den unge norske kunsten i en utstilling i Wien i 1912.

Julius Lange beskrev hvordan Bastien-Lepages bilde nærmest druknet blant alle bildene på utstillingen som kjempet om tilskuernes oppmerksomhet. Og han innrømmet at de ikke så godt ut på lang avstand:

Hans Malerier «tapetserer» meget daarlig. Der er ingen store, hele, dybe, klart mod hinanden stillede Farvemasser, der er aldeles ikke tilsigtet noget dekorativt Indtryk, nogen musikalsk – eller for at bruge A. Auberts træffende Udtryk: *symfonisk* – Virkning i Farverne. Alt er rørt ud i en lys graalig, blaalig, grønlig Forvirring, der ikke virker mer malerisk end at se ned i en Høstak.<sup>871</sup>

Men på kort avstand var det få andre bilder som interesserte så mye som Bastien-Lepages. Og Dietrichson kunne fortelle fra sitt møte på Verdensutstillingen, at *Jeanne d'Arc* «fængslede mig som i mit hele liv få billeder har fængslet mig». <sup>872</sup> Det var ved å gå tett inn på denne maleriske «høystakken» at bildets «dybe, intense inderlighed» kunne åpenbare seg.

For Thiis var møtet med de unge Matisse-elevenes kunst på utstillingen i Wien (som han hadde vært med å arrangere selv) en stor opplevelse, for i Wien kunne de tydelig kunsten å «henge» bildene, en kunst som var helt fraværende i norske utstillinger, som alle så ut som om de var «billedtapetsert» fra taket til gulvet. I Wien derimot, var den første fordringen til en utstilling, at den skulle virke «dekorativt, rolig, avveiet». Og Thiis beskrev hvordan de gikk fram for å oppnå dette:

Med pinlig Nøiagtighet avveies formater og Farvevirkninger mot hinanden, søkes Rythme opnaadd i den hele Vægs Farvevirkning og i de enkelte Vægges Samvirken. Visse koloristiske Tyngdepunkter fastholdes under Ophængningen, Kontrastvirkninger søkes, Balancen overholdes. Rythme er Maalet for det Hele. Det er en hel Rum-Musik.<sup>873</sup>

---

<sup>871</sup> J. Lange, «Bastien Lepage», 26-27.

<sup>872</sup> Lorentz Dietrichson, «'Erindringens kunst' – 'fantasien i kunsten'», 445.

<sup>873</sup> *Morgenbladet*, 18. februar 1912.

Av alle de forskjellige rommenes musikalske virkninger, var det rommet med Matisse-elevenes kunst som var det mest fargestrålende. Her hadde Thiis samlet bildene til Sørensen, Heiberg, Deberitz, Grande og Sandberg, og han hadde presentert dem sammen med et sentralt plassert portrettbilde malt av Munch. «Her spraker og gnistrer det av Grønt og Rødt, her klinger blaa og violette Toner ut av de dypeste Molklange, og her tindrer og perler gule og hvite Diskanttoner ovenpaa – det er som skummende Vin!», skrev Thiis begeistret. Han innrømmet at han hadde «stor personlig Nydelse» av å oppsøke dette rommet.

Omsider kunne en kritiker altså omfavne Thaulows påstand om at å nyte kunst var som å nyte et glass vin, eller champagne i Thiis' tilfelle. Men det var ikke Thaulows estetisisme Thiis kom til å omfavne. Enhver kunst som var for tett knyttet opp til den franske «artistiske» tradisjonen, hvor penselforedraget var lett og virtuost, hadde vansker for å slå gjennom i Norge. Det gjaldt både Thaulow og nyimpresjonistene. I stedet var det gjennom begrepet om det dekorative at interessen for kunsten ble ledet mot bildeflata, mot den rent kunstneriske behandlingen, slik Malmanger så riktig har hevdet. Men samtidig som «det dekorative» ledet blikket mot de rent kunstneriske kvalitetene, så knyttet det også forbindelse med livet, med hverdagen. Det viste ut over det formale verkets estetiske isolasjon.

På den ene sida kunne man forstå begrepet om det dekorative som en omfavning av en kunst som markerte sin opposisjon til den europeiske sivilisasjonen, som man gjerne betraktet som blodløs og dekadent. «Det dekorative» assosierte til folkekultur, til folks hverdagsliv, til en kunst som ikke var så opphøyd og vanskelig tilgjengelig. Thiis hadde i første halvdel av 1890-årene betraktet den som en søken etter kulturelle røtter som skulle garantere for det genuine og ekte ved den («en vild jagt efter naivitet»). Men samtidig bar begrepet om det dekorative med seg lovnaden om en helt ny type kunst, bygd opp rasjonelt ved kunnskaper om farger og fargers samvirkning, en kunst som kunne gestalte sin egen verden. Dette var Matissees kunst, den «dekorative dekorasjonen», som Maurice Denis kalte den.

Matisse-elevene tok opp denne rasjonelle bildekonstruksjonen i sin kunst. Men årsaken til at den slo gjennom var ikke den formale behandlingen (det rent maleriske) i seg selv; det var ikke fordi de framstilte en «øyets kunst» at de vant kritikernes bifall. Årsaken til deres suksess var at de brukte den rasjonelle behandlingen av kunstens virkemidler for å nå det sterke uttrykket. Slik balansertes den franske «objektive dekorasjonen» (Matisse og Cézanne) med den nordlige «subjektive dekorasjonen» (van Gogh). Resultatet var en dekorativ kunst som ikke følte så «gammeldags» eller «utidsmessig» som Munthes dekorative kunst var. Matisse-elevens fargersterke malerier kunne betraktes som en kunst som gjenspeilet det mo-

derne samfunnet med dets «sammentrengthet» (Thommessen) og «kraftkonsentrasjon» (Schnitler).

Det skjer mellom 1890 og 1914 en forskyvning i den kunstneriske følsomheten, der fokuset flyttes fra en inderlig kunst i tradisjon fra Millet til en fascinasjon for dekorativ kraft og «mandighet» i kunsten. Begrepet om det norske hadde utviklet seg fra Dietrichsons fattige inderlighet til den nye nasjonens «mandige» kraft. Likevel var den inderlige tradisjonen godt levende i de norske kunstneres og kritikernes bevissthet. Det var ikke bare Henrik Sørensen som drømte om en norsk kunst som skulle utvikle sin storhet gjennom en forening av en mandig, dagklar kunst på den ene sida og en inderlig, subjektiv kunst på den andre.

Einar Lexow ga uttrykk for en tilsvarende forventning i en artikkel publisert i *Samtiden* i 1915, kalt «Er kubismen et tilfeldig fænomen?». Den bygde på et foredrag han hadde holdt i Bergen i februar 1914, tre måneder før Jubileumsutstillingen på Frogner åpnet. Lexow mente at kubismen slett ikke var noen tilfeldig moteretning, men han avviste at den var framtidens kunst, da den satte den frie fantasien i system. I stedet så han for seg en storhetsperiode for den norske kunsten, med en dekorativ kunst som skulle bygge på stilskjønnhet og uttrykkskraft. Denne kunsten skulle være en syntese av skjønnheten i den kunstneriske behandlingen på den ene sida («Farvens skjønnhet, linjens skjønnhet, forenklingens og gjentakelsens skjønnhet, rytmens skjønnhet») og et subjektivt uttrykksbehov på den andre («det intense, det lyriske, eventyrets fantasiverden, alt dette kan endnu finde de tusen uttrykk i billedkunsten»).<sup>874</sup> Igjen er det syntesen mellom en fransk og en nordisk dekorativ tradisjon som skal gi en storhetsperiode for det norske maleriet.

Som Sørensen ville også Lexow at en slik tradisjon skulle bygge på en syntese av Munchs kunst med en yngre dekorativ kunst, men han lot Sørensen selv ta plassen til Erichsen og Wold-Torne. Det er ikke vanskelig å se ironien i dette. Sørensen hadde ikke selv klart å skape den syntesen han drømte om, og prosjektet utsettes igjen til framtida.

