

## «På randen av mysteriet»

*Jens Thiis om kolorismen og det materielle synet på kunsten*

Jens Thiis insisterte på at å verdsette kunst handla om å sjå *materielt* på kunsten. Det var berre gjennom eit blikk for dei materielle kvalitetane at publikum kunne lære seg å få grep om dei kunstnariske kvalitetane i kunstverket.<sup>1</sup> Interessa for det materielle i kunsten er også sterkt til stades i den kritiske diskursen i dag. Denne interessa har røter i mellom anna *nymaterialismen*, ein interdisiplinær og politisk orientert teori som markerte seg i åra like før tusenårsskiftet. Nymaterialistane vende interessa si mot materien, i reaksjon mot ein vestleg tradisjon som har sett materien som passiv og som blotta for meining. Imot dette vektlegg nymaterialistane materien som levande og verksam. Artikkelen undersøker sambandet mellom Thiis' interesse for det materielle i kunsten og nymaterialismen si forståing av den materielle vendinga i kunsten.

Den nymaterialistiske vendinga er mellom anna ein reaksjon på klimaendringane, der naturen er bringa ut av balanse som følge av mennesket si utnytting av han. Nymaterialismen er difor oppteken av at mennesket må etablere ein ny relasjon til naturen, basert på ein posthumanistisk filosofi.<sup>2</sup> Ein tilsvarande reaksjon finst hos den tyske filosofen Gernot Böhme (1937–2022). Böhme har gjennom omgrepet *atmosfære* søkt å gjera estetikken til det han ein gong var: ein teori om sansing og persepsjon. Gjennom dette omgrepet vil Böhme bringe inn den affektive dimensjonen i forholdet

---

1 Thiis 1909, s. 11.

2 Posthumanistisk filosofi går bort frå forståinga av mennesket som eit vesen som er definert ved sin forskjell frå ikkje-menneske eller dyr. I posthumanismen har ikkje mennesket ein privilegert posisjon i naturen og kan difor heller ikkje ha ei rolle som herre eller forvaltar av planeten og dei andre levande organismane her. Sjå Wolfe 2018, s. 356–359.

mellom menneska og miljøet deira, som han ser som viktig fordi miljøet også handlar om å føle seg vel. Også estetikken til Böhme er ein materialistisk estetisk teori, fordi han etablerer eit materielt grunnlag for atmosfærar. Til forskjell frå nymaterialismens posthumanisme er det eit nytt humanistisk perspektiv Böhme etablerer. Dette gjer at hans estetikkk på mange vis er nærare Thiis' kunstforståing enn det som er tilfellet med nymaterialismen, for også Thiis hadde eit tydeleg humanistisk perspektiv i synet på kunsten.

Både nymaterialismen og den nye estetikken til Böhme har eit økologisk siktemål. Relasjonen mellom mennesket og naturen er difor sentral hos dei båe. Artikkelen argumenterer for at Thiis' oppmoding til tilskodaren om å lere seg å sjå materielt på kunsten handlar om den trongen det moderne mennesket har etter å reaktivere ei kjensle for det kroppslege, for dei sanslege sidene ved det å leva. Denne interessa deler han med nymaterialismen og Böhmes nye estetikkk.

## Nymaterialismen og verdas vibrasjonar

Nymaterialismen sprang ut av teoriar utvikla av den meksikanske kunstnaren og filosofen Manuel DeLanda (f. 1952) og den italiensk-australske feministiske filosofen Rosi Braidotti (f. 1954).<sup>3</sup> Sidan har interessa for materie og for materiale spreidd seg over ulike fagfelt, som kunst, litteraturstudium, antropologi, politisk filosofi og feministisk teori. Ved sida av Braidotti har feministiske teoretikarar som Karen Barad (f. 1956), Jane Bennett (f. 1957) og Elizabeth Grosz (f. 1952) interessert seg for det materielle i eit oppgjer med den språklege vendinga og den sosiale konstruksjonismen innanfor filosofien. Dette handlar mellom anna om at ein kjem til å forstå materien som noko som ikkje er framandt for menneska, men som er fylt med liv.

Nymaterialismen kritiserer særleg ein vestleg tradisjon som har vore prega av logosentrismen. I denne tradisjonen blir materien sett på som livlaus, medan forma er fylt av liv. Logosentrismen handlar om korleis det skrivne språket har vorte den privilegerte staden for kommunikasjon og meining, medan materien blir sett på som mindreverdige, av di det er vanskeleg å få grep om i ei tydeleg meining her.<sup>4</sup> Logosentrismen er også ein antroposentrisme,<sup>5</sup> sidan fornuft er noko som særpregar menneska.

I oppgjeret med logosentrismen og antroposentrismen ser vi ei tydeleg omvurdering av materien hos nymaterialistane. Karen Barad snakkar om at materie og materialar

3 Sjå Witzgall 2018, s. 14.

4 Wagner 2015, s. 29. Logosentrismen er også kjønna, då fornuft (logos) og form er noko som høyrer til ein mannleg skapar, som handterer og formgjev ein materie som blir assosiert med det kvinnelege.

5 Antroposentrisme handlar om at mennesket blir forstått som sentrum eller midtpunkt.

har *agency*, medan Jane Bennett og Elizabeth Grosz nyttar omgrepet *vibrant matter* for å understreke at materien ikkje er livlaus, men har eit ibuande, vibrerande liv. Tanken om ein *vital materialiet*, som Bennet kallar det, blir viktig då det signaliserer at mennesket ikkje har ein unik, privilegert posisjon i verda der vi kan utnytte naturen som vi ønsker.<sup>6</sup>

Eg vil spesielt samanlikne Thiis' materielle syn på kunst med dei nymaterialistiske perspektiva som den australske filosofen Elizabeth Grosz trekker opp. Grosz legg vekt på at materien har eit vibrerande liv (*vibrant matter*) og etablerer kunsten som ein privilegert stad for å koma i kontakt med verda sine vibrasjonar og rørsler. Kunsten intensiverer sansingar og blir først og fremst opplevd gjennom kroppen – ikkje intellektet. Dette er eit tydeleg vitalistisk<sup>7</sup> motiv, som Grosz mellom anna hentar frå den franske filosofen Henri Bergson (1859-1941). I artikkelen vil eg vise at Grosz' nymaterialistiske perspektiv har tydeleg slektskap med Thiis' materielle syn for kunsten, blant anna når det gjeld materiens eller materialets (vibrerande) liv. Slektskapet er ikkje tilfeldig, då også Thiis' estetiske forståing av kunsten har tydelege vitalistiske trekk, som vi skal sjå.

Thiis kom til å etablere det koloristiske måleriet som sjølve det moderne måleriet, og det er særleg i samband med fargane og deira liv at Grosz' posthumanistiske nymaterialisme kan knytast til Thiis' estetiske forståing. Thiis har i motsetnad til Grosz og nymaterialismen eit humanistisk perspektiv på kunsten, og eg vil argumentere for at det er Thiis' vektlegging av den kroppslege, reint sanslege relasjonen til kunsten som gjer at det også er relevant å samanlikne kunstforståinga hans med den tyske filosofen Gernot Böhmes nye estetikk.

## Eit materielt syn for kunst

Interessa for det materielle i kunsten skaut fart i siste del av det 20. hundreåret, og då i kontrast til eit tradisjonelt syn der det kunstnariske materialet var gjeve ein låg status i refleksjonen kring kunsten. I estetikken var materialet tradisjonelt lite verdsett, noko som kom av at det vart sett som forførande, og det tok merksemda bort frå det kunstverket eigentleg handla om, som var å formidle idear og tankar. Det forvanska

6 «Why advocate the vitality of matter? Because my hunch is that the image of dead or thoroughly instrumentalized matter feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption.» Bennet 2010, s. ix.

7 Vitalismen er trua på at det finst ei vital kraft i alle levende organismar, og at denne krafta ikkje kan reduserast til mekaniske eller kjemiske faktorar. Vitalismen var ei viktig inspirasjonskjelde for europeisk og skandinavisk kunst frå rundt 1900 og fram til 1930-åra.

den informasjonen som eit kunstverk skulle gje.<sup>8</sup> Materialet var noko som skulle tilarbeidast og nærast forsvinne i den kunstnariske prosessen, slik penselstroka gjerne var usynlege i måleriet før 1800.