Drømmen om en syntese mellom den nordiske og den franske tradisjonen var drømmen om å forene modernismens to poler. Det var drømmen om at den rene kunstneriske behandlingen samtidig kunne formidle følelsen av «umiddelbarhet og væren-i-verden». Og det var nettopp håpet om å kunne oppnå en slik syntese som gjorde det til en moderne drøm.

---

<sup>874</sup> Se Einar Lexow, «Er kubismen et tilfeldig fænomen?», *Samtiden* 26 (1915): 264.

## Litteraturliste

- Anker, Peter. «Tradisjon og impuls i norsk malerkunst». *Kunsten i dag* 9 (1955), nr. 4:5-29.
- Aubert, Andreas. «Fra det franske nutidsmaleri». *Nordisk Tidsskrift* 7 (1884): 364-387.
- . «Kunstnerens fjerde høstutstilling». *Nyt Tidsskrift* 4 (1885): 513-527, 572-594.
- . «Den første norske kunstutstilling» [1891]. I *Norsk kultur og norsk kunst*, 124-146.
- . «Ny Kunst. Gerhard Munthes billedvævmønstre». *Nyt Tidsskrift (Ny række)* 1 (1892-1893): 611-628.
- . *Den nordiske naturfølelse og Johan Christian Dahl* [1894]. I *Maleren Johan Christian Dahl: Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*, redigert av Védastine Aubert, Anders Krogvik og Carl W. Schnitler. Kristiania: Aschehoug, 1920.
- . «Den dekorative farve, et norsk farve-instinkt». *Nordisk Tidsskrift* 19 (1896): 535-557.
- . «Dekorativ kunst. Og billedfremstillingens kunst». *Samtiden* 12 (1901): 259-269.
- . *Det nye Norges malerkunst 1814-1900: Kunsthistorie i grundlinjer* [1904]. Kristiania: Cammermeyers forlag, 1908.
- . «Hvad er kunsten?» *Samtiden* 20 (1909): 434-450.
- . *Norsk kultur og norsk kunst*. Redigert av Carl W. Schnitler. Kristiania: Steenske, 1917.
- . «Breve fra Andreas Aubert til Emil Hannover». *Samtiden* 32 (1921): 68-78.
- Aurier, G. Albert. «Le Symbolisme en peinture; Paul Gauguin» [1891]. Engelsk utg., «Symbolism in Painting: Paul Gauguin». I Chipp (red.), *Theories of modern art*, 89-93.
- . «Essai sur une nouvelle méthode de critique» [1893]. Engelsk utg., «Essay on a new method of criticism». I Chipp (red.), *Theories of modern art*, 87-89.
- Battersby, Christine. *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Baudelaire, Charles. *Le peintre de la vie moderne* [1863]. Dansk utg., *Det moderne livs maler*. Oversatt av Vibeke Theisen. Århus: Klim, 2001.
- Berg, Knut (red.). *Norges kunsthistorie*. Bd. 5. Oslo: Gyldendal, 1981
- Berg, Knut. «Maleriet 1870-1914: Perioden 1870-1900». I Berg, *Norges Kunsthistorie*, bd 5, 109-260.
- Blom, Ina. «Om en engstelig disiplin», *Kritikeren* (2008), nr. 2:3.  
[http://kritikerlaget.no/pdf/festskrift\\_skerm.pdf](http://kritikerlaget.no/pdf/festskrift_skerm.pdf)
- Borgersen, Terje. *Tidens trykk: En kunsthistoriografisk analyse av to norske Pioneroversikter*. Trondheim: Institutt for kunst- og medievitenskap, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement* [1979]. Engelsk utg., *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Oversatt av Richard Nice. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- . *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Redigert av Randal Johnson. Cambridge: Polity Press, 1993.
- . «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques» [1977]. Engelsk utg., «The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods». I Bourdieu, *The field of cultural production*, 74-111.
- . «Manet and the institutionalization of anomie» [1987]. I Bourdieu, *The field of cultural production*, 238-253. (Essayet var ikke tidligere gitt ut på fransk, men planlagt som et kapittel i en bok om Manet og impresjonismen.)



- . *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire* [1992]. Engelsk versjon, *The Rules of Art: Genesis and structure of the literary field*. Oversatt av Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Brenna, Arne. «Hans Jæger og Edvard Munch: Venenskapet». *Nordisk Tidskrift* 52 (1976): 89-115.
- . «Hans Jæger og Edvard Munch: Billedkunsten og litteraturen». *Nordisk Tidskrift* 52 (1976): 188-215.
- Bürger, Peter. *Theorie der avantgarde* [1974]. Norsk utg., *Om avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen akademiske forlag, 1998.
- . «Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie» [1979]. Engelsk utg., «The Institution of Art as a Category of the Sociology of Literature». I Christa og Peter Bürger, *The Institutions of art*, oversatt av Loren Kruger, 3-29. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.
- Chipp, Herschel B., red. *Theories of modern art: A source book by artists and critics*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Christophersen, H. O. *Marcus Jacob Monrad: Et blad av norsk dannelses historie i det 19. Århundre*. Oslo: Gyldendal, 1959.
- Christophersen, Tom. *Norsk litteraturkritikk 1770-1890: En antologi*. Oslo: Gyldendal, 1974.
- Clark, T.J. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers* [1984]. Revidert utg. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.
- . *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Collin, Christian. *Kunsten og moralen: Bidrag til kritik af realismens digtere og kritikere*. København: Gyldendal, 1894.
- Cordulack, Shelley Wood. *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*. Madison N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2002.
- Crow, Thomas E. *Painters and public life in eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Denis, Maurice. «De Gauguin et de Van Gogh au classicism» [1909]. Engelsk utg., «From Gauguin and Van Gogh to classicism». I Frascina og Harrison (red.), *Modern art and modernism*, 51-55.
- Detmold, Johan Herman. *Die Kunst, in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden* [1834]. Berlin: Rytten/Loening, 1955. I redigert norsk oversettelse: *Nytaarsgave for Kunstelskere, indeholdende: Anviisning til i tre Timer at blive Kunstkjender og Kunstdommer*. Christiania: Chr. Tønsberg, 1849.
- Dietrichson, Lorentz. *Skandinaviska konst-expositionen i Stockholm 1866: Sverige, Norge, Danmark, Finland*. Stockholm: særtrykk av *Ny Illustrerad Tidning*, 1866.
- . «Adolph Tidemand». *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 2 (1876): 141-161.
- . «Ännu ett ord om konstvärde». *Tidskrift för bildande konst och konstindustri* 2 (1876): 88-95.
- . *Adolph Tidemand: Hans liv og hans værker: et bidrag til den norske kunsts historie*. 2 bd. Christiania: Chr. Tønsbergs Forlag, 1878-79.
- . *Betegner den moderne naturalisme i poesien et fremskridt eller et forfald?: Foredrag holdt i Studentersamfundet lørdag den 11te november 1882*. Kristiania: Chr. Schibsted, 1882.
- . «Impressionisme: Et indlæg i dagens strid». I *Fra Kunstens Verden: Foredrag og Studier*, 167-208. København: Gyldendal, 1885.
- . «'Erindringens kunst' – 'fantasien i kunsten': Åbent brev til prof. Dr. Julius Lange». *Nordisk Tidskrift* 13 (1890): 438-447.

- . *Norges kunsts historie i det nittende århundre historie*. Redigert og gitt ut av Nils Messel. Oslo: Messel, 1991.
- Eggum, Arne. *Edvard Munch: Malerier – skisser og studier*. 3. oppl. Oslo: Stenersen, 1995.
- Elkins, James. *What happened to art criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Engberg, Hanne. *En frigørelseshistorie: Margrethe Vullum 1846-1918*. København: Gyldendal, 1994.
- Evjenth, Sylvi Cook. «De første kunstutstillinger – den første norske kunstkritikk? Glimt fra kunstmiljøet i Bergen på akademieleven J.C. Dahls tid». *Kunst og Kultur* 70 (1987): 144-158.
- Fosli, Halvor. *Kristianiabohemen: Byen, miljøet, menneska*. Oslo: Samlaget, 1994.
- Frascina, Francis og Charles Harrison, red. *Modern art and modernism: A critical anthology*. London: Harper & Row, 1982.
- Fried, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- . *Manet's Modernism, or the Face of Painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Greenberg, Clement. «'American-type' painting» [1955]. I Frascina og Harrison (red.), *Modern art and modernism*, 93-103.
- . «Milton Avery» [1957]. I *Clement Greenberg, modernism with a vengeance: 1957-1969*, redigert av John O. Brian, 39-44. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- . «Modernist painting» [1960]. I *Art in theory: 1900 – 1990: An anthology of changing ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood. 754-760. Oxford: Blackwell, 1992.
- Gran, Henning. «Henrik Sørensen og Matisse: Tre brev fra 1908-12». *Kunst og Kultur* 53 (1970): 39-52.
- Grimelund, Josef Jervell og Olav Flønes. *Trondhjems Kunstforening 1845-1945: Med kort tillegg om perioden 1945-1954*. Trondheim: i kommisjon hos F. Bruns bokhandels forlag, 1955.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962]. Norsk utg., *Borgerlig offentlighet: Dens fremvekst og forfall: Henimot en teori om det moderne samfunn*. Oversatt av Elling Schwabe-Hansen, Helge Høibraaten og Jon Øien. Oslo: Gyldendal, 2002.
- . «Das unvollendete Projekt der Moderne» [1980]. Engelsk utg., «Modernity – an incomplete project». Oversatt av Seyla Ben-Habib. I *Postmodern Culture*, redigert av Hal Foster, 3-15. London: Pluto Press, 1985.
- . *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen* [1985]. Engelsk utg., *The philosophical discourse of modernity: Twelve lectures*. Oversatt av Frederick Lawrence. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Halvorsen, Jens Brage. *Norsk forfatter-lexikon: 1814-1880*. 5 bd. Kristiania: Den Norske Forlagsforening, 1885-1908.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik* [1832]. Engelsk utg., *Aesthetics: Lectures on fine art*. 2 bd. Oversatt av T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. London: Verso, 1991.
- Johannessen, Ole Rønning. *Kunstkritikk og kunstideer i Norge fra 1820 til omkring 1880*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1950.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Norsk utg., *Kritikk av dømmekraften: (i utvalg)*. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax, 1995.
- Kemp, Wolfgang. *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Mäander, 1983.

- Kierkegaard, Søren. *Enten – Eller* [1843]. I *Samlede værker*, bd 2 og 3, utgitt av A.B. Drachmann, J.L. Heiberg og H.O. Lange, 5. utg. København: Gyldendal, 1994.
- Kirkholt, Tore. *Norsk kunstkritikk i brytningstid: møtet med det ikkje-figurative måleriet, 1945-1965*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen, 1996.
- Kloster, Robert. *Bergens kunstforening: 1838-1938*. Bergen: John Grieg, 1938.
- Krovgig, Anders. *Fra den gamle tegneskole: 1818-1918*. Kristiania: Steenske forlag, 1918.
- Krohg, Christian. «Den bildende Kunst som led i Kulturbevægelsen» [1886]. I *Kampen for tilværelsen* (1920), 9-19.
- «Det ene fornødne i Kunsten» [1888]. I *Kampen for tilværelsen* (1920), 20-25.
- «Impresjonistene» [1889]. I *Kampen for tilværelsen* (1989), 40-41
- «Symbolisme i nordisk bildende kunst» [1894]. I *Kampen for tilværelsen* (1920), 26-30.
- «Den norske kunstkritiks historie» [1900]. I *Kampen for tilværelsen* (1920), 54-61.
- «Høstutstillingen I-II» [1909]. I *Kampen for tilværelsen* (1989), 89-90.
- «'De seks'» [1911]. I *Kampen for tilværelsen* (1920), 227-233.
- «Mine billeder i det danske kunstmuseum» [1915]. I *Kampen for tilværelsen* (1920), 128-131.
- *Kampen for tilværelsen*. Bd 1. København: Gyldendal, 1920.
- *Kampen for tilværelsen*. Redigert av Holger Kofoed og Oscar Thue. Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989.
- Lange, Julius. *Nutids-kunst: Skildringer og karakteristiker*. København: Philipsen, 1873.
- «Den svenske og norske Kunst paa den nordiske Udstilling i Kjøbenhavn 1872» [1872]. I Lange, *Nutids-kunst*, 361-522.
- *Om kunstværdi: To foredrag*. København: G.E.C. Gad, 1876.
- *Bastien Lepage og andre Afhandlinger*. København: Philipsens, 1889.
- «Studiet i marken. Skilderiet. Erindringens kunst» [1889]. I *Udvalgte skrifter af Julius Lange*. Bd.3. 159-169. Redigert av Georg Brandes og P. Købke. København: Det nordiske forlag, 1903.
- Lange, Marit. «Sannhet og sunnhet». *Kunst og Kultur* 73 (1990): 85-101.
- «Edvard Munchs 'Natt i St. Cloud': Fortolkninger og forvrengninger» [1996]. I Lange, *Fra romersk barokk til norsk nyromantikk: Utvalgte artikler*, redigert av Ina Johannesen og Knut Ljøgodt, 79-91. Oslo: Oritz forlag, 2003.
- Lange, Marit og Nils Messel. «Maleriet 1870-1914: Perioden 1900-1914». I *Norges Kunsthistorie*, bd. 5, redigert av Knut Berg et al., 260-307. Oslo: Gyldendal, 1981.
- Langslet, Lars Roar. «Welhavens kultursyn». *Nytt norsk tidsskrift* 5 (1988), nr. 3:3-15.
- Langaard, Ingrid. *Edvard Munch: modningsår: En studie i tidlig ekspresjonisme og Symbolisme*. Oslo: Gyldendal, 1960.
- Lexow, Einar. «'De 14'». *Kunst og Kultur* 5 (1914-1915): 51-61.
- «Er kubismen et tilfældigt fænomen?» *Samtiden* 26 (1915): 256-266.
- Linneberg, Arild. *Norsk litteraturkritikks historie 1770-1940. Bind 2: 1848-1870*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.
- Malmanger, Magne. *Norsk malerkunst. Fra klassisisme til tidlig realisme*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 1981.
- «Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel: Fra 'erindringens kunst' til 'det dekorative'». I *Kunst og Kulturs* serie nr. 1, Oslo 1985.
- «'Impressionismen' og *Impressionisten*. Chr. Krohg og det moderne gjennombrudd i 1880-årene». I *Christian Krohg*, redigert av Oscar Thue og Ingeborg Wikborg, 31-49. Utstillingskatalog. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987,
- «Altertavlen som aldri ble malt». I *På klassisk grund: Meddelelser fra Thorvaldsens museum. Tilegnet Dyveke Helsted*, redigert av Eva Henschen, Bjarne Jørnæs og Torben Melander, 247-260. København: Ejlers, 1989.