Mot slutten av det 19. hundreåret endra synet på kunsten seg. Forståinga av kunsten som sjølvreferensielle, autonome verk gjorde at det kunstnariske mediet eller materialet vart interessant for kunstnarane. Mediet vart budskapet, som Marshall McLuhan seinare kom til å uttrykkje det.<sup>9</sup>

Thiis' interesse for materiala i kunsten var eit tydeleg oppgjer med ein tendens mot å verdsetje kunsten for å vera tankefull, der ein gjerne var oppteken av kva *idear* eit verk var berar av. I *Leonardo i Florentinertiden* (1909) skreiv Thiis at å forstå kunst handlar om noko anna enn å identifisere idear, tankar og meiningar i verket. Han vende seg altså bort frå ei forståing av kunst som verdsett kommunikasjon og språkleg meining. Å forstå kunst handlar i staden om «[d]en fulle sanselige tilegnelse av verket».<sup>10</sup> Thiis ser ut til å ha tenkt særleg på måleriet, då han spesifiserte dette til å gjelde koloritt, strøk og linje, det som tyskarane kalla «die Mache». Dette hadde følger for korleis ein burde sjå på kunsten: «Om det kunstelskende publikum kunde lære sig at se mere materielt paa kunst, fæste opmærksomheten mere ved kunstværkets eiendommelige stil, teknik, utførelse og saaledes lære sig at bedømme kunstnerisk 'kvalitet', vilde meget være vundet for kunsten.»<sup>11</sup> Ein ville mellom anna sleppe diskusjonen om kunst og moral, som Thiis hadde lite til overs for.

Det materielle synet for kunst har ei intens interesse for verket sjølv. Thiis var kritisk til kunsthistorikarar som mangla dette materielle synet, og som i staden såg verket «gjennom et slør av trykte bokstaver». Thiis hevda rett nok at det å bli kunstkjennar handla om å «lære sig å forstaa kunstens sprog», men dette språket formidlar ikkje språklege meiningar.<sup>12</sup> Det handlar i staden om å få grep om slikt som den særeigne aksenten i teikninga, eller om den «klangfarve» i koloritten som prega ein særskild kunstnar. Det var berre gjennom dette materielle synet at ein fekk grep om den kunstnariske kvaliteten, som Thiis meinte var å få grep om «sjela» til verket: «Malerkunsten har som vi andre sjælen i kroppen, ikke utenfor kroppen, og den er til at ta og føle paa i selve utførelsen». Ved å bli ein kunstkjennar med syn for desse kvalitetane, kunne ein få smaken på «uanede nydelser».<sup>13</sup>

8 Wagner 2015, s. 28. Særleg i estetikken før 1800 er materialet lite verdsett.

9 Wagner 2015, s. 29. Sjå også Mc Luhan 1997, kap. 1, «Mediet er budskapet».

10 Thiis 1909, s. 11.

11 Thiis 1909, s. 11.

12 Thiis 1909, s. 11.

13 Thiis 1909 s. 11.

Mediet kom til å vera bodskapen i mykje av den modernistiske kunsten. Det kjem tydeleg til uttrykk i modernismen sitt slagord «truth to matter».<sup>14</sup> Men utover i det 20. hundreåret kom ei fornya interesse for kunstverket som kunnskapsobjekt, som noko som skulle lesast, fortolkast og forklarast.<sup>15</sup> Og kunstverk som har stått nærast skrivning, har gjerne fått mest merksemd,<sup>16</sup> kanskje fordi dei er lettast å skrive om for ein kritikar. På same måte som i Thiis si tid kjem difor interessa for det materielle i kunsten i dag som ein reaksjon mot ein kunst som har vore verdsett for si evne til å kommunisere. Den nymaterialistiske vendinga er eit oppgjer med denne interessa for kunstverket som språk.

Den nye materialismen er også eit oppgjer med ei vestleg antroposentrisk innstilling, der verdabliir sett som ressursar for mennesket sine behov og etterspurnad. Det er dette som har ført til at den økologiske balansen er øydelagd. Verda har kome ut av likevekt, noko som kjem av at menneska har sett seg sjølve i sentrum og mista kontakten med den fysiske verda.<sup>17</sup>

Det er ein ny vitalisme vi finn hos Grosz og Bennett. Grosz er influert av Henri Bergson og hans oppgjer med forståinga av materien som livlaus, som noko som skal formast av mennesket. Inspirert av Bergson etablerer ho tanken om at verda grunnleggande sett handlar om vibrasjonar:

We cannot help but view the world in terms of solids, as things. But we leave behind something untapped of the fluidity of the world, the movements, vibrations, transformations that occur below the threshold of perception and calculation and outside of our practical concerns.<sup>18</sup>

Desse vibrasjonane har vi tilgang til gjennom instinkt eller intuisjonar, altså det som kjem til oss uavhengig av dei intellektuelle evnene våre.

Også Böhmes interesse for atmosfære som estetisk omgrep må vi forstå som ei vending bort frå å søkje etter *meaning* i møte med kunst: «Not every work of art has a meaning. On the contrary, it is necessary to remember that a work of art is first of all itself something, which possesses its own reality.»<sup>19</sup> Böhmes fenomenologiske og materialistiske estetikk handlar meir om korleis ein erfarer eller opplever kunsten.

14 Sjå for eksempel Bolt 2013, s. 4.

15 Donald Preziosi diskuterer verket som skal lesast og fortolkast, i kapittelet «Speak to me only with thine Eyes».

Preziosi 1989, s. 44–53.

16 Lange-Berndt 2015, s. 12.

17 Bolt 2013, s. 2–3.

18 Grosz 2001, s. 174.

19 Böhme 2017, s. 13.

Kunsten er grunnleggande sett eit sanseleg fenomen, ikkje noko som skal kommunisere ei mening.

I interessa for kunsten som eit sanseleg fenomen, knytt til dei materielle kvalitetane til verket, kan vi hos både nymaterialistane og Böhme sjå ei tilbakevending til nokre av dei same interessene som fanst i den kritiske forståinga av kunsten rundt 1900, då Thiis stod fram som kritikar.

## Tingen og kunsten

For Thiis hadde den franske kunsten ein sentral posisjon i utviklinga av det moderne, koloristiske måleriet. I samband med den store Sonderbund-utstillinga i Köln i 1912,<sup>20</sup> der også Munch hadde fått eit rom til bilda sine, publiserte Thiis eit essay om det moderne franske måleriet, der han etablerte den franske kunsten som sjølv den moderne kunsten.<sup>21</sup> På denne utstillinga hadde dei nokså nyleg avdøde kunstnarane Vincent van Gogh (1853–1890), Paul Cézanne (1839–1906) og Paul Gauguin (1848–1903) fått ein sentral plass. Særleg dei to første var viktige for Thiis; han såg dei som «de to største kunstner-individualiteter i moderne maleri».<sup>22</sup> Det var gjennom å bygge vidare på det dei hadde oppnådd at Thiis kunne sjå for seg ei utvikling og framtid for måleriet. Han var meir usikker på om det gjekk nokon veg vidare frå kubismen, som også hadde fått ein prominent plass på utstillinga.

Thiis reflekterte over utviklinga til den moderne franske kunsten under overskrifta «Tingen og kunsten», som handlar om kva forhold kunsten har til verda eller naturen. *Realismen* utgjorde den eine polen i relasjonen, der kunsten søkte *tingen* og berre den. Denne interessa for tingen handla om å gje ein sann *representasjon* av han, eit illusjonsbilde av verda. For Thiis var det noko grunnleggande ikkje-kunstnarisk i denne interessa for å gje eit spegelbilde av verda. Den realistiske kunsten var då også dømd til å bli erstatta av fotografiet. Sidan søkte *naturalistane*,<sup>23</sup> i pakt med vitskapen, å

20 *Sonderbund Westdeutsche Kunstfreunde und Künstler* var eit felleskap av kunstinteresserte og kunstnarar som eksisterte mellom 1909 og 1916. I denne tida presenterte dei fransk moderne kunst til det vesttyske publikummet. Utstillinga i Köln i 1912 var ein storstilt presentasjon av moderne fransk kunst.

21 Thiis hadde også ein lang introduksjon om fransk kunst i det andre bandet av *Norske malere og billedhuggere*, 1907. For å forstå moderne kunst måtte ein ha grep om det som hadde skjedd i den franske kunsten i andre halvdel av 1800-åra, meinte Thiis.

22 Thiis 1912–1913, s. 35.

23 Thiis skilde mellom realisme og naturalisme, der realismen søkte å framstille verda som eit fotografi eller ein spegel ville gjere det, medan naturalismen søkte ei vitskapleg framstilling av røyndomen, i pakt med Auguste Comtes positivistiske filosofi. Comtes positivisme la vekt på at fenomen kunne gripast gjennom sanseerfaring og fornuft, og at det var mogleg å etablere lover også for den sosiale verda. For eksempel er Christian Krohgs *Albertine i politiliegens venteværelse* (1887) eit typisk naturalistisk bilde, av di det framstiller Albertine på veg til å bli prostituert. I romanen *Albertine* (1886) hadde Krohg vist korleis Albertine hadde vorte pressa inn i prostitusjonen av dei lovene som rådde i samfunnet på denne tida.

erobre røyndomen stykkevis.<sup>24</sup> Også naturalismen risikerte dermed at den kunstnariske framstillinga vart prega av noko grunnleggande ikkje-kunstnarisk: vitskapen sin trong til å objektivere verda.

Liksom naturalismen enda impresjonismen opp med å fragmentere verda. Når målarane søkte å la verda melde seg for kunstnaren i «objektive, øieblikkelige indtryk (impressioner)», resulterte dette i ein kunst der mennesket ikkje lenger hadde noka særstilling, men var redusert til «et bevægelsesmoment, en farveverdi, en liten note i den koloristiske symfoni».<sup>25</sup> Thiis klandra retninga for at ho ikkje opna for eit personleg uttrykk. Berre det auget oppfatta i eit hastig glimt, skulle festast til lerretet, noko som gav impresjonismen eit einsarta formspråk, bygd på det den optiske vitskapen hadde etablert.