- . «Betryggende modernitet». I *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*, redigert av Tone Skedsmo, 27-47. Utstillingskatalog. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1994.
- . «Kunstoppfatninger og kunstvurdering». I *Nasjonalgalleriets første 25 år, 1837-1862*, redigert av Marit Lange, 14-22. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998.
- . *Kunsten og det skjønne: Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til det 19. århundre*. Oslo: Aschehoug, 2005.
- McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre: Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. Berkeley, California: University of California Press, 1999.
- Meldahl, F. *Kunstudstillingerne ved Det Kongelige akademie for de skjønne kunster*. København: Hagerup, 1906.
- Messel, Nils. «Fra realistisk virkelighetsskildring til dekorativ form: Lysaker-kretsen og den 'norske' tradisjon». *Kunst og Kultur* 65 (1982): 152-171.
- . «Edvard Munch and his Critics in the 1880s». *Kunst og Kultur* 77 (1994): 213-227.
- Meyer, Siri. *Kunsthistoriens forhistorie i Norge: noen sentrale aspekter*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Bergen, 1983.
- Monrad, Marcus Jacob. *Tolv Forelæsninger om det Skjønne*. Christiania: Det Norske Studentersamfunds Forlag, 1859.
- . *Tankeretninger i den nyere tid: et kritisk rundskue* [1873]. Oslo: Tanum-Norli, 1981.
- . «Om Kunstvärderi». *Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri* 1 (1875): 145-156.
- . *Kunstretninger: Sex forelæsninger*. Christiania: Cappelen, 1883.
- . *Æsthetik: Det Skjønne og dets Forekomst i Natur og Kunst*. 2 bd. Christiania: Cammermeyer, 1890.
- Moi, Toril. *Ibsens modernisme*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax, 2006.
- Mortensen, Erik. *Kunstkritikkens og Kunstoppfattelsens Historie i Danmark*. 2 bd. København: Rhodos, 1990.
- Munch, Peter Andreas. *Om Skandinavismen*. Christiania: Johan Dahl, 1849.
- Munthe, Gerhard. *Minder og meninger fra 1850-årene til nu*. Kristiania: Cammermeyer, 1914.
- . «Kunstvärderier». *Samtiden* 9 (1898): 1-10.
- . «Rythmisk kunst» [1909]. I *Minder og meninger fra 1850-årene til nu*, 110-117.
- Mæhle, Ole. *Jens Thiis. En kunstens forkjemper*. Oslo: Gyldendal, 1970.
- Mørstad, Erik. *Christian Krohgs kunstteori i 1880-årene*. Oslo: Universitetet i Oslo, 1991.
- . «Professor Monrad og billedkunsten». *Kunst og Kultur* 70 (1987): 170-219.
- Nerbøvik, Jostein. *Norsk historie: 1860-1914: Eit bondesamfunn i oppbrot*. Oslo: Det norske samlaget, 1999.
- Nochlin, Linda. «Why have there been no great women artists?» [1971]. I *Art and sexual politics*, redigert av Thomas B. Hess og Elisabeth C. Baker, 1-43. New York: Collier Books, 1973.
- . *Realism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- Norton, Robert E. *Herders' Aesthetics and the European Enlightenment*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* [1925]. Norsk utg., *Kunsten bort fra det menneskelige*. Oversatt av Lorentz Eckhoff. Oslo: Cappelen, 1949.
- Parmann, Øistein. *Tegneskolen gjennom 150 år: [1818-1968]*. Oslo: Statens håndverks- og kunstindustriskole, 1970.
- Perry, Gill. «Primitivism and the 'Modern'». I *Primitivism, cubism, abstraction: The early twentieth century*, redigert av Charles Harrison, Francis Frascina og Gill Perry, 3-85. New Haven: Yale University Press, 1993.

- Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*. 5. utg. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Pryser, Tore. *Norsk historie 1814-1860: Frå standsamfunn til klassesamfunn*. Oslo: Det norske samlaget, 1999.
- Rosenblum, Robert. *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Sanness, John. *Patrioter, intelligens og skandinaver: Norske reaksjoner på skandinavismen før 1848*. Oslo: Universitetsforlaget, 1959.
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen: In einer Reihe von Briefen* [1795]. Norsk utg., *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Oversatt av Sverre Dahl. Oslo: Solum, 2001.
- Skmedling, Olga. *Høstutstillingen – Bildende Kunstneres Styre – forutsetninger*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1980.
- Schnitler, Carl Wille. *Slegten fra 1814: Studier over norsk embedsmanskultur i klassicismens tidsalder 1814-1840: Kulturformene*. Kristiania: Aschehoug, 1911.
- Shiner, Larry. *The invention of art: A cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Skedsmo, Tone. «Hos kunstnere, polarforskere og mesener: Lysakerhjem rundt Århundreskiftet». *Kunst og Kultur* 65 (1982): 131-151.
- Slagstad, Rune. *De nasjonale strateger*. Oslo: Pax, 1998.
- Solhjell, Dag. *Akademiregime og Kunstinstitusjon: Kunstpolitikk fram til 1850*. Oslo: Unipub, 2004.
- Stenseth, Bodil. *En norsk elite: Nasjonsbyggerne på Lysaker, 1890-1940*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Stenstadvold, Håkon. *Idekamp og stilskifte i norsk malerkunst: 1900-1919*. Oslo: Brun, 1946.
- Sveen, Dag. «Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv». I *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, rediger av Dag Sveen, 9-115. Oslo: Pax, 1995.
- Sørby, Hild. «Kunstinstitusjonene i Norge – oppkomst og fremvekst». I *Kunst- og Kulturformidling*, redigert av Trond Andreassen, Arnfinn Bø Rygg og Hild Sørby, 27-50. Stavanger: Universitetsforlaget, 1985.
- Sørensen, Henrik: «Thorvald Erichsen og Oluf Wold Torne». *Kunst og Kultur* 1 (1910-1911): 242-251.
- Sørensen, Øystein. *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*. Oslo: Cappelen, 1997.
- Thiis, Jens. «Edvard Munch: (Et fragment)». *Samtiden* 12 (1901): 24-30.
- . *Norske malere og billedhuggere*. 3 bd. Bergen: John Grieg, 1904-1907.
- . «Whistler og van Gogh: En forelæsnings». *Samtiden* 18 (1907): 547-563.
- . «Den internationale kunstutstilling i Köln». *Kunst og Kultur* 2 (1911-1912): 234-237.
- . «Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri». *Kunst og Kultur* 3 (1912-1913): 1-46.
- . «Betragtninger over norsk malerkunst i aaret 1914». I *Norge 1814-1914: Tekst og bilder av norske forfattere og kunstnere*, redigert av W.C. Brøgger, Nordahl Rolfsen og Erik Werenskiold, 363-381. Kristiania: Cammermeyer, 1914.
- . *Samlede avhandlinger om Nordisk Kunst*. Kristiania: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1920.
- . *Nordisk kunst i dag*. Kristiania: Gyldendal, 1923.
- . *Edvard Munch og hans samtid: Slekten, livet og kunsten, geniet*. Oslo: Gyldendal, 1933.
- Thommessen, Rolf. *Norsk billedkunst: En historisk veiledning*. Kristiania: Aschehoug, 1904.
- . «A propos høstutstillingen». *Samtiden* 16 (1905): 560-565.
- Thue, Oscar. *Christian Krohg*. Redigert av Knut Berg. Oslo: H. Aschehoug & Co., 1997.
- Tveteraas, Trygve. «Publikum i åttiårene». *Samtiden* 42 (1931): 511-525.

- Vollsnes, Arvid O., red. *Norsk musikkhistorie. Bind 2, 1814-70: Den nasjonale tone*. Oslo: Aschehoug, 2000.
- Welhaven, Johan Sebastian. *Samlede verker*. 5 bd. Oslo: Universitetsforlaget, 1990-1992.
- «Christiania vinter- og sommerdvale» [1832]. I *Samlede verker*, bd. 3, 193-204.
- «Kunstudstilling i Børslokalet» [1841]. I *Samlede verker*, bd. 3, 413-415.
- «Brev 75. Til Hjalmar Kjerulf» [1844]. I *Samlede verker*, bd. 5, 160-164.
- Werenskiold, Erik. *Kunst. Kamp. Kultur: Gjennem 40 aar i tekst og billeder*. Kristiania: Cammermeyer, 1917.
- «Impressionisterne» [1882]. I *Kunst. Kamp. Kultur*, 63-67.
- «Rembrandt og Cézanne» [1908]. I *Kunst. Kamp. Kultur*, 96-98.
- Werenskiold, Marit. *De norske Matisse-elevene: læretid og gjennombrudd, 1908 – 1914*. Oslo: Gyldendal, 1972.
- «Fleskum-kolonien 1886 og den norske sommernatt». *Kunst og Kultur* 71 (1988): 2-30.
- Wergeland, Henrik: *Samlede skrifter: Trykt og utrykt*. Bd. 3. Utgitt av Herman Jæger og Didrik Arup Seip. Oslo: Steen, 1934.
- Wichstrøm, Anne. *Kvinneliv, kunstnerliv: Kvinnelige malere i Norge før 1900*. 2. utg. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Wilkene, Cl. «Om vor tids nervøsitet». *Skilling-Magazin* 53 (1887): 53-55, 69-70.
- Willoch, Sigurd. *Kunstforeningen i Oslo: 1836-1936*. Oslo: Blix, 1936.
- Winckelmann, Johann J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1755]. Engelsk utg., «Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture». I *The art of art history: A critical anthology*, redigert av Donald Preziosi, 31-39. Oxford: Oxford University Press, 1998
- Wrigley, Richard. *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Østby, Leif. *Fra naturalisme til nyromantikk: En studie i norsk malerkunst i tiden ca. 1888-1895*. Oslo: Gyldendal, 1934.
- Østvedt, Einar. *Frits Thaulow: Mannen og verket*. Oslo: Dreyer, 1951.
- Aarnes, Asbjørn. *J.S. Welhaven: Kritiker og dikter*. Oslo: Det norske studentersamfunds kulturutvalg, 1955.
- Aaserud, Anne. «Tolkninger av impresjonismen i Norge i 1880-årene». *Kunst og Kultur* 77 (1994): 105-118.