Kritikken av naturalismen og impresjonismen var kritikken av ein kunst som hadde vorte for prega av positivismen. I eit essay skrivne i 1893 skildra Thiis ein ungdommeleg reaksjon mot positivismen og vitskapsoptimismen i tida: «Bedradd for videnskapens løfter, berøvet troens trøst, desillusjonert og trettet ved en fantasifiendtlig naturalisme kaster denne ungdom sig med en syk og brennende lidenskap over i mystisismens svalende dybder».<sup>26</sup> Naturalismen og positivismen er Thiis' angrepspunkt i søkinga etter ein ny estetikk.

Thiis likte best dei naturalistiske og impresjonistiske kunstnarane som hadde ein tydeleg personleg stil. Manet vart berømma fordi han i si «penselhandskrift» viste eit tydeleg individuelt grep om verda. Dette peiker mot ein subjektiv dimensjon ved kunsten som for Thiis var essensiell. Ei *kunstnarisk* erobring av den objektive verda innebar for Thiis at ho vart subjektivert og underlagd personlegdomen og temperamentet til kunstnaren.

Den andre polen i relasjonen mellom kunsten og naturen handlar difor om subjektiviteten sin siger eller frigjering, i det Thiis gjerne omtalar som «expressionisme». Thiis ser ei utviklingslinje i måleriet gjennom det 19. hundreåret, ei utvikling som handlar om at det subjektive momentet i måleriet gradvis frigjer seg, slik at uttrykket blir prega av det ekspressive. Denne utviklinga kulminerte i «van Goghs farvedrama, Gauguins koloristiske lyrik og Cézannes dypt reflekterende og mystisk bevægede maleriske syntese».<sup>27</sup>

---

24 Naturalismens tendens mot å *dissekere* verda var ei alminneleg oppfatning. Christian Krohg kritiserte i 1886 den franske naturalistiske forfattere Emilé Zola for det same: «Og når Zola skal skildre en aftenstemning over Paris, gir han seg til å nevne hvert hus og hvert kirketårn, og skal han fortelle om lukten i hallene, så nevner han hver eneste slags lukt, han dissekerer lukten». Christian Krohg 1920, s. 16.

25 Thiis 1912–1913, s. 32.

26 Thiis 1936a, s. 36.

27 Thiis 1912–1913, s. 31.



Fig. 1. Vincent van Gogh, *Oliventre med Alpillene i bakgrunnen* (1889). Museum of Modern Art, New York. Foto: Wikimedia Commons.

Subjektiviteten sin siger kom klårast til uttrykk i bilda til van Gogh og Cézanne. Thiis la vekt på at bae var utprega *koloristar* i sin kunst, og at dei brukte *farge-materien* som berande element i sine bilde. Likevel var dei djupt forankra i naturen. Van Goghs ekspressive måleri var for Thiis ein tydeleg motpol til objektiviteten og artisteriet som prega impresjonismen. «Alle dage var han det motsatte av en virtuos og en selvnyder», skreiv Thiis, «han var en enkel og kjæmpende og troende sjæl».<sup>28</sup> Det finst ein subjektiv intensitet i måleria, som Thiis knytte spesifikt til van Goghs handsaming av sjølv fargematerien. Han såg ei nærast mystisk dyrking av den stofflege skjønneita hos fargane i van Goghs bilde, der fargane vart brukte for å nå eit sjeleleg uttrykk. Thiis såg bilda som ein kunstnarisk kamp for å uttrykke ein guddommeleg einskap i naturen:

<sup>28</sup> Thiis 1912–1913, s. 36.





Fig. 2. Paul Cézanne, *Dei badande* (1894–1905). National Gallery, London. Foto: Wikimedia Commons.

«En dyb panteisme ligger til grund for van Goghs kunst», kommenterte Thiis, «en art religiøs kjærlighet, hvormed han omfattet tilværelsen» (fig. 1).<sup>29</sup>

For Thiis var han den første ekspresjonisten, fordi han søkte å finne eit uttrykk for kva som budde i han.

Cézanne var i temperament på mange måtar van Goghs motsetnad, meinte Thiis. Han var ein kjøleg og reflektert romantikar. Det var ikkje noko «stormende og trængende» i hans kjensleliv; kunsten hans «ånder alltid ro, hvile, kontemplasjon». <sup>30</sup> Thiis såg han som ein mystikar, som søkte å knyte det vilkårlege og fragmenterte ved tinga saman i ein kunstnarisk einskap. Det handla om korleis han best skulle uttrykke det han hadde sett og følt i møte med naturen. Thiis skildra bilda til Cézanne som koloristiske (meister)stykke, der tinga er frigjorde frå det stofflege, frå sin «grove realitet» (fig. 2).

Thiis viste til det no så kjente sitatet av Cézanne, «Eg skuldar deg sanninga i måleriet», som Cézanne skreiv i eit brev til venen Émile Bernard. Thiis slo fast at

<sup>29</sup> Thiis 1912–1913, s. 36.

<sup>30</sup> Thiis 1912–1913, s. 38.

Cézanne må ha hatt ei sterk kjensle av å ha «nådd tilbunds i tingene»,<sup>31</sup> og at denne kjensla handla om at Cézanne hadde oppnådd «den åndige forflygtigelse av tingenes tilfældighet i en kunstnerisk enhet, som ligger over al natur, al illusion og alle tekniske eksperimenter».<sup>32</sup> Cézanne hadde i bilda sine nådd fram dit all stor kunst kan finnast, fordi han ber trongen etter det uendelege i seg: «på randen av mysteriet».<sup>33</sup>

## Elizabeth Grosz – kunstens intensitet og materiens vibrasjon

Nymaterialismen er oppteken av å tenkje nytt om menneska sin relasjon til naturen og tinga. I artikkelen «The Thing» reflekterer Elizabeth Grosz over korleis tingen har vore forstått, og korleis ein kan opne for ei ny forståing. Ho er ikkje i same grad som Thiis oppteken av det fragmenterte og vilkårlege ved tinga. I staden er det, som hos Jane Bennett, tingen sitt *liv* ho understreker, der tingen har sitt eige liv («a 'life' of its own»). Dette livet har tradisjonelt ikkje vore anerkjent.<sup>34</sup>

Grosz er oppteken av korleis tingen alltid har stått som motpolen til det menneskelege. Kant såg han som det som er så framandt for mennesket at vi ikkje kan få grep om kva han er. Hans omgrep «Ding an sich» peiker mot tingen som låst inne i sin eigen immanens. Tingen er, prega som han er av sin urørlege materialitet, det som *vi* ikkje er. Dette er den dualismen som har prega vestleg tenking, og som også var utgangspunktet for Thiis' refleksjonar kring måleriet. Det er ein dualisme Grosz vil bort frå. Ho søker å oppheve han mellom anna ved å endre den tradisjonelle forståinga av tingen som urørleg materialitet.

I *Chaos, Territory, Art* (2001) etablerer Grosz kunsten som det mediet som i første omgang gjev oss tilgang til røslene, vibrasjonane og transformasjonane i verda. Kunsten intensiverer sansingar gjennom ein materie som blir ekspressiv. Hos Gilles Deleuze (1925-1995), ei anna stor inspirasjonskjelde for Grosz, finn ho støtte for at kunsten ikkje først og fremst relaterer seg til intellektet, men til kroppen vår. Dei sanseopplevingane som kunsten produserer, verkar ikkje på hjernen vår, noko som ville vore tilfellet om kunsten handla om representasjon, bilde og teikn. Kunsten verkar i staden direkte på kroppen, på organa våre og på nervesystemet.

Kunsten har ei spesiell evne til å produsere intensitetar i kraft av sansingar og affektar; desse intensitetane hentar kunsten frå universet, frå kaos. Innanfor ramma til

31 Dette handla for Cézanne om «den åndige forflygtigelse av tingenes tilfældighet i en kunstnerisk enhet, som ligger over al natur, al illusion og alle tekniske eksperimenter». Thiis 1912–1913, s. 39.

32 Thiis 1912–1913, s. 39.

33 Thiis 1912–1913, s. 39.

34 Grosz 2001, s. 167.

måleriet blir eit «element» av kaos fanga, og intensitetane kjem til uttrykk, for eksempel i organiseringa av fargar og rørsler: «Only at the point at which material becomes expressive, takes on a life of sensation as well as its own qualities, can art begin.»<sup>35</sup> Det kunsten manar fram av intensiverte sansingar, kan ikkje sjåast som pynt eller luksus, hevdar Grosz; det er nervane i kroppen som blir påverka. Desse intensiverte kjenslene er noko som interesserer oss for den gleda dei gjev. Verda blir opna for krafta som ligg i smaken, i det kroppeslege, i gleda og begjæret. Materien blir *ekspressiv* i kunsten.

## Vitalistiske perspektiv hos Thiis og Grosz

Når Grosz nyttar Bergson i refleksjonane sine omkring kunsten, vekker ho opp att vitalismen, som var ein reaksjon mot industrialiseringa og urbaniseringa som prega det borgarlege samfunnet i tida rundt 1900. Bergson retta kritikk mot positivismen og den mekanisk-materialistiske forståinga av naturen. Han var oppteken av evolusjonsteorien, men ville bort frå den rasjonelle og teleologiske versjonen av han. I staden såg han livet som vital kraft, og interesserte seg for prosessar i naturen, styrt av vitale energiær, som ikkje følger nokon tydeleg plan. Derfor kan vi heller ikkje gripe naturen gjennom intellektet; det er berre gjennom intuisjonen, det umiddelbare grepet om verda, vi kan få grep om han.<sup>36</sup> Dette er perspektiv som Grosz tek opp.

Også Thiis ser ut til å vera inspirert av vitalismen sine tankar. Hans kunstkritiske og historiske tekstar er gjennomsyra av organiske metaforar, der kunsten blir likna med planter og organiske vekstar, og blir sett som levande og utviklande.<sup>37</sup> Vi har tidlegare sett at Thiis har insistert på at måleriet, til liks med mennesket, har sjela i kroppen, og denne insisteringa på det kroppeslege livet viser mot ei kunstforståing prega av det som kan sansast her og no, før den intellektuelle distansen som karakteriserer det rasjonelle livet.

I innleiinga til første bind av *Fransk ånd og kunst* (1918) kommenterer Thiis det særeigne «livet, bevægeligheten og frugtbarheten» han finn i den franske kunsten. Han forklarar det ved den spenninga han ser mellom «det formdyrkende og det farveberusede element» i fransk kunst, som han forstår som motsetnaden mellom det *apollinske* og det *dionysiske*. Dette motsetnadsparet har Thiis heilt sikkert henta hos Friedrich Nietzsche (1844-1900), som gjennom omgrepet om det dionysiske nettopp viste til rusen og til driftene som ei realisering av viljen her og no, i motsetnad til det rasjonelle

<sup>35</sup> Grosz 2012, s. 74.

<sup>36</sup> Sjå Vaughan 2007, s. 15–17.

<sup>37</sup> Sjå artikkelen «Thiis som økologisk kunsthistoriograf» i denne boka, s. 160–162.

og distanserte apollinske prinsippet.<sup>38</sup> Thiis viste for eksempel korleis driftene kom til å prege ein samtidskunstnar som Edvard Munch. I 1901 konkluderte han med at kunsten til Munch var ein «seilende kredsen over den ene og samme dybde, som hans slørede øie aldrig har kunnet gjennomtrænge», og at denne dybden var «driftens svelg, som ender i dødens endnu dybere svelg».<sup>39</sup> Denne karakteriseringa av Munchs kunst som prega av drifter viser mot den interessa for dei livskreftene som finst i det kroppslege, ikkje-rasjonelle livet.

Hos Thiis leia handsaminga av kunstnarisk materie/materiale gjerne inn mot kunstnaren sjølv; å sjå materielt på kunsten handlar om å få grep om den personlege oppfatninga kunstnaren har av verda. I innleiinga til boka om Leonardo hevdar Thiis eksplisitt at å nyte kunst handlar om å få grep om kunstnarindividualiteten, å kunne fornemme han «skarpt og inderlig».<sup>40</sup> Vi kan kalle dette eit humanistisk eller antroposentrisk perspektiv.

For Grosz uttrykker ikkje kunsten først og fremst kunstnarindividet. Gjennom kunsten kjem mennesket i staden i kontakt med det ikkje-menneskelege, med dei rytmiske vibrasjonane i universet. For Grosz blir kunsten slik noko som knyter oss saman med kreftene i universet, med naturen som heilskap, og let oss føle oss som ein del av han. Den etiske dimensjonen er her tydeleg: Det handlar om at mennesket ikkje skal sjå seg sjølv som fjerna frå naturen, eller som herre over han. Kunsten viser oss tilknytninga vår til naturen gjennom dei vibrasjonane vi deler, noko som kan få oss til å handsame han med meir respekt.<sup>41</sup>

## Den ekspressive kunsten – måleriet som autopoiesis

Eit påfallande trekk når det gjeld Thiis' og Grosz' materialisme, er at dei i si interesse for kunsten som ekspressiv, som ei intensivisering av sansing, er opptekne av nokre av dei same kunstnarane. Då Thiis i 1912 reflekterte over den franske moderne kunsten i samband med Sonderbundutstillinga i Köln, var det dei fargerike måleria til van

38 Sjå Nietzsche 1969, kap 1, s. 37–41. Sjå også Beyer 1959, som diskuterer kva Nietzsche hadde å seia for kulturdebatten i Norden i tida rundt 1900, og kommenterer Thiis' interesse for Nietzsches tenking og poesi, sjå spesielt s. 205 og 208.

39 Thiis 1901, s. 30.

40 Thiis 1909, s. 11.

41 Grosz hevdar at dei ikkje-menneskelege kreftene i universet i seg sjølv er «ikkje-levbare»; dei er noko framandt for oss. Slik artikulterer ho erfaringa av kunsten som erfaring av det sublime, som kan forståast som møtet med det framande. Kunsten formidler likevel mellom dei framande kreftene i universet og oss sjølve, ved å la oss ta del i dei. Grosz 2012, s. 86.

Gogh og Cézanne han la vekt på.<sup>42</sup> Desse to kunstnarane er også sentrale i Grosz' forteljing om den intensive kunsten.

Grosz legg vekt på korleis kunsten formidlar *rytmen* i universet til tilskodaren sin kropp. Det er rytme som blir intensivert i kunsten. Grosz er her inspirert av Deleuze og Guattari, som etablerer rytme som et sentralt omgrep i kapittelet «On the Refrain» frå *A Thousand Plateaus* (1980). Deleuze var igjen inspirert av den franske filosofen og kunsthistorikaren Henri Maldiney (1912–2013), som introduserte omgrepet i sine refleksjonar omkring kunst. Grosz bruker også refleksjonane til Maldiney omkring rytme når ho sjølv reflekterer over måleriet. I pakt med Maldiney forstår Grosz kunstverket som *autopoiesis*, eit sjølvorganiserande system, eit spontant frambrøt av sjølvopphaldande form. Ho legg vekt på Maldineys utlegging av Cézannes kunstneriske arbeid, der Cézanne såg måleriet som ein prosess som gjekk frå erfaring av kaos til ein rytmisk artikulasjon. I siste instans let han rytmen ta form som ein luftig, «fargefylt logikk», der bildet blanda seg med den opphavlege sanseerfaringa.<sup>43</sup> Gjennom denne fargelogikken etablerte Cézanne eit samband mellom subjektet og den kunstnariske artikulasjonen av naturen.

Den rytmiske, sanselege fargelogikken Grosz her, gjennom Maldiney, etablerer som typisk for Cézannes kunst, var noko også Thiis hadde auge for. Då Thiis reflekterte over Cézannes bilde i 1912, siterte han frå Cézannes aforismar. Eit sitat handlar om korleis den franske målaren modellerer sine bilde:

Modellering er et resultatet av farvetonernes indbyrdes forhold. Naar tonerne er harmonisk sidestillet og de er der alle, modellerer billedet sig av sig selv. – Man skulde ikke si modellere, men modulere. – Jo mere farven harmoniserer sig, desto mere præcisere tegningen. Naar farven har naadd sin fulde rigdom, har formen sin hele fylde.<sup>44</sup>

Thiis har gjennom sitatet tydeleggjort korleis Cézannes bilde kan sjåast som *autopoiesis*, då bildet «modellerer (...) sig av sig selv», eller modulerer seg sjølv, som Cézanne presiserte det.

Både Grosz og Thiis er opptekne av at kunsten er karakterisert av *autopoiesis*, at han må forståast som ein erupsjon av sjølopphaldande form, og at han hos Cézanne tok form av ein fargefylt logikk. For dei bae er utgangspunktet kunstnaren sitt møte med verda, anten det no er verdas vibrerande kaos (Grosz) eller «tingenes tilfeldighet» (Thiis). I siste hand vart kaoset eller det vilkårlige ved verda transformert til den luftige,

42 Thiis var sjølv sagt også oppteken av Munchs kunst, men han var meir kritisk til det litterære hos Munch.

43 Grosz 2012, s. 84.

44 Sitert etter Thiis 1912–1913, s. 39.

fargefylte logikken som karakteriserte Cézannes kunst; han hadde i bilda sine «nådd tilbunds i tingene», som Thiis artikulerte det.