# Kildehenvisninger

I avhandlingen er det siterte fra eller referert til stoff fra mange av tidens aviser/blader. Følgende inneholder artikler som ikke finnes trykt opp i andre kilder jeg har brukt.

## *Adresseavisen*

24. desember 1824.  
31. desember 1824.  
25. desember 1902.  
4. januar 1903.

## *Aftenbladet*

18. juli 1857  
19. juli 1857  
27. juli 1857  
4. august 1857  
6. august 1857  
8. august 1857  
29. juni 1861  
2. juli 1861  
6. juli 1861  
9. juli 1861  
18. juli 1861  
31. juli 1861  
8. august 1861  
27. august 1861  
30. juni 1877

## *Aftenposten*

14. februar 1880  
11. mars 1880  
12. mars 1880  
13. mars 1880  
26. oktober 1880  
29. april 1882  
15. november 1882  
30. november 1882  
8. desember 1883  
17. oktober 1884  
18. oktober 1884  
25. oktober 1884  
29. oktober 1884  
8. november 1884  
22. november 1884  
5. november 1885  
12. november 1885  
8. november 1886

## *Aftenposten forts.*

9. oktober 1892  
16. november 1892  
4. oktober 1895  
29. oktober 1895  
2. oktober 1901  
2. oktober 1902  
8. oktober 1902  
22. oktober 1904  
14. februar 1906  
21. oktober 1906  
13. januar 1907  
3. mars 1907  
15. mars 1907  
28. april 1907  
22. oktober 1907  
25. november 1907  
11. mars 1908  
11. oktober 1908  
1. november 1908  
21. mars 1909  
2. oktober 1909  
5. oktober 1909  
10. oktober 1909  
11. mars 1910  
19. oktober 1910  
9. april 1911  
26. april 1911  
10. september 1911  
14. mai 1914

## *Bergens Tidende*

23. november 1895  
5. desember 1895  
12. desember 1895

## *Den Constitutionelle*

nr. 82, 1836  
21. november 1836  
nr. 35 1837  
nr. 46 1837  
30. mai 1841

**Dagbladet**

29. april 1878  
17. april 1880  
26. juni 1880  
30. oktober 1880  
24. november 1880  
27. november 1880  
1. februar 1881  
26. mars 1881  
19. desember 1881  
4. mars 1882  
2. mai 1882  
17. november 1882  
18. november 1882  
22. november 1882  
15. desember 1883  
20. desember 1883  
22. desember 1883  
2. oktober 1887  
9. oktober 1887  
30. oktober 1887  
6. november 1887  
10. desember 1888  
19. mai 1889  
13. oktober 1889  
14. september 1890  
21. september 1890  
5. november 1890  
6. april 1895  
23. oktober 1897  
9. oktober 1900  
25. oktober 1900  
27. oktober 1900  
2. november 1900  
5. november 1900  
1. november 1910  
8. oktober 1912  
16. mai 1914

**Dagen**

21. desember 1883  
7. november 1885  
20. oktober 1886

**Dagsavisen**

21. oktober 1909

**Den 17. mai**

12. november 1895

**Illustreret Nyhedsblad**

11. mars 1854  
nr. 52 1854

**Kristiania Intelligenssedler**

9. oktober 1890

**Kunstbladet (København)**

20. august 1888

**Landsbladet**

25. oktober 1909

**Morgenbladet**

15. februar 1838  
15. september 1844  
24. september 1844  
26. september 1844  
28. september 1844  
18. november 1844  
19. november 1844  
21. november 1844  
22. november 1844  
10. desember 1844  
15. desember 1844  
23. januar 1845  
24. januar 1845  
26. januar 1845  
22. april 1845  
9. juli 1845  
13. november 1845  
nr. 335 1846  
5. desember 1847  
25. juni 1856  
27. juni 1856  
30. juni 1856  
2. juli 1856  
6. juli 1856  
9. juli 1856  
21. juni 1857  
23. august 1857  
30. august 1857  
6. september 1857  
20. september 1857  
nr. 10 1869  
26. januar 1969  
nr. 53 1870  
13. juli 1877  
14. juli 1877



***Morgenbladet forts.***

15. juli 1877  
18. juli 1877  
2. juli 1878  
4. juli 1878  
12. juli 1878  
10. november 1878  
9. mai 1879  
22. oktober 1880  
31. oktober 1880  
12. januar 1881  
21. juni 1881  
10. juli 1881  
1. oktober 1881  
4. desember 1881  
11. januar 1882  
7. mars 1884  
4. november 1884  
2. november 1886  
9. november 1886  
16. oktober 1895  
23. oktober 1895  
26. oktober 1895  
30. oktober 1895  
1. november 1895  
4. oktober 1900  
12. oktober 1900  
17. oktober 1900  
8. mai 1902  
14. mai 1902  
17. mai 1902  
25. mai 1902  
30. mai 1902  
17. februar 1907  
13. september 1911  
18. februar 1912  
12. april 1912  
13. mai 1914  
11. oktober 1914

***Morgenposten***

18. oktober 1909

***Rigstidende***

23. november 1847

***Social-Demokraten***

25. oktober 1909  
3. november 1909

***Tidens Tegn***

16. oktober 1914  
3. mai 1911

***Verdens Gang***

20. desember 1883  
27. april 1889  
27. november 1891  
28. november 1891  
7. februar 1893  
9. februar 1893  
15. februar 1893  
1. oktober 1900  
10. oktober 1900  
19. oktober 1900  
11. desember 1900  
29. oktober 1901  
31. oktober 1901  
4. november 1901  
30. oktober 1902  
8. mars 1909  
6. oktober 1909  
11. oktober 1910  
24. oktober 1911

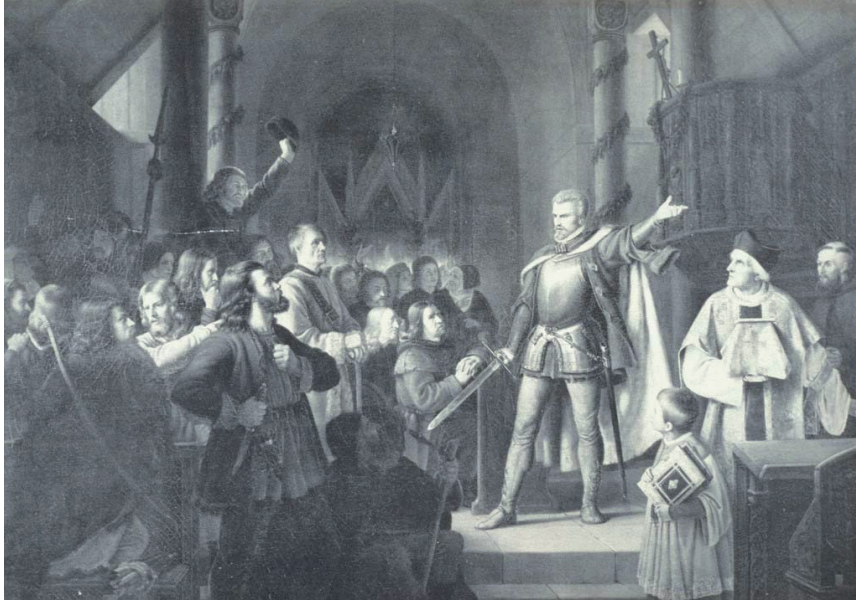
## Illustrasjoner



Figur 1: *Laokoon-gruppen*, 1. århundre e. Kr., Roma: Vatikanmuseet.



Figur 2: Wilhelm von Kaulbach, *Jerusalems ødeleggelse*, 1846, München: Neue Pinakothek.



Figur 3: Adolph Tidemand, *Gustav Wasa taler til Dalefolket i Mora Kirke*, 1841, privat eie.



Figur 4: Carl-Wilhelm Hübner, *Tyske utvandrere på kirkegården*, 1846, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 5: Christen Dalsgaard: *Landsbysnekkeren bringer kisten til det døde barn*, 1857, København: Statens Museum for Kunst.



Figur 6: Christen Dalsgaard: *Mormoner på besøg hos en tømrer på landet*, 1856, København: Statens Museum for Kunst.



Figur 7: Adolph Tidemand: *Haugianerne*, 1852, Oslo: Nasjonalgalleriet. (Replikk av maleriet i Düsseldorf Kunstmuseum fra 1848.)



Figur 8: Constantin Hansen: *Det Indvendige af den gamle hammermølle ved Hellebæk*, 1859. København: Statens Museum for Kunst.



Figur 9: Adolph Tidemand: *Avskjeden med de gamle foreldre*, 1855, privat eie.



Figur 10: Christian Krohg: *Daggry*, 1880, København: Statens Museum for Kunst.



Figur 11: Christian Krohg: *Sypike*, 1881, Göteborgs Konstmuseum.



Figur 12: Erik Werenskiöld: *Et møte*, 1881, privat eie.



Figur 13: Hans Heyerdahl, *Det døende barnet*, 1881, Oslo: Nasjonalgalleriet. (Replikk av maleriet som ble stilt ut i Christiania Kunstforening i sesongen 1880-1881)





Figur 14: Karl Theodor von Piloty, *Seni ved Wallensteins lik*, 1855, München: Neue Pinakothek.



Figur 15: Jean François Millet, *Angelus*, 1857-1859, Paris: Musée d'Orsay.



Figur 16: Jules Bastien-Lepage, *Hoyonnen*, 1877, Paris: Musee d'Orsay.



Figur 17: Erik Werenskiold, *En bondebegravelse*, 1885, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 18: Fritz Mackensen, *Gudstjeneste på landet*, 1895, Hannover: Historischen Museum.



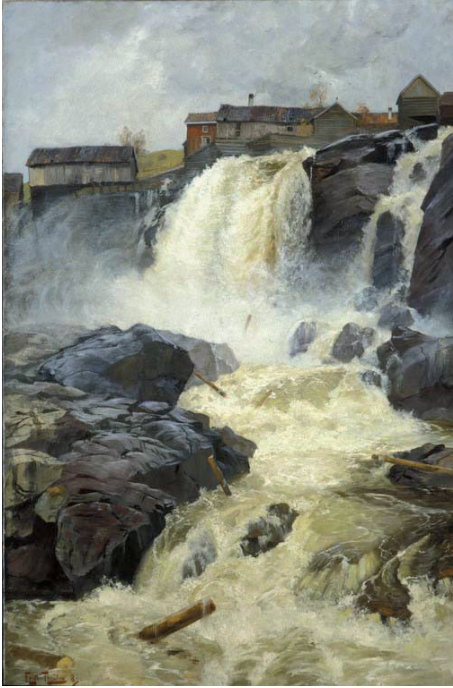
Figur 19: Amalia Lindegren, *Frokosten*, 1866, Stockholm: Nasjonalmuseet.



Figur 20: Harriet Backer, *Blått interior*, 1883, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 21: Alfred Roll, *Le Travail. Chantier de Surene* (utstilt på Salongen 1885).



Figur 22: Frits Thaulow, *Haugsfossen ved Modum*, 1883, Oslo: Nasjonalgalleriet.



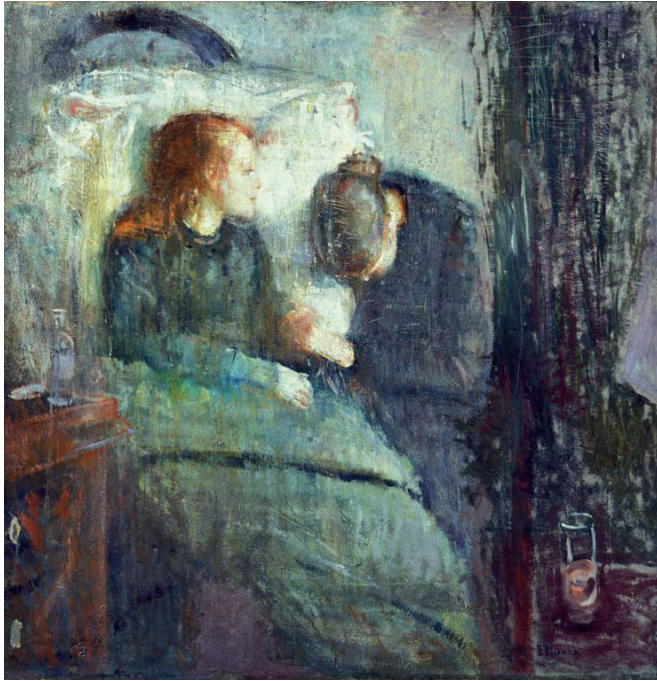
Figur 23: Edvard Munch, *Morgen*, 1884, Bergen: Rasmus Meyers samlinger.



Figur 24: Edvard Munch, *Karl Jensen-Hjell*, 1885, privat eie.



Figur 25: Christian Krohg, *Syk pike*, 1880-1881, Oslo: Nasjonalgalleriet



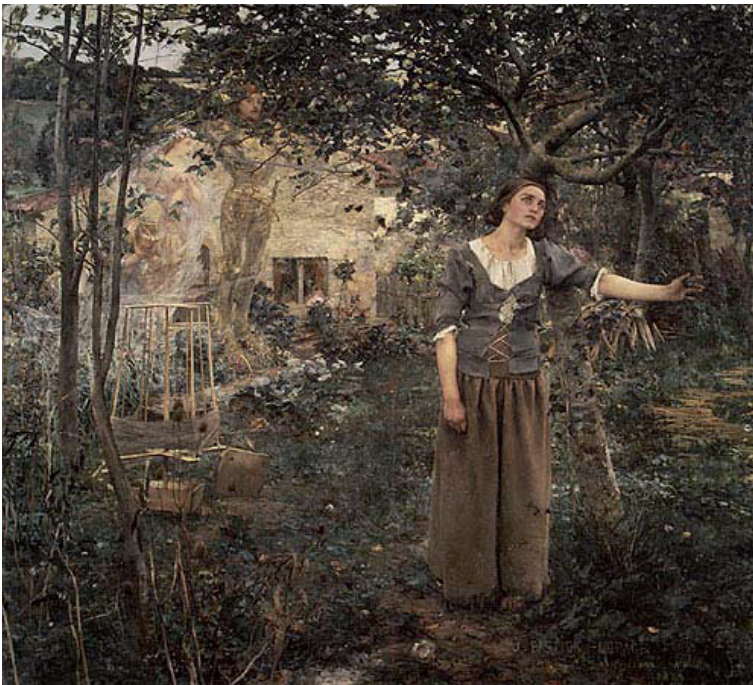
Figur 26: Edvard Munch, *Syk pike*, 1886, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 27: Harriet Backer, *Chez moi*, 1887, Oslo: Nasjonalgalleriet.

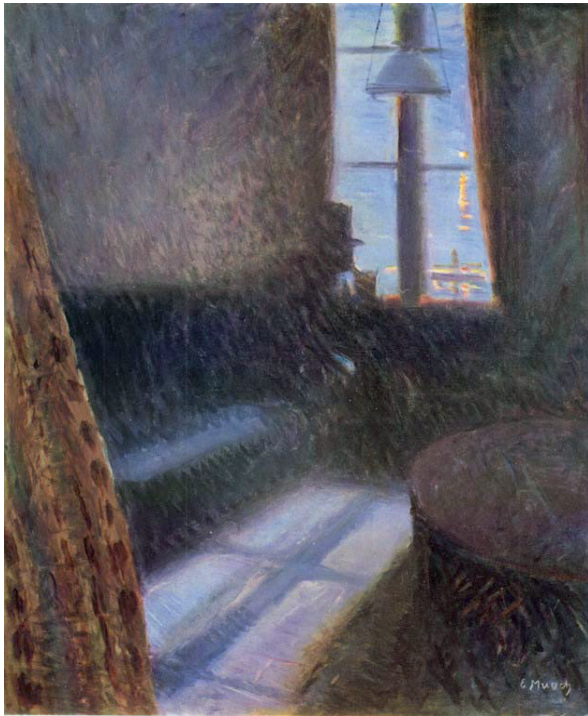


Figur 28: Alexandre Cabanel, *Det tapte paradiset*, 1867, privat eie

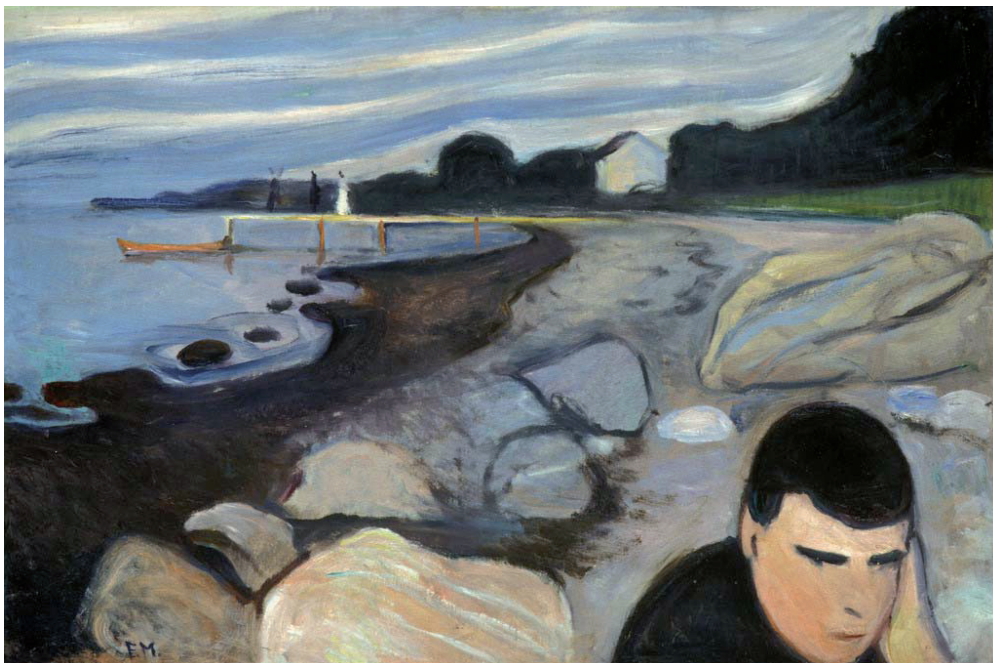


Figur 29: Jules Bastien-Lepage, *Jeanne d'Arc*, 1879, New York: Metropolitan Museum of Art.