Thiis såg kunsten som ein sanseleg artikulasjon av naturen. Det var dette han sakna i impresjonismen, som han meinte reduserte kunsten til ei dyrking av den reinte formale sida av han: dei kunstnariske midlane. Han kommenterte i 1912 at den logiske konsekvensen av dette er det vi i dag kallar det abstrakte måleriet:

Hadde disse malere været helt konsekvente og tat skridtet fuldt ut – som i vore dage Pablo Picasso fra noget andre forudsætninger har gjort det – skulde de ha opgit at fremstille mennesker, natur eller ting i sit maleri. De hadde da innskærket sig til at behandle sine lærreder farvemusikalsk og sat målet i at skape rent abstrakte farveglæder for øiet.<sup>45</sup>

Dette var for Thiis ikkje nok. Kunsten var meir enn abstrakte fargegeler, han var uttrykk. Det var noko som skulle kome til uttrykk på den fargerike overflata, og dette var gjerne kunstnarindividet/kunstnarsubjektet som omforma naturen i pakt med den kunstnariske einskapen. Å nå til botnen i tinga handla altså paradoksalt nok om å gå ut over naturen gjennom ei subjektiv, andeleg flyktiggjering. Når Thiis søker å få grep om kva dette flyktige som kjem til uttrykk, er, grip han gjerne til Böhmes begrep om atmosfære.

## Böhme og tinga sine ekstasar

Gernot Böhmes utgangspunkt var økologisk, då han var oppteken av sambandet mellom kvalitetane i miljøet og den kroppslege kjensla av å *vera til stades* – her, no. Hans nye estetikk handla ikkje berre om kunst; tvert imot kritiserte han estetikken for å ha vore for oppteken av kunst og av den kunstnariske domen. For Böhme handla estetikk like mykje om subjektet sin persepsjon av naturen, korleis åskodinga av naturen kunne avsløre noko spesielt om han.

Böhmes estetikk var også ein materialistisk estetikk – ein fenomenologisk, estetisk teori om naturen, der han ville vekkje opp att Baumgartens (1714-1762) forståing av estetikk som sanseerfaring. Böhme gjorde det ved å sette *atmosfære* i sentrum for den nye estetikken.<sup>46</sup> Atmosfære er eit fenomen som ligg i grenselandet mellom subjektet og objektet, noko som har ført til uvisse i om atmosfære er noko som høyrer til objektet eller miljøet som vi møter, eller til det erfarande subjektet. Böhme såg då

<sup>45</sup> Thiis 1912-1913, s. 35.

<sup>46</sup> Chandler 2011, s. 559.

også atmosfære som noko mellomliggande. Dei er typisk eit romleg fenomen, som «seem to fill the space with a certain tone of feeling like a haze».<sup>47</sup>

Böhme skreiv seg inn i ein tradisjon som går tilbake til Aristoteles, formidla gjennom Wolfgang von Goethe (1749–1832) og Alexander Humboldt (1769–1859), ein tradisjon han meinte hadde vore lite påakta i dei seinare åra. I denne tradisjonen trer naturen fram og blir forklart ved å bli åskoda. Denne forståinga står i opposisjon til den naturvitskapelege haldninga til naturen, der ein gjennom instrument søker å få grep om naturen slik han grunnleggande *er*. Goethe og Humboldt var i staden opptekne av naturen som *aistheton*, altså naturen slik vi sansar han, slik han trer fram for oss. For Goethe handla dette om at han forstod naturen som *uttrykk*, og i fargelæra si kom han til å sjå fargane som eit romleg fenomen imellom subjektet og objektet. Humboldt kunne på si side snakke om eit «totalinntrykk» som ein kunne få av eit landskapsområde, og med dette meinte han slikt som den kroppslige, emosjonelle stemninga ein kunne kjenne på under ei utflukt på landet.<sup>48</sup>

Böhme var som Goethe og Humboldt oppteken av at naturen skulle bli sett; han snakka om naturen sine *ekstasar*, der naturen *presenterer seg* for tilskodaren. Estetikk er hos Böhme ein sanseleg kunnskap om naturen, der ein kjenner att tinga i deira ekstase. Han såg kommunikasjon som eit grunnleggande trekk i naturen, og ikkje som noko som var reservert for mennesket. Sidan naturen kommuniserer, må det finnast både persepsjonsorgan og organ for sjølvpresentasjon i naturen. Slik er tinga ikkje lenger stengde inne i sin immanens; tinga kan tre ut av seg sjølve, presentere seg, og det er dette Böhme kalla «tingas ekstase». Dette har også innverknad på korleis ein forstår sansekunnskap. «Sensory knowledge corresponds to the things of nature insofar as they step out of themselves, present themselves», slo Böhme fast. «Aesthetics, as sensory knowledge of nature, recognizes these things of nature in their *ecstasies*».<sup>49</sup>

Tinga sine ekstasar var for Böhme relaterte til korleis dei er artikulerte, modulerte, distingverte frå andre ting. Slik har dei sin eigen fysiognomi, sitt eige attraktive uttrykk. Å ha ein estetisk relasjon til naturen handlar difor om å etablere ein relasjon med tinga sin fysiognomi, slik at dei kan fortelje deg noko.<sup>50</sup> Han eksemplifiserte med ein blå kopp, der blåfargen ikkje må forståast som noko koppen «har», men som ein måte

47 Böhme 2017, s. 12. Thiis kom også til å knyte fargar til tonar og til musikk, då han gjerne snakka om «klangfargar».

48 Humboldt var i *Ansichten der Natur* oppteken av at naturens totalinntrykk best kunne formidlast gjennom kunsten, nærare bestemt måleriet. Ein målar kunne få grep om naturens totalinntrykk og karakter gjennom form, farge og komposisjon. For Humboldt var det «naturens magi» som vart avslørt gjennom naturmåleriet. I tråd med Humboldt er Böhme oppteken av at kunsten kan gje eit totalinntrykk av eit landskap eller eit område. Böhme 2017, s. 92.

49 Böhme 2017, s. 95.

50 Böhme 2017, s. 96.

koppen er til stades i rommet på. Blåfargen til koppen strålar ut i rommet og fargar dette miljøet på ein bestemt måte.

Når ein knyter kontakt med tinga sin fysiognomi, grip ein først heilskapen, korleis tinga trer ut av seg sjølve og fargar miljøet, korleis dei set opp ein atmosfære. Hos Böhme er atmosfære det som «emanates from things and human beings, that which fills space with emotional nuances». <sup>51</sup> Atmosfære er altså eit romleg fenomen som finn stad mellom subjektet og objektet. <sup>52</sup> Slik er det eit kvasiobjektivt fenomen, som fordrar eit responderande subjekt, ein kropp som pustar inn denne atmosfæren og grip den romlege stemninga, og slik blir klar over sitt eige (kroppslege) nærvær i situasjonen. <sup>53</sup>

Böhmes estetikk er ein produksjonsetetikk, då atmosfærar er noko kunstnaren medvite kan skape. Også Thiis har eit produksjonsetetisk utgangspunkt. Dette kjem til uttrykk i hans påstand om at ein burde få grep om «die Mache» når ein såg på kunst. «Die Mache» viser til kunstnaren sin handverksmessige dugleik, evna til å framstille det ein set seg føre i handsaminga av det kunstnariske materialet.

Hos Böhme er kunstnaren oppteken av å framstille atmosfærar, medan tilskodaren får grep om atmosfæren gjennom sitt kroppslege nærvær i situasjonen – i rommet framom kunstverket. Böhmes nye estetikk er ein ekspressiv teori, der atmosfære er noko som strålar ut frå ting, som hyllar inn tilskodaren og set han i ei særskild stemning. Eg vil argumentere for at det er ei tilsvarende ekspressiv forståing som pregar Thiis' syn på kunsten.

## Cézanne og atmosfæren til det koloristiske måleriet

Thiis såg Cézanne som ein katolsk mystikar. Tinga var frigjorde frå det stofflege, medan den reint koloristiske vekta og fyllden framleis var til stades i bilda hans. Cézannes bruk av fargar såg Thiis i lys av katolisismen hans, der han i bilda søkte ei høgare, gjerne religiøs tolking av verda. Like fullt var det det sanslege som dominerte i Cézannes kunst, slik det også var det i fransk kunst generelt, ifølge Thiis. <sup>54</sup>

I innleiinga til første bind av *Fransk ånd og kunst* kommenterte Thiis det han såg som den koloristiske hovudlinja i fransk kunst. Ho gjekk frå rokokkomålarar som Watteau og Boucher, via Delacroix og Manet, og fram til bilda til Cézanne og Renoir.

<sup>51</sup> Böhme 2017, s. 89.

<sup>52</sup> Det var også slik Goethe forstod fargane. Fargen til ein ting er ikkje noko som er ein rein eigenskap ved tingen, like lite som det er eit reint subjektivt fenomen. Det er eit fenomen mellom subjektet og objektet, staden der det synlege og det sjåande auget møtest.

<sup>53</sup> Böhme jamfører med Walter Benjamins omgrep *aura*, som han forstår som eit anna uttrykk for atmosfære. Hos Benjamin er auraen noko ein pustar inn, som ein tek inn gjennom kroppen. Böhme 2017, s. 15.

<sup>54</sup> Sjå artikkelen «Thiis som økologisk kunsthistoriograf» i denne boka, s. 162–163.





Fig. 3. Paul Cézanne, *Kortspelarane* (1890–92). Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.  
Foto: Wikimedia Commons.

Denne hovudlinja var også eit uttrykk for kva målarkunsten grunnleggande sett *er*, då det her var tydeleg at «farven, strøket og den sanselige charme» måtte reknast som målarkunsten sine «egneste virkemidler». <sup>55</sup> Dette var den romantiske sida ved fransk kunst. Cézanne hadde også del i den klassiske sida, som var den strenge forma. Men Thiis la mest vekt på kolorismen, og knytte trådane tilbake til Delacroix, den store koloristen i det franske romantiske måleriet.

Böhme har kommentert korleis fargar, i kraft av å vera sekundære eigenskapar ved ting, det vil seie eigenskapar som eksisterer berre i forhold til eit subjekt, lett kan forståast som ekstasar. <sup>56</sup> Thiis ser ut til å ha tenkt på noko av det same, då også han var oppteken av korleis måleriet etablerer ein atmosfære rundt seg. Når Thiis hevda

<sup>55</sup> Thiis 1917, s. 11.

<sup>56</sup> Böhme 2017, s. 19.

at Cézannes kunst stod på randen av mysteriet, handlar dette også om at kvalitetane i Cézannes kunst er vanskelege å artikulere, at dette er eit måleri som er uutseieleg. Og i Thiis' refleksjonar kring dette er det som om han føregrip Böhmes estetiske forståing. Delacroix er den einaste av dei moderne målarane som Cézanne liknar på, hevda Thiis. Thiis viste til noko Baudelaire ein gong skreiv om Delacroix, der dikteren og kunstkritikaren hevda at Delacroix' kunst er som ein «magisk atmosfære» som kjem imot tilskodaren og hyllar han inn.<sup>57</sup> At det var tilsvarande atmosfærar Thiis også såg i Cézannes kunst, synest klart i den skildringa han gjev av kvalitetane i eit av Cézannes bilde (fig. 3):

Maler han en hvit murvæg bak nogen kortspillende bønder, så gjør han det slik, at vi, al realisme på trods, føler os hensat i en egen og vidunderlig verden. Figurerne står fløielsdype og forunderlig rolige mot den hvite grund, som de flyter sammen med, og murveggen likesom svæver og bølger os fra og til i et slør av blågrå farvebølger. Tingene befries fra sin stofflighet uten at miste sin koloristiske vegt og fylde. Gjenstanden er der, men befridd fra sin grove realitet. Intet er her idealisert og forfusket natur, men en ny og høiere virkelighet bæres os imøte i en stor skapende kunstners åndsform.<sup>58</sup>

Veggen er ikkje ein stødig bakgrunn for figurane, men «et slør av blågrå farvebølger» som svevar og bølger mot tilskodaren. Cézannes fargerike verd møter oss ikkje som tydelege figurar mot ein grunn; figurane flyt saman med veggen, og bae er karakteriserte av fargane som kjem imot tilskodaren. Bildet set opp ei magisk atmosfære som hyllar inn tilskodaren.

Den koloristiske kunsten, som kunne frigjere tinga frå det tungt stofflege, var eit typisk moderne fenomen for Thiis. Då han i 1908, på oppdrag frå den danske avisa Politiken, skreiv kunstkritikkar om den unge danske kunsten, gjorde han det klart at fargen og kolorismen var eit moderne trekk i måleriet:

Den kunst som er ung og som synes at ha vanskelig ved at komme frem, uten at klynge sig til noget fremmed, det er den specifikt maleriske, nærmere bestemt den koloristiske. Kunsten som umiddelbart gemytsuttrykk – fra sanserne talende til sanserne strømmende, uten literær bihensigt. Farven – ikke som kulør, men som klang (i slegt med stemmen) og som paasætning (i slegt med gang, tempo og haandskrift), er nu en gang for moderne malerkunst blit det mest liketile udtryk for temperament.<sup>59</sup>

57 Thiis 1912-1913, s. 40.

58 Thiis 1912-1913, s. 40.

59 Thiis 1908, s. 126.

Fargen som klang, i slekt med stemma, er eit typisk romleg fenomen. Denne fargeklangen eller klangfargen fyller rommet og snakkar direkte til sansane.

## To typar koloristisk målarkunst: tjukkmåleriet og tynnmåleriet

I 1901 publiserte Thiis eit essayistisk fragment over Munchs kunst. Essayet uttrykker tydeleg Thiis' beundring for den kompromisslause målareren. Samstundes avsto han ikkje frå å kritisere det han såg som ein mangel ved den reint kunstnariske kvaliteten i Munchs kunst. Han slo i artikkelen fast at Munch ikkje hadde nådd perfektjon i bilda sine, men hadde vorte eit «brudstykke af en maler» – rett nok eit praktfullt brotstykke.<sup>60</sup> Ifølge Thiis var det interessa for det filosofiske og litterære som gjorde at Munch reint måleteknisk ikkje hadde utvikla seg slik han kunne ha gjort. Måleriet var ein augets kunst, og Thiis skulda Munchs kunstnariske manglar på tida han arbeidde i: «I en mere harmonisk kunstepoke end vor, i tider da øiets kunst ikkje kjendte andre værdier end de av øiet justerede [...] vilde den maleriske side ved Munchs kunst visstnok have naaet en meget høi grad av fuldkommenhed.»<sup>61</sup>

I samband med jubileumsutstillinga på Frogner i 1914 fekk Thiis i oppgåve å skrive om tendensane i den norske kunsten mellom 1900 og 1914, og i sine «Betraktninger over norsk malerkunst i året 1914» reflekterte han over statusen til samtidas kunst i Noreg.<sup>62</sup> Thiis identifiserte i 1914 to motsette, men parallelle straumdrag av kolorisme i det nye norske måleriet, karakterisert av ulike måtar å nytte fargematerien på. Dei var motstykke både når det gjaldt teknikk og i forståinga av oppgåva til fargen i måleriet. På den eine sida hadde ein *tjukkmåleriet*, der kunstnaren nytta eit «kraftig, fett fargestoff, pålagt med fylt pensel i brede saftige strøk eller smurt på lerret med paletkniv eller endog trykket like over fra tuben og bearbejdet på billedflaten».<sup>63</sup> Motsetnaden var *tynnmåleriet*, der fargen var tynna ut med terpentin, med det resultatet at ein lettare kunne oppnå slåande effektar: «Farven dækker hurtig lerretet, har større transparens og dermed let oppnådd lyskraft.» Samstundes gav teknikken større fridom i penselføredraget, og dermed spelerom for «flot håndlag, esprit, caprice».<sup>64</sup>

Tjukkmåleriet hadde vore dominerande i naturalismen frå 1880-åra og i impresjonismen, slo Thiis fast. Også Munch hadde vore tjukkmaljar fram til bildet *Vår* frå 1889. I 1890-åra var det han som introduserte tynnmåleriet – eller *terpentinismen*,

60 Thiis 1901, s. 26.

61 Thiis 1901, s. 25.

62 «Betraktninger over norsk malerkunst i året 1914» var ei vidareføring av Andreas Auberts oversikt over norsk kunst i det 19. hundreåret, publisert i verket *Norge i det nittende aarhundrede*, Cammermeyer, Kristiania 1900.

63 Thiis 1914, s. 377.

64 Thiis 1914, s. 377.



Fig. 4. Edvard Munch, *Melankoli* (1892). Nasjonalmuseet, Oslo. Foto: Nasjonalmuseet / Jacques Lathion.

som Thiis også kalla teknikken – i norsk kunst. Thiis såg motsetnaden mellom dei to teknikkane som eit uttrykk for ulike haldningar til tida og tradisjonen. Medan det fyldige, omhyggeleg utarbeidde måleriet var knytt til det *gamalmeisterlege* i kunsten, passa det tynne måleriet betre for moderne forsøk mot det dekorative og det spirituelle. Den «lettflytande» målemåten passa godt når Munch byrja med sitt «lyrisk-filosofiske idémaleri», livsfrise-bilda frå 1890-åra. I strandmotiva frå Åsgårdstrand vart den nye teknikken utvikla, og Thiis meinte han passa godt i Munchs arbeid mot ein dekorativ stil, «mot enkel linjevirkning og simple, musikalske farveakkorder» (fig. 4).

Munch måla ikkje lenger etter naturen i desse bilda; han måla ut av sitt eige hovud. Thiis konstaterte at dette hadde «sløvet hans koloristiske sans».<sup>65</sup> Det terpentinnuttynna måleriet hadde ikkje den same koloristiske krafta som tjukkmåleriet.

I 1905 kom omslaget, då Munch i Warnemünde byrja å måle naturen i friluft. No var det igjen kraft og fylde i bilda hans, og denne måten å måle på fortsette han med

<sup>65</sup> Thiis 1914, s. 378.

i Kragerø i tida etterpå, der mellom anna Auladekorasjonane vart til.<sup>66</sup> «Hans kolorit har gjenvundet sin kraft», skreiv Thiis, og kommenterte at også komposisjonsevna var modna, slik at han var klar til å ta fatt på den *monumentale* oppgåva, som var hans hovudverk.<sup>67</sup> Det var då Munch vende seg mot naturen igjen at penselen vart fylt med tjukk og feit måling, og at bilda fekk fylde og kraft igjen.