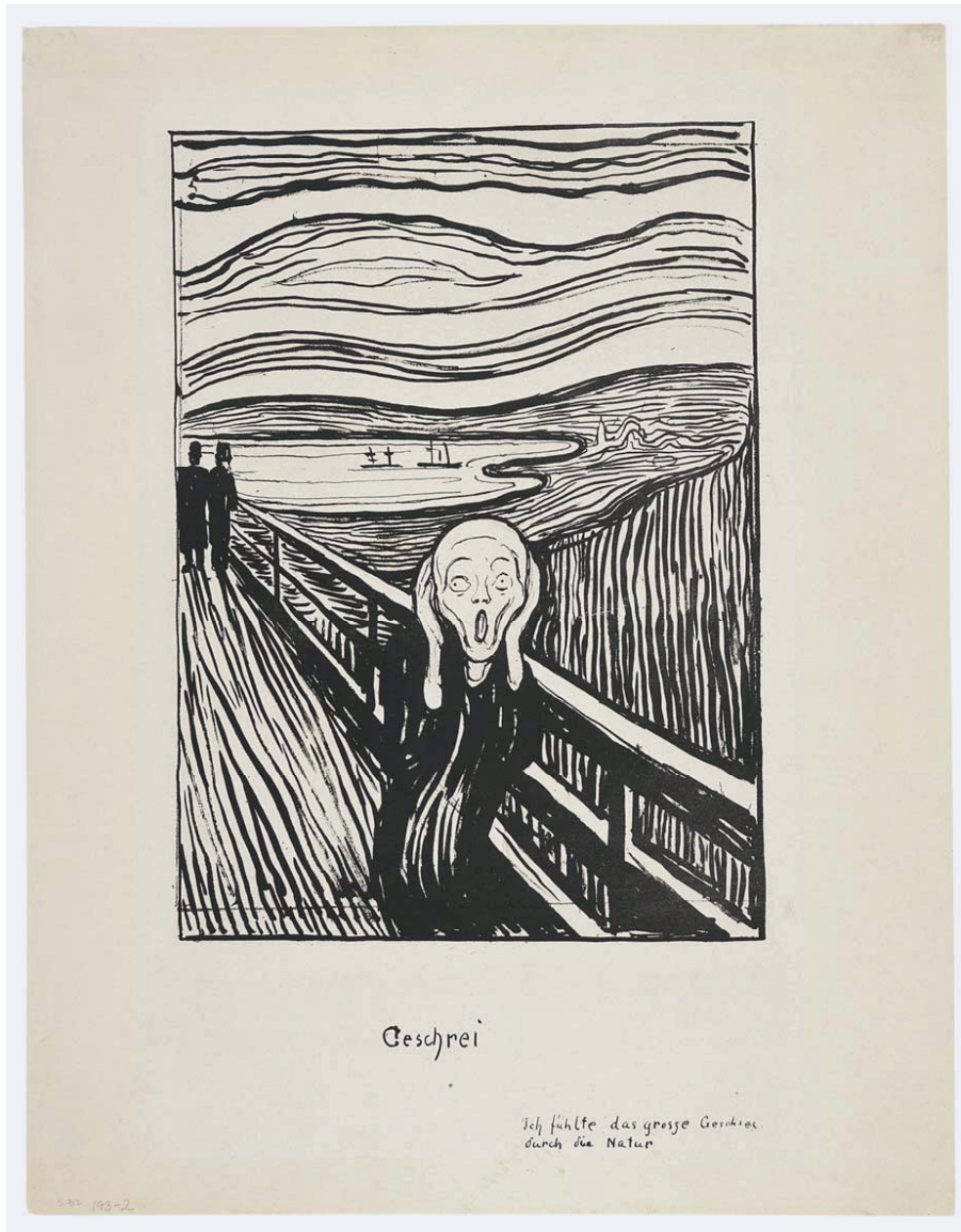




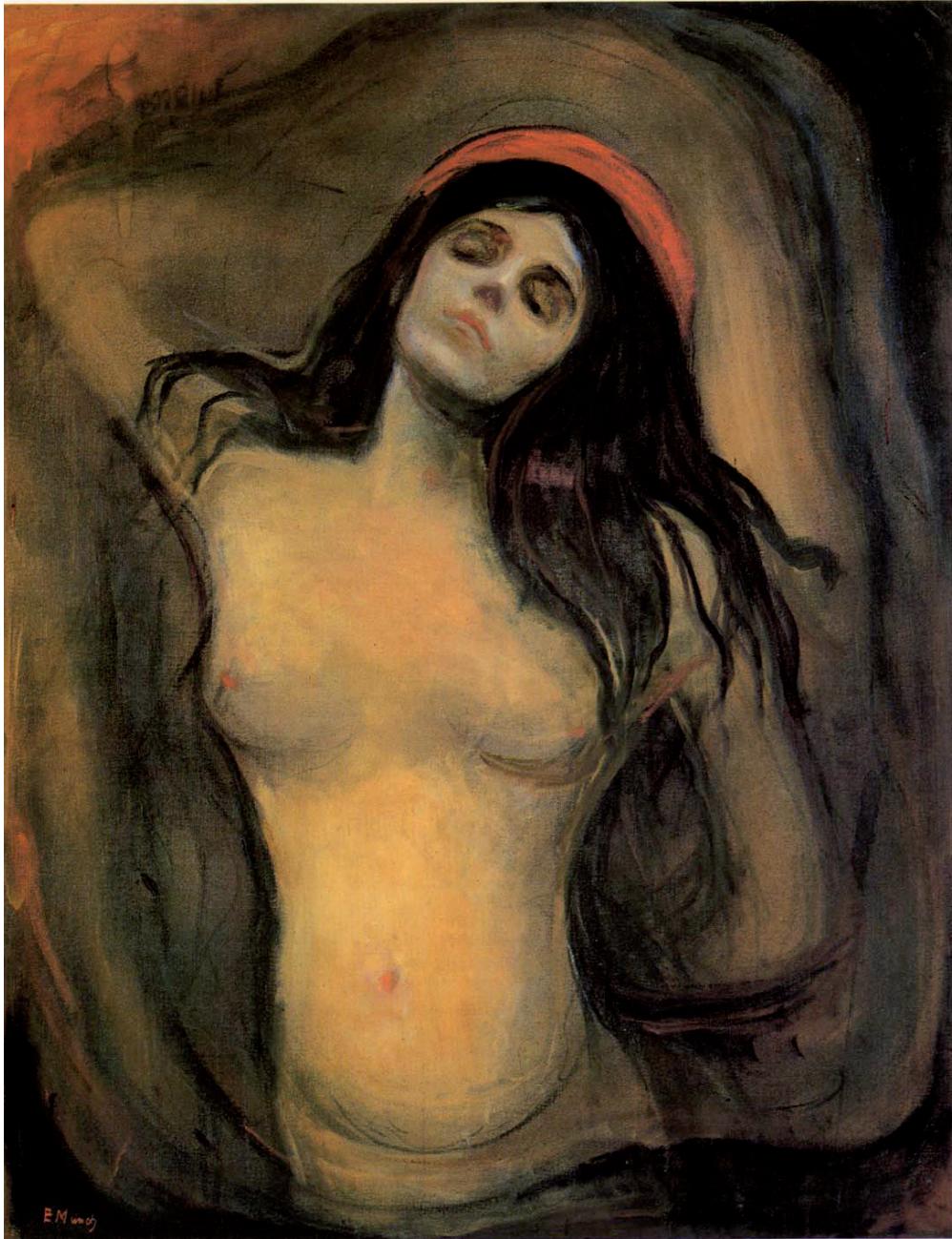
Figur 30: Edvard Munch, *Natt i St. Cloud*, 1890, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 31: Edvard Munch, *Aften (Melankoli)*, 1891, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 32: Edvard Munch, *Skrik*, litografi, 1895.



Figur 33: Edvard Munch, *Madonna*, 1893-1894, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 34: Edvard Munch, *Hvit natt*, 1900-1901, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 35: Kitty Kielland, *Sommernatt*, 1886, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 36: Eilif Peterssen, *Sommernatt*, 1886, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 37: Eilif Peterssen, *Nocturne*, 1887, Stockholm: Nationalmuseum.



Figur 38: Thorvald Erichsen, *Landskap fra Kviteseid*, 1900, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 39: Gerhard Munthe, *Trollebottn*, akvarell, 1892, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 40: Bernhard Folkestad, *Grønnsaker*, 1906, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 41: Bernhard Folkestad, *Loftsinterior (Mørkeloftet)*, 1905, Oslo: Nasjonalgalleriet.



Figur 42: Thorvald Erichsen, *Vinter, Vestre Gausdal*, 1907, privat eie.

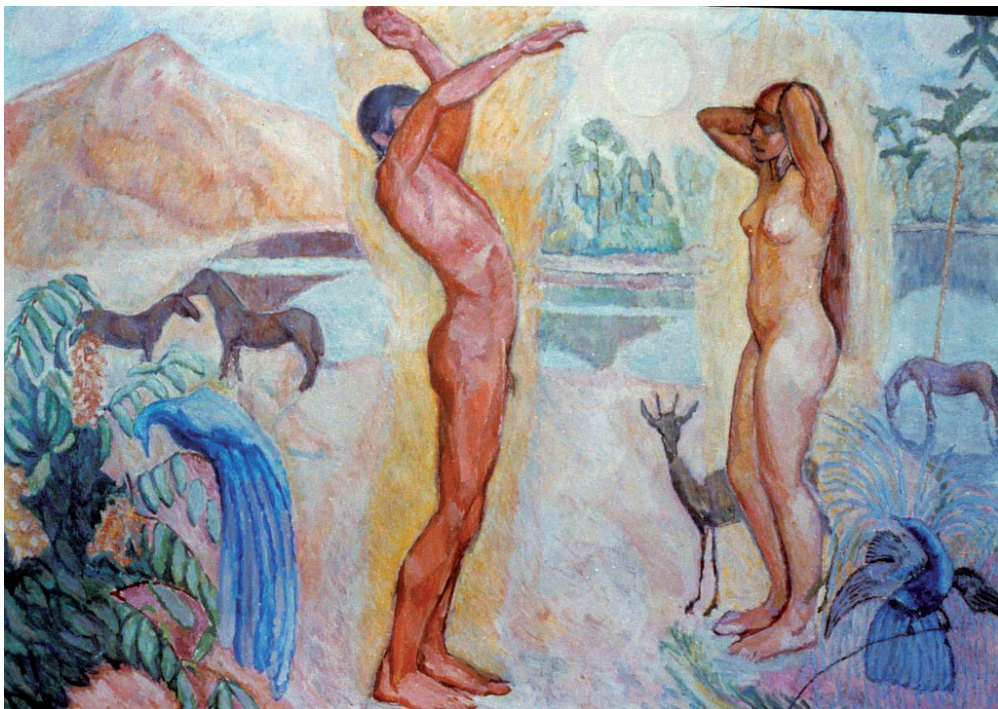


Figur 43: Henrik Sørensen, *Svartbekken*, 1909, Bergen: Rasmus Meyers samlinger.





Figur 44: Edvard Munch, *Historien*, 1909-1916, Oslo: Universitetets aula.



Figur 45: Henrik Sørensen, *Adam og Eva*, 1913-1914, Bergen: Rasmus Meyers samlinger.

# Vedlegg

Fig. 1: En av de uttallige versjonene på nettet.

Fig. 2: Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/index1.html>)

Fig. 3: Husker ikke hvor dette er hentet fra.

Fig. 4: Hentet fra et privat fotoalbum på nettet. Bildet er imidlertid Nasjonalgalleriets, og de har publisert det på nettet:

<http://harriet.nasjonalmuseet.no/ukenskunstverk/index.php?showimage=22>

Fig. 5: På nettsidene til Statens Museum for Kunst: <http://www.smk.dk/>

Fig. 6: På nettsidene til Statens Museum for Kunst: <http://www.smk.dk/>

Fig. 7: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 8: På nettsidene til Statens Museum for Kunst: <http://www.smk.dk/>

Fig. 9: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 10: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 11: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 12: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 13: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 14: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 15: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 16: Lastet ned fra nettet, men usikker på fra hvor. Det ligger veldig mange versjoner av dette bildet ute.

Fig. 17: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se: <http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 18: Usikker.

Fig. 19: Fra Wikimedia Commons: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frukosten\\_av\\_Amalia\\_Lindegren\\_1866.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frukosten_av_Amalia_Lindegren_1866.jpg)

Fig. 20: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 21: Fra en fransk nettside om kunstneren: <http://celtiq.perso.neuf.fr/alfrero13.html>

Fig. 22: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 23: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 24: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 25: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 26: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 27: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 28: Antakelig hentet fra denne sida på nettet: <http://theothermccain.com/2011/01/31/six-days-and-a-rib/>

Fig. 29: Hentet fra nettsidene til Metropolitan Museum of art:  
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/89.21.1>

Fig. 30: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 31: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 32: Usikker. Funnet på nettet. Det finnes mange versjoner av dette, siden det er et litografi.

Fig. 33: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 34: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 35: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 36: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 37: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 38: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 39: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 40: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 41: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 42: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 43: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 44: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

Fig. 45: Den kunsthistorisk bildedatabasen, UiO. Se:  
<http://www.hf.uio.no/ifikk/tjenester/kulturhistorie/>

"The Images used in this thesis which are downloaded from "The Web Gallery of Art"  
<<http://www.wga.hu/index1.html>>  
can only be used for educational and personal purposes"