Thiis etablerte ein samanheng mellom det tjukke, saftige og sanselege måleriet og observeringa av naturen. Når målaren hadde kontakt med naturen, framstilte han eit sanseleg måleri med ei tjukk og rik overflate. Thiis såg klare parallellar til korleis naturen presenterte seg sanseleg for oss. Når ein vende seg bort frå verda si sanselege overflate vart fargematerien tynn – betre tilpassa dei (filosofiske) ideane ein ønskte å framstille. Når måleriet vart idékunst, var det ikkje det sanselege som stod i sentrum, og for Thiis innebar dette at kvaliteten til måleriet vart ringare.

## Måleriet si hud og verda si sanselege overflate

I 1940 publiserte Thiis det som skulle bli hans siste større publikasjon – boka om ein av hans kjæraste franske kunstnarar, Auguste Renoir. Han karakteriserte Renoir som ein henrivande moderne målar, og grunnen var at han «elsket livet».<sup>68</sup> Denne kjærleiken var ein kjærleik til alt som veks og gror; Thiis skildra Renoir som ein umiddelbar målar, ein som let seg begeistre i møte med det sanselege stoffet i verda. Dette gav ein «frisk atmosfære» til bilda hans, som var prega av ein tvers gjennom «sunn sans». Skildringa av Renoirs her-og-no-kjærleik til livet og av hans naive sanselege bilde viser korleis Thiis såg kunsten som eit medium som kunne opne sansane og bringe ein nærare naturen.<sup>69</sup>

Thiis såg eit tydeleg samband mellom naturen og kunsten i det at motsetnaden mellom det som er opakt og det som er gjennomskinleg, finst hos dei båe. Mineralriket er opakt; lysstrålane kan ikkje trenge gjennom, og lyset blir reflektert. Minerala har ingen «talende undergrunn», som Thiis uttrykte det.<sup>70</sup> Annleis er det hos det vegetative livet og hos menneskelekamen. Her finst den gjennomskinlege fargen; Thiis skildrar plantelivet si hud, som tek sin farge av livet innanfor. «Bjerkeløvet og bøkebladet om våren, rosens og liljens sarte hud, drueklasen, selv eplet og ferskenen med deres tettere konsistens – hvor har de sin farve fra, utan frå saften, kjødet, det

66 Edvard Munchs elleve aulamaleri kom på plass i Univeristetets Aula i 1916, etter fleire års strid om Munch faktisk skulle få utsmykkingsoppdraget. Thiis var ein av dei sterkeste pådrivarane for at oppdraget skulle gå til Munch.

67 Thiis 1914, s. 379.

68 Thiis 1940, s. 41.

69 Thiis 1940, s. 106–108.

70 Thiis 1940, s. 128.



Fig. 5. Auguste Renoir, *Etter badet* (1883). Nasjonalmuseet, Oslo. Foto: Nasjonalmuseet / Anne Hansteen Jarre.

levende vev som ligger under?» Slik er det også hos menneskelekamen, der huden er det transparente hylsteret for «blodomløpet, for kjødets fine vev, for åndedrettets uavlatelige virksomhet i stoffet, for livsvarme, drift og kraft».<sup>71</sup> Sitatet understrekar

---

<sup>71</sup> Thiis 1940, s. 129–130.

Thiis' vitalistiske estetikk i forståinga av måleriet som eit kunstnarisk medium som kan knytast til den organiske delen av naturen, til «livsvarme, drift og kraft». Dette er også bakgrunnen for Thiis' interesse for Renoirs bilde av unge kvinner, slik som Nasjonalgalleriets bilde *Etter badet* (1883), som var ei gåve skjenkt til museet frå skipsreiar Tryggve Sagen i 1917 (fig. 5).

Sidan transparens er livets prinsipp (til forskjell frå mineralriket), kom Thiis til å forstå det også som eit sentralt prinsipp i målararkunsten. Delacroix var for Thiis ein garantist for «transparens-maleriets evige berettigelse». Thiis siterte hans kritikk av Jacques Louis Davids kunstnariskap, der David vart sagt å mangle kunstnariske kjensler, av di «Davids bileder har ingen hud!». <sup>72</sup> Transparensen var ein føresetnad for ein levande bildekunst.

Transparensen blir lettast nådd ved å nytte den feite oljen som bindemiddel, hevda Thiis. Med oljen vart fargen «smidigere og mere strålende og resultatet varigere, mere motstandsdyktig mot skiftende temperatur og lysets påvirkning». <sup>73</sup> Renoir var ein typisk lasurmålar, som meistra det gjennomskinlege i måleriet. Lasurteknikken hadde gjort måleria hans emaljaktige, hevda Thiis. Renoir var fødd og oppvaksen i Limoges, ein by kjent for sine emaljearbeid. Og Thiis såg eit tydeleg samband mellom Renoirs bilde og emaljearbeida frå byen. <sup>74</sup> Thiis gjorde også ei anna samanlikning med fransk kunsthåndverk, då han samanlikna transparensen i måleriet med fajanse, som vart produsert i Strasbourg eller Marseilles. For det som gav fajansen stor kunstnarisk verdi, var nettopp glasuren, «gjennemsjinneligheten mot en bakgrunn». <sup>75</sup> Ingen ville brydd seg om fajansen utan denne transparente glasuren.

Den feite oljemålinga sikra at bilda kunne eldast med vørndnad; ikkje berre kunne dei motstå skiftande temperatur og lysets påverknad, dei kunne endåtil edlast med åra. Thiis snakka mange gongar om *emaljerte* fargar, noko som var skjedd med tida. Han skildra eksempelvis korleis fargane hadde emaljert seg i van Goghs *Arlesarinne* (1889): «Samklangen i disse farver, som på lærredet har emaljeret sig vidunderlig med tiden, er allikevel ikke til at beskrive, det må sees». <sup>76</sup> Dette viser at Thiis ikkje såg materien som livlaus; den stemningsskapande klangfargen kunne endre seg med tida. Og dette materielle livet fann han særleg i det transparente koloristiske måleriet, som han vart ein talsmann for.

72 Thiis 1940, s. 132.

73 Thiis 1940, s. 130.

74 «Faktum er at Renoir i en bestemt periode av sin produksjon – i åttiårene – med full bevissthet strebte efter å gi sine billeder den glatte, sprø overflate og farven den transparens som leder tanken hen nettop på emalje». Thiis 1940, s. 1.

75 Thiis 1940, s. 129.

76 Thiis 1912–1913, s. 16.

Då Thiis i 1914 kritiserte terpentinismen, kritiserte han eit måleri som ikkje nådde denne skjønne og sanslege overflata som han ønskte seg av målararkunsten. Han åtvara om at i staden for «den skjønne modning, som det rike farvestof gjerne får med årene, den emaljaktige fasthet og glans, har det tyndtmalte billede let for at tape sig med tiden, selve farvestoffet avmagres, blir tørt og falmer».<sup>77</sup> Thiis kunne da også slå fast at den teknikken Munch nytta i 1890-åra, ikkje hadde vore gunstig for den koloristiske kvaliteten til bilda hans. I 1914 kunne Thiis sjå at fargane allereie hadde mørkna og vorte nærast daude.<sup>78</sup>

Men det var ikkje berre bilda med feit måling som emaljerte seg med tida; det gjaldt også Cézannes seine bilde. Då Thiis kommenterte dei seinare bilda til Cézanne i 1936, skildra han ein målar som hadde gått bort frå det pastose pålegget: «Penslene blev mindre og bløtere, farvepålegget tynnere og mere flytende, strøket kortere og analytisk istedenfor summarisk».<sup>79</sup> Han kommenterte at ein etter denne karakteristikken skulle tru at bilda til Cézanne ville tape seg i koloristisk kraft og uttrykk, men slo fast at dette ikkje var tilfellet.

Erfaringa med kvalitetane i den seine kunsten til Cézanne er sikkert ein grunn til at Thiis ikkje var så oppteken av motsetnaden mellom tjukkmalet og tynnmalet i seinare år. Cézannes bilde fekk også den fine transparensen som Thiis ønskte seg i måleriet: «Over en undermaling i forholdsvis nøitrale toner, som han anbefaler, brer han lag på lag, hinne på hinne av stadig potenserte farvetoner, inntil han sluttelig når den emaljelysende farveprakt som Cézannes ypperste billeder stråler med og som bare blir edlere med årene.»<sup>80</sup> Cézannes tynnmåla bilde hadde, på same måten som det feite og pastose måleriet, emaljert seg fint med åra. Dei stråla ein i møte og hylla tilskodaren inn i ein magisk atmosfære.

## Konklusjon

Thiis' interesse for det materielle i kunsten har mykje til felles både med nymaterialismen hos Elizabeth Grosz og med Gernot Böhmes nye estetikk. Når Thiis insisterte på at ein måtte sjå materielt på kunsten, var ei viktig side ved denne insisteringa ei tydeleg avvising av at kunsten handlar om å uttrykkje tankar eller idear. Materialismen i kunsten, slik vi finn han artikulert både hos Thiis og hos Grosz og Böhme, har

<sup>77</sup> Thiis 1914, s. 377.

<sup>78</sup> Thiis 1914, s. 379.

<sup>79</sup> Thiis 1936b, s. 184.

<sup>80</sup> Thiis 1936b, s. 186–187.



oppgeret med meiningsdimensjonen i kunsten som ein viktig føresetnad. I staden for idear og meningar kjem syn for dei materielle sidene ved kunsten.

Grosz' nymaterialisme har fleire berøringspunkt med Thiis' interesse for å sjå materielt på kunsten. Både er kritiske til ein etablert vitskapleg måte å forstå verda på. Thiis var kritisk til den dominerande posisjonen som positivismen og naturalismen hadde fått i hans tid, og søkte å vekke opp att kjenslene for det reint sanslege i kunsten. Han stilte seg her på linje med ein ungdom som kritiserte positivismen og vitskapen for å kvantifisere og fragmentere verda, og insisterte i staden på ein subjektiv kunst som vekte kroppens glede over det sanslege og materielle i kunsten. På same måte utgår Grosz' nymaterialisme frå ein kritikk av dualismen i den vestlege vitskapen, der mennesket er framandgjort frå ein materie som blir forstått som livlaus. Også Thiis, har vi sett, er oppteken av måleriet sitt *liv*, og eg har argumentert for at det er eit samband mellom tankane deira om kunsten, gjennom at både er inspirerte av vitalismen, som nettopp var ein kritikk av vestleg vitskap og positivisme.

Thiis og Grosz er samde om at kunsten ikkje rettar seg mot tilskodaren sitt intellekt, men mot hans eller hennar kropp. Både er opptekne av van Gogh og Cézanne, og av det ekspressive i kunsten. For Grosz fanga Cézanne i sin bruk av fargar opp vibrasjonane i verda. For Thiis var det vibrerande livet reservert for det måleriet som vende seg mot naturen, og det fann stad i det koloristiske spelet. Då han i si norske kunsthistorie skildra Wold Tørnes kunst, kommenterte han at Wold Tørne var oppteken av fargen som dekorativ flekk, og at han leita etter «koloritens sterke vibrerende toner».<sup>81</sup>

Grosz' posthumanistiske innstilling gjer at dei intensitetane ho finn i måleriet, ikkje blir førte tilbake til kunstnarindividet, men bind oss til dei ikkje-menneskelege kreftene i universet. Imot dette er Thiis' posisjon humanistisk og antroposentrisk, noko som kjem tydeleg til uttrykk gjennom hans sterke interesse for personlegdomen til kunstnaren.

Eg har argumentert for at Thiis' forståing av kunsten her har ein større affinitet til Böhmes nye estetikk. Der Grosz ser kunsten som den staden der dei ikkje-menneskelege vibrasjonane i verda kjem til uttrykk, er Böhme, gjennom omgrepet *atmosfære*, meir oppteken av det emosjonelle rommet som blir etablert mellom subjektet og tingen i hans ekstase, eller mellom subjektet og kunsten. Det var det same rommet Thiis var oppteken av. I den sanslege tileigninga av verket ville tilskodaren få grep om den *stemminga* kunstnaren var i då han framstilte verket.<sup>82</sup> Denne stemminga kunne kunstnaren artikulere, slik at ho vart noko som strøymde og stråla ut gjennom verket.

81 Thiis 1907, s. 396.

82 Thiis 1909, s. 3.

Den interessa ein i dag legg for dagen for dei materielle og sanselege sidene ved kunstverket, er gjerne knytt til ei økologisk forståing av at naturen er bringa ut av balanse av menneskeleg verksemd, og at dette krev at vi må etablere ein ny relasjon til naturen. Ei slik interesse ligg til grunn for både den feministisk-orienterte nymaterialismen og for Gernot Böhmes nye estetikk, og ho kjem til uttrykk gjennom interesse for kunsten som eit sanseleg uttrykk, som kunne etablere ein ny kjenslemessig relasjon til naturen. Thiis hadde naturleg nok ikkje den same uroa eller bekymringa for naturen. Likevel handlar også hans estetikk om å revitalisere ein sanseleg og kjenslemessig relasjon til verda. Ved å sjå materielt på kunsten ville ein kunne få opplevingar ein ikkje trudde ein kunne få – «uanede nydelser», som Thiis kalla det.

## Bibliografi

- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. North Carolina: Duke University Press.
- Beyer, Harald (1959). *Nietzsche og Norden: dikterne og diktningen* (Bd. 2). Bergen: Universitetsforlaget
- Bolt, Barbara (2013). Introduction. Towards a 'New Materialism' Through The Arts. I Barrett, Estelle og Bolt, Barbara (red.), *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*. London: I.B. Tauris.
- Böhme, Gernot (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*. Redigert av Jean-Paul Thibaud. London og New York: Routledge.
- Chandler, Timothy (2011). Reading Atmospheres: The Ecocritical Potential of Gernot Böhme's Aesthetic Theory of Nature. *Interdisciplinary Studies of Literature and Environment*, 18 (3), s. 553–568.
- Grosz, Elizabeth (2001). The thing. I *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space* (s. 166–183). Cambridge, Massachusetts og London: MiT Press.
- Grosz, Elizabeth (2012). *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Humboldt, Alexander von (1849). *Ansichten der Natur*. Stuttgart: J.G. Cotta'scher Verlag.
- Krohg, Christian (1920). Den bildende kunst som led i kulturbevægelsen [1886]. I *Kampen for tilværelsen* (Bd. 1, s. 2–19). København: Gyldendal.
- Lange-Berndt, Petra (2015). Introduction: How to be Complicit with Materials. I Lange-Berndt, Petra (red.), *Materiality* (s. 12–23). London: Whitechapel Gallery MiT Press.
- Mc Luhan, Marshall (1997). *Mennesket og Media*. Overs. av Olav Angel. Oslo: Pax forlag.
- Nietzsche, Friedrich (1969). *Tragediens fødsel*. Overs. av Arild Haaland. Oslo: Pax forlag.
- Preziosi, Donald (1989). *Rethinking Art History*. New Haven og London: Yale University Press.
- Thiis, Jens (1901). Edvard Munch: (Et fragment). *Samtiden*, 12, s. 24–31.
- Thiis, Jens (1907). *Norske malere og billedhuggere* (Bd. 2). Bergen: John Griegs forlag.
- Thiis, Jens (1908). Dansk malerkunst. Utstillingskroniker skrevet for «Politiken». I Thiis, Jens (1920), *Samlede avhandlinger om nordisk kunst*. Kristiania: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, s. 125–158.
- Thiis, Jens (1909). *Leonardo da Vinci i Florentinertiden: Leonardo og Verrocchio. Helligtrekonger*. Kristiania: Gyldendal.
- Thiis, Jens (1912–1913). Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri: Nærmest i anledning av Kölnerutstillingen. *Kunst og Kultur*, 3, s. 1–46.

- Thiis, Jens (1914). Betragtninger over norsk malerkunst i aaret 1914. I Rolfsen, Nordahl, Brøgger, W.C., Werenskiold, Erik (red.), *Norge 1814–1914* (Bd. 1, s. 363–381). Kristiania: Cammermeyer.
- Thiis, Jens (1917). *Fransk ånd og kunst: Fra gotik til klassicisme* (Bd. 1). Kristiania: Gyldendal.
- Thiis, Jens (1923). *Nordisk kunst idag*. Kristiania: Gyldendal.
- Thiis, Jens (1927). Malerkunsten i det 19. og 20. Aarhundrede. I Aars, Harald (red.), *Norsk kunsthistorie* (Bd. 2, s. 389–598). Oslo: Gyldendal.
- Thiis, Jens (1936a). Middelalder: Fra en reise i Flandern. I Thiis, Jens (red.), *Fra Nilen til Seinen: samlede avhandlinger om fremmed kunst* (s. 23–38). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Thiis, Jens (1936b). Paul Cézanne. I Thiis, Jens (red.), *Fra Nilen til Seinen: samlede avhandlinger om fremmed kunst* (s. 179–188). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Thiis, Jens (1940). *Renoir: den franske kvinnes maler*. Oslo: Gyldendal.
- Vaughan, Michael (2007). Introduction: Henri Bergson's Creative Evolution. I Klokman, Michael og Vaughan, Michael (red.), *Henri Bergson's Creative Evolution 100 Years Later* (s. 7–24). Wisconsin: Wisconsin Press.
- Wagner, Monika (2015). Material. I Lange-Berndt, Petra (red.), *Materiality* (s. 26–30). London: Whitechapel Gallery MiT Press.
- Witzgall, Susanne (2014). Power of Material/Politics of Materiality - an Introduction. I Witzgall, Susanne og Stakemeier, Kerstin (red.), *Power of material/politics of materiality* (s. 13–25). Zürich: Diaphanes.
- Wolfe, Carry (2018). Posthumanism. I Braidotti, Rosi og Hlavajova, Maria (red.), *Posthuman Glossary* (s. 356–359). London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury.